ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

RADA NAUKOWA

Przewodniczący Rady Naukowej
Prof. dr hab. Wojciech Nowak | Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dr Denys Azarov | Uniwersytet Narodowy „Akademia Kijowsko-Mohylańska”
Prof. Martin Bier | East California University
Prof. dr hab. Andriy Boyko | Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki
Prof. Hugh J. Byrne | FOCAS Research Institute, Dublin Institute of Technology
Dr hab. Adrián Fábián | University of Pécs
Prof. dr hab. Maria Flis | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Tadeusz Gadacz | Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
Dr Herbert Jacobson | Linköping Universitet
Prof. dr hab. Katarzyna Kieć-Kononowicz | Uniwersytet Jagielloński
Dr Miklós Kiss | University of Groningen
Dr Erdenhuluu Khohchahar | Kyoto University
Prof. dr hab. Andrzej Kotarba | Uniwersytet Jagielloński
Dr Oleksiy Kresin | Narodowa Akademia Nauk Ukrainy
Prof. dr hab. Marta Kudelska | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Tomasz Mach | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Andrzej Mania | Uniwersytet Jagielloński
Dr Kristin McGee | University of Groningen
Prof. dr hab. Karol Musioł | Uniwersytet Jagielloński
Prof. Biderakere E. Rangaswamy | Bapuji Institute of Engineering and Technology
Dr Melanie Schiller | University of Groningen
Prof. dr hab. Jacek Składzień | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Leszek Sosnowski | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Bogdan Szlachta | Uniwersytet Jagielloński
Prof. Luigia di Terlizzi | Università degli Studi di Bari Aldo Moro
Prof. Matthias Theodor Vogt | Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

NAUKI HUMANISTYCZNE

~ NUMER 25 (2/2019) ~

WYOBRAŹNIA, PODŚWIADOMOŚĆ, SURREALIZM

KRAKÓW 2019

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty

Redaktor naczelna:
Agnieszka Ścibior

Sekretarz redakcji:
Stanisław Szufa

Redaktor prowadząca serii:
Joanna Świt

Redaktorzy tomu:
Maria Sztuka, Zofia Małysa-Janczy,
Dorota Czerkies, Agnieszka Ścibior,
Damian Herda, Alicja Lasak

Publikacja sfinansowana ze środków Funduszu Dydaktycznego Prorektora UJ
ds. dydaktyki na wspomaganie publikacji studenckich i doktoranckich

Współpraca wydawnicza:

WYDAWNICTWO
n o w a s t r o n a

www.wydawnictwonowastrona.pl
e-mail: biuro@nowastrona.net.pl

Portal naukowy ACADEMIC JOURNALS
www.academic-journals.eu

© Copyright by Towarzystwo Doktorantów UJ
© Copyright by Wydawnictwo Nowa Strona
All rights reserved
Wydanie I, Kraków 2019
Nakład: 60 egz.

e-ISSN 2082-9469
p-ISSN 2299-1638

Spis treści

ANNA CZEPIEL 7

"Helios rückt die Träume aus dem Nachlass":
Romantic Imagination and Dream Life
in Hannah Arendt's Thought

ALICJA LASAK 35

The Role of Counterfactual Imagination in Reconstructing
History in Contemporary British Historical Novels
Depicting World War Two

AGNIESZKA WŁOCZEWSKA 53

Surrealizm racjonalny Apollinaire'a a koncepcja Bretona

KATARZYNA KRZYŚCIN-ZAGÓLSKA 71

Przytakiwanie miastu. Nowa estetyka sensoryczna
w powieści *Ma lat 22* Tadeusza Peipera

PATRYCJA MAZUR 91

„Lecz nade wszystko tajne jest oblicze duszy..."
Indyjskie inspiracje w *Lotosie* Jerzego Żuławskiego

ZOFIA MALYSA-JANCZY 105

Jouer avec le secret. La boîte surréaliste en tant que
concept artistique

INFORMACJE O AUTORACH 117

Contents

ANNA CZEPIEL 7

"Helios rückt die Träume aus dem Nachlass":
Romantic Imagination and Dream Life
in Hannah Arendt's Thought

ALICJA LASAK 35

The Role of Counterfactual Imagination in Reconstructing
History in Contemporary British Historical Novels
Depicting World War Two

AGNIESZKA WŁOCZEWSKA 53

A Rational Surrealism by Apollinaire vs. Breton's Concept

KATARZYNA KRZYŚCIN-ZAGÓLSKA 71

Affirmation of the City. The New Sensorial Aesthetics
in *Ma lat 22* by Tadeusz Peiper

PATRYCJA MAZUR 91

"But Above All, the Face of the Soul is Secret..."
The Indian Inspirations in *Lotus* by Jerzy Żuławski

ZOFIA MAŁYSA-JANCZY 105

Playing with a Secret. Artistic Concept of
the Surrealist Box

ABOUT THE CONTRIBUTORS 117

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 25 (2/2019), s. 7–33
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.25.01

Anna Czepiel

Jagiellonian University in Kraków
Faculty of Philosophy
Institute of Philosophy
e-mail: annapatrycja.czepiel@gmail.com

"Helios rückt die Träume aus dem Nachlass": Romantic Imagination and Dream Life in Hannah Arendt's Thought

Abstract

The article aims at presenting Hannah Arendt's complicated relation with romanticism and romantic imagination and pays particular attention to dream life. It discovers that the theme of dreams-that-turn-out-to-be-real-life mysteriously appears throughout Arendt's works. The primary source of this theme would be a self-reflective essay *Die Schatten* written in 1925 by 19-year-old Arendt, in which she admits that in dreams she lives "her proper life" (*ihr eigentliches Leben*) and feels internal harmony as well as harmony with the world. Interestingly, the essay ends with a wish to have, in the real life, scope for free verbal expression that would enable her to "release her soul," thus to dwell in a real, non-perfect version of dreamlike harmony. This source—as well as other texts, including the book on Rahel Varnhagen and unknown youthful notes on Sophocles—allows me to find out that it is both tempting and justified to describe Arendt's mature concept of political realm as a realm where the involuntary features of dreams, namely the perfect expression of uniqueness of the individual as well as his or her internal harmony and harmony with the world, are to some extent recaptured.

Keywords

Hannah Arendt, Dream Life, Romantic Imagination

Introductory Remarks about Arendt and Romantic Imagination

The role of romantic imagination in Hannah Arendt's thought is a rich yet unexplored subject. Before seeking romantic imagination in Arendt's thought, it is important to point out the fragments where Arendt seems to explicitly stand against romantic sensibility. Firstly, in *The Origins of Totalitarianism* there are two pages where Arendt ironises the romantic "unlimited idolization of the 'personality' of the individual, whose very arbitrariness became the proof of genius."[1] Of course we have to remember that in *The Origins of Totalitarianism*, Arendt's critique of romanticism, despite having something in common with the critique of free emotional expression, is mainly against "race-thinking" that arises from the concept of "innate personality," which is, according to Arendt, dependent only on being born and not on thoughts and deeds—a concept that I think is kind of corruption of romanticism and does not manifest true romantic individualism. Secondly, Arendt criticizes romantic approach in her essay *Civil Disobedience*. In her opinion, since politics is (only) about saving the public space and not about Thoreau-like postulate of harmonisation between individual purposes and politics, the rule of personal feelings should be of a minor role. For Arendt—at least in her essay on civil disobedience—emotional, spiritual and economic will to uphold values such as "justice" leads to "fanaticism."[2]

On the other hand, it is incontestable that at a more general level, Hannah Arendt was a thinker of romantic imagination. Although Arendt understands imagination primarily in Kantian terms[3]—as a tool for "representing what is absent" so that one can guess causes and consequences of some political events or objectify his or her subjective feelings in order to make them understandable for the largest possible number of people—this kind of appreciation of imagination, along with Arendt's emphasis on pluralistic diversity of citizens' opinions, also opens the door to the romantic imagination of an individual, imagination where personal experiences and feelings are a help in reasoning (and I suspect that this is why Arendt's concept of plurality is not welcomed by

[1] H. Arendt, *Origins of Totalitarianism*, Orlando–New York 1979, pp. 165–170.

[2] Eadem, *Civil Disobedience*, [in:] eadem, *Crises of the Republic*, San Diego–New York–London 1972, pp. 61–67.

[3] Cf. eadem, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, University of Chicago Press 1992; W. Heuer, *'Imagination Is the Prerequisite of Understanding' (Arendt). The Bridge Between Thinking and Judging*, [in:] *Hannah Arendt: Filosofia e Totalitarismo*, eds. F. Fiscetti and F. R. Recchia Luciani, Genoa 2007, [online] http://www.wolfgang-heuer.com/wp-content/uploads/heuer_wolfgang_imagination_bari.pdf [accessed: 15.06.2019].

some conservative-Hegelian thinkers[4] who fear that in this kind of politics an individual would "drink too deeply of the strong wine of freedom;"[5] but this is also true that mainstream liberals who are accustomed to political polarisation, despite seeming to be diversity-friendly, also oppose the diversity that surpasses the polarisation[6]). In other words, the strict division of world-views that is characteristic of modern party politics does not encompass the infinity of possible opinions—the infinity that Arendt praises by placing emphasis on spontaneity and unpredictability of speech understood as political action—and for this reason a person having his or her individual set of opinions, using his or her romantic imagination, is welcomed. As Arendt claims in *On Revolution*, "Public opinion, by virtue of its unanimity, provokes a unanimous opposition and thus kills true opinions everywhere."[7] This general premise of Arendt's thinking is more important than her several ironic commentaries about romanticism and her claim to divide the private realm from the political realm.

Precisely speaking, Arendt's concept of politics, despite downgrading personal romantic motivations in her radical essay *Civil Disobedience*, consists primarily in undoubtedly romantic idea of manifesting one's "uniqueness" in public action.[8] In *The Human Condition* the thinker claims that an individual who acts in the public realm discloses more than mere rational meaning of his or her words: an acting person shows "the daimon who accompanies each man throughout life."[9] Arendt, using the quote from Karen Blixen: "All sorrows can be borne if you put them into a story or tell a story about them,"[10] claims that through public action an individual "tells her story," which means that a personal point of view, imagination and experience are present as well as so-called "rational arguments." For Arendt, the action—perhaps not only po-

[4] Cf. Z. Stawrowski, *Solidarność znaczy więź* (*Solidarity Means a Bond*), Kraków 2010, pp. 99–102.

[5] Cf. Plato, *The Republic*, trans. B. Jowett, Rockville 2018, p. 410.

[6] An exact example from Poland is the critique of so-called "symmetry thinking," namely, having one's own set of opinions which surpasses political battle between leftist-liberal opposition and conservative-traditionalist government. In one of articles, liberal journalists directly criticized „individualism of thinking": M. Janicki, W. Władyka, *Klątwa politycznego symetryzmu* (*The Fate of Political Symmetry Thinking*), "Polityka", 03.05.2016. I am aware of quoting a press article instead of a philosophical work; however, I am sure that the critique of individualist, independent thinking has a deeper philosophical dimension and might bring severe consequences.

[7] H. Arendt, *On Revolution*, London 1990, p. 226.

[8] Eadem, *The Human Condition*, Chicago 2019, p. 176.

[9] Ibidem, p. 193.

[10] Ibidem, p. 175.

litical—is possible only if we "imagine that things might as well be different from what they actually are:"[11] the effects of this imagination and hope, the two romantic concepts, are directly and indirectly disclosed by the acting person. Of course, in *The Human Condition* the philosopher does not identify the acting citizen with the storyteller: the storyteller is rather a historian who describes political events from a distanced perspective—Arendt writes that "action reveals itself fully only to the storyteller, that is, to the backward glance of the historian, who indeed always knows better what it was all about than the participants."[12] But even acknowledging this view, we must admit that Arendt's vision of the "revelatory character of action and speech"[13] is about storytelling being done by the acting individual herself. Even if the actor, as Arendt strangely claims, does not know what exactly he reveals, he feels the "urge of self-disclosure,"[14] which clearly means to me the desire to tell something. Of course, this kind of storytelling is actor's "talking about himself/herself," which mixes subjective and objective elements and romantically makes the subjectivity a window through which we see objectivity, while the historian wants to tell the story as scientifically and objectively as possible, and to take all possible data into consideration. My task is not to answer which way of storytelling is better—I just want to accentuate that political action was for Arendt a kind of storytelling done by an acting citizen. Arendt makes it clear in her later work, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, when she claims that "spectator sits in every actor"[15] because the acting person's capacity to judge makes himself "understood"[16] by others. In other words, the actor-spectator "creates"[17] the public realm by his or her storytelling.

Although Arendt says that public action is "distinguished from mere bodily existence," I think that this is her affirmation of the—as she herself wrote—"individualist"[18] willpower to disclose the self and gain fame outside home rather than the conservative abandonment of so-called "sinful sensitive needs" for the sake of "common good" that provokes her to say that the public "appearance […] is an initiative from which no human being can refrain and still be human."[19] Another example of Arendt's romanticism seems to be the fact that

[11] Eadem, *Lying in Politics*, [in] eadem, *Crises of the Republic*, op. cit., p. 5.
[12] Eadem, *The Human Condition*, op. cit., p. 192.
[13] Ibidem.
[14] Ibidem, p. 194.
[15] Eadem, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, op. cit., p. 63.
[16] Ibidem.
[17] Ibidem.
[18] Eadem, *The Human Condition*, op. cit., p. 194.
[19] Ibidem, p 176. I think the very concept of politics as disclosing person's uniqueness is the way to overcome Arendt's sharp "conservative" distinction between the private need of

the philosopher also used to illustrate political and philosophical phenomena with pieces of poetry, as if they were equally important as academic works, and even more revealing than the latter. In *The Human Condition* the philosopher quotes Rilke's poems: the first of them is about pain and the second one about art.[20] The book *On Revolution* ends with Sophocles's words: "Not to be born prevails over all meaning uttered in words; by far the second-best for life, once it has appeared, is to go as swiftly as possible whence it came."[21] This is the same book where Arendt romantically claimed that "opposition between passion and reason is not enlightening."[22] Finally, at the very end of *The Origins of Totalitarianism* Arendt seems to defend romantic imagination, understood as the idea that individual's interpretation of reality that affirms the hopes of an individual is demonstration of truth, while the process of defeating good interpretations, "always reducing one thing from the other and thinking everything to the worst" is against the truth and is pre-totalitarian.[23] A good example of this romantic affirmation of individual hopes appears in part IV of Adam Mickiewicz's *Forefathers' Eve*, where Gustaw—a young man who is unhappily in love—does not succumb to a priest's suggestion that he does not know The Holy Bible. Then in line with his spiritual experience, Gustaw develops his own theology of love between a man and a woman. He claims that even before the birth of specific people, God chooses a man and a woman to be together forever—and following this kind of love cannot be a sin.

Dreaming as Perfect Harmony, Political Participation as Non-perfect Harmony?

When I speak about romantic imagination, I also mean the phenomenon of treating dreams as an important part of individual's life. In *The Age of Romanticism* Joanne Schneider observes: "Romantic artists […] were obsessed with dreams and their insights about the past and future. Many Romantics felt that while dreaming, the individual could return to mankind's lost unity."[24] Schneider gives here an example of the theme of dreaming in John Keats's poem

well-being and the political world: according to Arendt economic needs make people similar and it results in the transformation of creative citizens into passive voters; however, in the democratic participation the economic experience can be part of uniqueness of an acting person.

[20] Eadem, *The Human Condition*, op. cit., pp. 51 and 168.

[21] Eadem, *On Revolution*, op. cit., p. 281.

[22] Ibidem, p. 225.

[23] Eadem, *Origins of Totalitarianism*, op. cit., pp. 477–478.

[24] J. Schneider, *The Age of Romanticism*, Westport–London 2007, p. 44.

"Endymion,"[25] where we can read that after his journey the poet "sang the story up into the air, / giving it universal freedom," but even earlier "the forest told it in a dream / to a sleeping lake, whose cool and level gleam / a poet caught as he was journeying."[26] Speaking out one's own story and giving it worldly-political "freedom" to be preserved (a theme which is important for Arendt) is anticipated by dreaming about the forests and lakes (and presumably strange creatures such as common goldeneyes), which tell this story each other and discuss it. The importance of dreams occurs also in Mickiewicz's prologue to part III of *Forefathers' Eve*, when a dream is presented as a place where a dreaming individual can hear messages from God, angels and heavenly souls. In Mickiewicz's play, the angel tells Gustaw that it was somehow interplaying with Gustaw in his dreams so that good thoughts and good scenarios could be found during the dream: "Through the night I stood attending / To the passions of your dream / Like a lily pale and bending / O'er a muddied, rushing stream. / Often did that evil press / Give my spirit sick offense, / Yet I sought, though it were weak, / Just one gleam of righteousness."[27] According to these words—even if we treat the transcendent element as a metaphor and not as a sign from God—in dreams an individual gets inspiration for acting in the waking world, and is informed about his or her strengths. Hope is understood as the search for "just one gleam of righteousness" in me and in others, the search that is open to the unknown, to the spontaneous (instead of the conservative "hope to defeat individualists and subjectivists," a hope expressed e. g. by Chantal Delsol and Polish intellectual group "Political Theology," where romantic concept of hope gets corrupted). Hope, understood as romantic "searching for just one gleam of righteousness" in the individual's situation, cannot only be a good description of Arendt's defence of romantic imagination and the concept of *initium* and of manifestation of uniqueness, expressed in some parts of *The Human Condition* as well as in the final paragraphs of *The Origins of Totalitarianism* (the paragraphs against the "ice-cold reasoning" like Hegel's postulates; one of these postulates, I think, is "destroying the particularity," especially the particularity of the one who is "an innocent flower,"[28] namely, the one who is a romantic individualist who wants to have a bit of consolation in his or her hope).

[25] Ibidem, p. 20.

[26] J. Keats, *Endymion: A Poetic Romance*, London 1818, p. 92.

[27] A. Mickiewicz, *Forefathers' Eve*, trans. G. R. Noyes, [in:] *Polish Romantic Drama*, ed. H. B. Segel, Amsterdam 1997, p. 50.

[28] G. W. F. Hegel, *Lectures on the Philosophy of World History*, trans. H. B. Nisbet, Cambridge 1984, p. 89.

The "search of righteousness" in a person's history and meandering thoughts, as well as the related phenomenon of uniqueness of a person, can also be manifested in Arendt's affirmation of dream life, starting from her description of dreaming as internal harmony in April 1925 in her self-reflexive essay *Die Schatten*. Later the theme, which I define as dreams-that-turn-out-to--be-real-life, was mysteriously returning in Hannah Arendt's thought. In *The Human Condition* Arendt observes that "even dreams are real, since they presuppose a dreamer and a dream"[29] and it seems that her observation is something more than part of the irony of Cartesian thinking. In *The Life of the Mind* the thinker tells two stories about suspicion that dreams are our true life: firstly, she reflects upon the philosopher Chuang Chou who "once dreamt he was a butterfly flitting and fluttering around, happy with himself and doing as he pleased" but who after awakening "didn't know if he was Chuang Chou who had dreamt he was a butterfly, or a butterfly dreaming it was Chuang Chou."[30] Secondly, referring to Blaise Pascal, Arendt observes that the Cartesian mode of "certainty of I-am" "would hardly be sufficient to distinguish between dream and reality: a poor artisan dreaming for twelve hours every night that he was a king would have the same life (and enjoy the same amount of 'happiness') as a king who dreamed every night that he was nothing but a poor artisan. Moreover, since 'one frequently dreams that he is dreaming,' nothing can guarantee that what we call our life is not wholly a dream from which we shall awaken in death."[31]

In *Die Schatten* young Arendt clearly describes dream life as the place of internal harmony, even as the "proper life" (*das eigentliche Leben*), which disappears while she is awakening. As Arendt wrote about herself in 1925:

> Every time she woke up from that long, dreamy and yet deep sleep, in which one merges entirely with what one dreams, she felt the same shy, hesitant tenderness toward the things of the world, which made clear to her how much of her proper life [ihres eigentlichen Lebens] had sunken completely into itself—like sleep, one might say, if there can be anything comparable to it in normal life—and how much had run its course.[32]

---

[29] H. Arendt, *The Human Condition*, op. cit., p. 281.

[30] H. Arendt, *The Life of the Mind*, San Diego-New York-London 1981, p. 198.

[31] Ibidem, p. 150.

[32] H. Arendt, M. Heidegger, *Letters 1925–1975*, trans. A. Shields, Harcourt, London 2004. Quoted from Martin Travers's biography of Heidegger: https://martinheideggerbiography.com/biographies-1916-1923/ [accessed: 7.07.2019]. I changed the words "her actual life" to "her proper life" because I think the changed version corresponds better with the German original by Arendt: H. Arendt, M. Heidegger, *Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse*, ed. U. Ludz, Frankfurt am Main 2013, pp. 21–25.

According to this view, the events which occur in dreams, together with actions of a dreaming person, are—contrary to the waking life—fully encompassing the individuality of a dreaming person and, moreover, clarifying the person's observations concerning the world. Let us compare the beginning of *Die Schatten* with its end, where the young philosopher expresses her specific wish: "Perhaps her soul will realise what it is to speak out and to be released under a different sky." It is clear that she wants, to the possible extent, the internal harmony and the harmony with the world, experienced in dreams and described at the beginning of her essay, to be recaptured in real life. Young Arendt suggests that in real life, the possibility of this harmony slips away, and that this situation needs to be changed. The wish of young Arendt is the following: she wants to have a "different sky," free space where she, and of course other people as well, will have an opportunity to "speak out." What a discovery, if we look at these words from the perspective of Arendt's later political thought! The phenomenon of "speaking out" as the manifestation of freedom and personal uniqueness is what would later be Arendt's theoretical-political postulate.[33] Although Arendt got directly interested in meta-political freedom in a turbulent era of the 1930s and 1940s, we can suppose that a specific vision of (and yearning for) essential features of that freedom, though not called "political," were present in her mind while calligraphing *Die Schatten* in April 1925 at the desk in Königsberg; all the more so in the winter 1925–1926 when she wrote a poem "An die Freunde" ("To Friends") where the theme of not having a homeland appears. In the poem she admits that she stares with "a glance of the one who does not have the homeland"—"der Blick des Heimatlosen."[34] Given that mature Arendt would claim that an individual's self-disclosure in politics was freedom in general, we might suppose that in her youth Arendt held a vague vision of freedom as self-disclosure, though in her Marburg or Heidelberg years she was not connecting it directly with political life.

Following young Arendt's definition of dreams as the realm where one lives a "proper life" and "merges entirely with what one dreams"—thus where one has a deep understanding of the world—I can say that mature Arendt's vision that human freedom fulfils mainly by speaking out our uniqueness and our

[33] Cf. H. Arendt, *The Human Condition*, op. cit., p. 176: "Through speech and action, men distinguish themselves instead of being merely distinct. […] With word and deed we insert ourselves into the human world, and this insertion is like a second birth"; eadem, *On Revolution*, op. cit., p. 130: "Tyranny, in other words, deprived of public happiness, though not necessarily of private well-being, while the republic granted to every citizen the right to be 'a participator in the government affairs,' the right to be seen in action".

[34] As quoted in: E. Young-Bruehl, *Hannah Arendt: For the Love of the World*, New Haven–London 2004, p. 484.

specific understanding of the world,[35] is comparable to the way we tend to act in dreams. Namely, in dreams our words and deeds, though often "irrational" in terms of waking life, often involuntarily underline what is most important for us and for people we encounter as well as integrate different spheres of our life. In other words, strange things we do in dreams "are" our uniqueness, our story; dreams capture our uniqueness to the extent that is impossible in reality. The fact that in dreams this perfect storytelling and uniqueness are expressed involuntarily, makes Arendt's concept of political action even more corresponding with the realm of dream, and proves even more that coming closer to dreamlike reality is a model of politics in Arendt's thought. It is because when Arendt describes—and praises—self-disclosing in political action and the individual's "urge toward self-disclosure,"[36] she also strangely writes that "unpredictability of outcome is closely related to the revelatory character of action and speech, in which one discloses one's self without ever either knowing himself or being able to calculate beforehand whom he reveals."[37] In politics, we should speak consciously our views, but at the same time try to attain the same involuntary, symbolic level of disclosure and integration of our personal life experience, wishes and self-decidedness as we see in our dreams.

Although the words "dream" or "der Traum" used by Arendt in *Die Schatten* might also mean conscious phantasies, the context—namely, the fragment about waking from the sleep—suggests that "dream" means primarily things seen while sleeping. Nonetheless, her youthful essay *Die Schatten* as well as the philosopher's lifelong devotion to poetry undoubtedly show that not only a night dream as a harmonious disclosure of human questions, but also some form of daydreaming were important for Arendt and might have influenced her vision of politics as a demonstration of, I may say, objectified subjectivity, consisting in "being seen and being heard by others [that] derive their significance from the fact that everybody sees and hears from a different position."[38] In the context of links between dreams, daydreaming and self-disclosure, it is interesting that in *Die Schatten* Arendt admits that in her search for answers to existential questions, she went "in some way above what is private and intimate in order to bring closer what is human" ("gewissermaßen über das Private und Intime hinaus menschlich näher zu bringen"[39]).

---

[35] This subjectivism is in line with Arendt's criticism of mass society in which only one viewing perspective is allowed: "The end of the common world has come when it is seen only under one aspect and is permitted to present itself in only one perspective" (H. Arendt, *The Human Condition*, op. cit., p. 58).

[36] Ibidem, p. 194.

[37] Ibidem. p. 192.

[38] Ibidem, p. 57.

[39] H. Arendt, M. Heidegger, *Briefe 1925 bis 1975*..., op. cit., p. 24.

I can sum up Arendt's vision of action in three elements. The political actor is (1) directly speaking out his views on current public problems through his individualistic will to gain "fame" and to make his name "known,"[40] (2) communicating his private views and feelings through making it understandable to others thus making possible the views mentioned in element (1),[41] (3) indirectly and involuntarily disclosing his personal history, emotions and experience—the thing Arendt calls "daimon." These three elements sum up into a story told by the political actor, and second and third view has, in its ideal form, something to do with symbolism experienced in a dream, where even political and theoretical problems tend to be expressed better.

Of course, contrary to strong connotations about dreaming, when I talk about "strange things" we do in dreams, I do not mean erotic themes of some dreams, but rather dreams like the one dreamt by Rahel Varnhagen, as it is evoked by Arendt in her book about Varnhagen: "[Rahel] found herself in a splendid, inhabited palace, [but] despite the fact the doors were open, […] she was never able to join the people," instead, in the dream Rahel "was everytime six or eight rooms away" and found there a strange animal.[42] In Rahel's another dream, she and one of her female friends were seeing Mother of God (Mary), but "could not see her distinctly," because, despite being in the room, the saint was covered by some kind of clouds. Rahel and her friend asked themselves and the saint existential questions. "The Mother of God […] only said Yes! to each question," for example "do you know the suffering of love?"—recollected Rahel, as quoted by Arendt. At the end of this interrogation, Rahel—of course in her dream—was crying and screaming: "I have not done anything! […] "I am innocent!"[43]

The homely ideal of public space, understood as inspired by the idea of recapturing dream life might raise questions about nightmares. I am aware that dreams can also display injustice, aggression and wars. When I evoke Arendt's words of "merging with things that we dream," I do not mean understanding of "dream" as "paradise." I rather mean a dreamy state of the world in which our actions and words, as well as actions of other people, limitlessly demonstrate our uniqueness, and, sometimes exaggerate while reflecting one's conscious interpretation of reality, make us aware of the true bad or good nature of real situations. Sometimes symbolic situations displayed in dreams inform us what

[40] H. Arendt, *The Human Condition*, op. cit., pp. 181 and 193.

[41] Eadem, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, op. cit., pp. 72–77.

[42] Eadem, *Rahel Varnhagen. The Life of a Jewish Woman*, New York–London 1974, pp. 134–145.

[43] Ibidem, pp. 141–142.

could be done in a specific situation in real life, and how my behaviour affects others, and in which light I can reflect upon reality and relations between people. Based on Varnhagen's dream life, Arendt commented that dreams have "the explicitness and clarity of a world which was not provided for in the day."[44] Dreamy harmony consists thus, as I tried to show above, not—or maybe not always—in a paradise, but in a better clarity and sharpness of the world, and, paradoxically, as Arendt argued in her book on Rahel, dreamy harmony consists in more possibilities and more sense-making of our acting in the world. The dreams of Rahel Varnhagen, of which examples were described above, are the allegory of identity-seeking, both in personal and public-political terms, or rather are good example of unification of these two realms: Varnhagen as a creator and host of a Romantic literary salon and as a person who, for Arendt mainly as a Jewish woman, wants to find her identity within her society as well as to ask and answer questions about assimilation.

Of course 19-year-old Arendt had not yet been a political philosopher, but it might be true that the wish from the ending of *Die Schatten* reflects vaguely her later postulate of creating a public realm which would be a realm of homeliness for all, where each citizen could disclose his or her uniqueness and feel a sense of community, and from which—contrary to social realm, where, according to Arendt's reasonable diagnosis, we tend to "discriminate" persons with whom we do not want to spend time—no one could be thrown away. The wish to have home in the political realm arose both from Arendt's personal feeling of estrangement, linked to her psychological characteristics[45] and from political unhomeliness such as the experience of war, antisemitism, and being a refugee in France and the United States. The line from Arendt's poem written in 1946, which encompasses this difficult experience, confirms that craving for the political realm of free participation is somehow the wish to evoke the ideal that dwells in a dream world: "Lucky is he who has no home: he sees it still in his dreams."[46] (As for Arendt the Greek political participation was an ideal

[44] Ibidem, p. 137.

[45] Elisabeth Young-Bruehl writes about Hannah Arendt's school years in Königsberg: "While schoolmates visited and chatted during school recesses and over lunch, she marched around the schoolyard, hands clasped behind her back, braids bouncing, lost in solitary thought" (E. Young-Bruehl, op. cit., p. 33). I think this description is very suggestive. Hannah's willingness to spend time alone could have arisen from the fact that she could have found teenagers' chatting stupid, or from the fact the schoolmates might have not accepted her, or perhaps from the fact that she might have had some problems which needed to be resolved in the process of solitary thinking. Of course, maybe all these three interpretations are to some extent true.

[46] As quoted in: ibidem, p. 188.

of politics, we can half-jokingly say that one of Rahel's dreams she evokes—the dream where "people were all dressed like Athenians"[47]—proves that Arendtian vision of politics, based on plurality and complex internal richness of each person, would be fulfilled in treating the political realm as the one recapturing the condition from a dream.)

There are uncountable cases where our dreams can reveal a link between political situation, social conditions and personal feelings (as Arendt would say, this results from human plurality and capacity to think and act). The theme of this article allows me, as I hope, to evoke two examples in the form of my own dreams. I had these dreams and wrote them down almost a decade ago, and what is interesting, while dreaming I met Józef Piłsudski—a Polish national hero, who was one of the creators of Polish independence in 1918. This kind of "meeting" informs us about another political function of dreams: in dreams we have an ability to reflect a political situation together with the great heroes of our history, and these encounters and mere presence of these people in our dreams is an element which bonds a political community—of course, only when we tell each other our dreams. This way of celebrating our bonds with political community can surpass the thoughtless, simplifying and anti-individualistic phenomenon of political polarisation that occurs in some countries.

In my dream from 20th January 2010, I was sitting outside on stairs in a typical Polish backyard. I think it was somewhere in Warsaw. The buildings surrounding the yard were quite old, like from pre-war Poland. Moreover, on the right there was a retro-style signboard, where blue letters were on a white background: "Pralnia" ("Laundry"). Suddenly, Józef Piłsudski, in his typical military coat and with his characteristic moustache, went out through the door in front of me, and walked down from the entresol. "This is not the best place"—he spoke to me.—"Surely you must have read it in my diary…"—he added, suggesting that I knew why the place was not "the best." And then he started to tell me something about the current politics of European Union. I remember I was listening to him rather than participating in a discussion.

The night before the real presidential election in Poland, in the dream from 4th July 2010, I was in a prison together with Józef Piłsudski, who was my only co-prisoner in a cell. Leaning on a windowsill, through a very small window I saw that the sun was going down and the sky was turning dark blue. Suddenly I noticed that the window overlooked only tiny space just above the ground. That meant the cell was partly under the ground. I was scared by that limited access to the outside world, all the more so because I and Piłsudski had not yet got any dinner. Then I asked Piłsudski: "Could you read something for me from

[47] H. Arendt, *Rahel Varnhagen*…, op. cit., p. 138.

the newspapers?" He had newspapers upon his knees and, as he was viewing and shuffling them, I recognized the characteristic retro headlines of pre-war newspapers. And Piłsudski started to read loudly some press articles for me. The reading was calming me down.

Arendt's "Dreaming Philosophy" and the Main Themes of the Rest of Her Philosophy

Understanding Arendt's concept of the political as the concept—which I would describe as the-political-as-recapturing-dreamy-harmony—solves, in a twofold way, the problem of Arendt's sharp distinction between public and private realms. In addition, these two interpretations I propose—which can be complementary—also reflect the question (which I tried to address in my earlier investigations[48]) about whether Arendt is a conservative supporter of "transcending one's needs" or rather a philosopher of imagination and creative individualism?[49] According to the first interpretation, dreams, owing to their symbolic nature, always integrate public and private matters. Our mind produces dreams independently of our planning, we never know what we will dream about, even if one can suppose likely content (if recently the magpie killed my canary, then it would be very probable that I would have nightmares about this event). As independent of our planning, the dreaming harmony between public and private realms is itself, even if full of our interests, "transcendent," coherent, spontaneous, and not "corrupted" by our non-ideal daily thinking and by exaggerated mode of calculative economic thinking. Taking into consideration that "economic thinking" is sometimes not bad, but sometimes really can be

[48] Cf. A. Czepiel, *Szczęśliwy człowiek kontra dobry obywatel? Zmagania z myślą Hanny Arendt* (*Happy Self vs. Good Citizen? A Struggle with Hannah Arendt' Thought*), Warszawa 2017.

[49] This problem can be reflected by the fact that in the chapter *The Public Realm: The Common* in *The Human Condition* Arendt gives two definitions of the public sphere. The mentioned chapter gives us some "clearance" (Heideggerian "die Lichtung") that justifies the suspicion that two ways of understanding the public action, free speech, individual needs etc. can appear even inside the same text by Arendt because the philosopher sympathised with both ways of understanding. Referring to these two definitions, we can say that sometimes Arendt affirms freedom and public action as "free speech," "communicating our judgments and feelings," "spontaneous action"—i. e. the way that allows the integration of personal and political matters—and sometimes she understands freedom as, so to speak, "silencing our subjective private needs while being in public." However, it seems to be even more complicated because the individual will to be "proud" allows, in my opinion, to integrate the personal and the political, but Arendt qualifies it—with clearly non-conservative affirmation—as a part of the second (we may say "anti-subjectivist", conservative) definition of the public.

exaggerated, the interpretation above is a good, dream-affirming outcome of a rather disturbing fact that, quite pessimistically and conservatively, Arendt criticized the appearance of self-interest, including economic welfare, in political world; she believed it can easily transform itself into a "public struggle for private things."[50] She also feared that the public appearance of economic interest could risk replacing the unpredictability of human action by a list of statistical behaviours[51] (however, another aspect of this view is her promotion of nonconformism, which is quite a romantic idea; but—and this question can sum up also my book about Arendt from 2017—why could not the way we speak about socioeconomic matters disclose our uniqueness and nonconformism?). Moreover, even if there is not a question of "corruption of public realm with private interests," there can be the "risk" of non-perfect compromise between public and private domains: one might exaggerate both of them, or, at least if we "have" to put something private in politics, we could choose a wrong private thing, and so on. In other words, I can put it that way: for Hannah Arendt, if dream life was true life, a sharp public-private distinction would not be needed, as in James Madison's words, "If men were angels, no government would be necessary."[52]

In *The Human Condition* Arendt claims that technical thinking can finally change the world into a "dream produced by man": "This mathematically preconceived world may be a dream world where every dreamed vision a man himself produces has the character of reality only as long as the dream lasts."[53] I think it is not a critique of a dreamlike world itself. What may be disadvantageous to Arendt is the fact that the dreams would not be a surprise, but they would technically be created by people. Because in dreams our wishes sometimes come true, we can point out that the conservative postulate of the defence of civilisation through openness to the transcendent or, as Stawrowski calls it, to the "unpredictable-yet-not-accidental"[54]—if only we treat dreams as

[50] Cf. H. Arendt, *The Human Condition*, op. cit., p. 35.

[51] Ibidem, pp. 42–43.

[52] J. Madison, *The Federalist Paper No. 51: The Structure of the Government Must Furnish the Proper Checks and Balances Between the Different Departments*, [online] https://www.constitution.org/fed/federa51.htm [accessed: 22.07.2019].

[53] H. Arendt, *The Human Condition*, op. cit., p. 286.

[54] Z. Stawrowski, *Świat zadowolonych głupców* (*The World of Content Fools*), "Rzeczpospolita Plus Minus", interviewed by M. Płociński, 6–7.07.2015. Other examples of conservative thinking—or at least of what I mean when I write about "conservatives"—are: Ch. Delsol, *La haine du monde. Totalitarismes et postmodernité*, Paris 2016, and R. Legutko, *The Demon in Democracy. Totalitarian Temptations in Free Societies*, New York 2016. The fact that I criticize conservatives does not mean that I support everything that is deemed "non-conservative" (for example infidelity to one's life partner or hatred towards patriotism and religion).

transcendent!—has the potential of happiness and not only of, so to speak, "suffering for the sake of Kantian moral law." In other words, the openness to transcendence can bring not only the idea of self-accusation of sin but also the idea of praying to God for personal happiness, for example for a chance to be with the beloved one. Moreover, Arendt's critique of technology is not at all that conservative because technical thinking, introspection that is divided from reality, is based—according to Arendt—on individual's abandoning of five senses, while conservatives would rather speak about downfall consisting in "seeking for what is sensual" and the "egoistic" hope that an individual's good dreams will be fulfilled in our waking, sensual reality. Dreams, we might say, are not mere introspection that was criticised by mature Arendt in *The Human Condition*: the sensations we experience in dreams—joy, pain, surprise caused by events we see in dreams or things we hear about others' dreams—are often even more vivid than in waking life, and after waking up we remember them as vivid (as in Arendt's poem from 1951: "The multi-colored layers in my sleep / Which fear the precipitous void of our world"[55]). Some dreams, though recognized as unreal, are remembered by us as our most important memories are.

According to the second interpretation, we have to accentuate—contrary to *Die Schatten*, a self-analysis written by young Arendt—mature Arendt's aforementioned aversion towards memories and introspection. Biographers notice that she did not say much about her childhood, youth, and emotional life even to her closest friends. Arendt's personal memories and emotional states are, I think, rarely described in the correspondence with her husband Heinrich Blücher.[56] Commenting on Arendt's friendship with Mary McCarthy, Kathleen B. Jones observes that "Arendt's brutally honest mentoring of McCarthy in matters of the heart seemed to be a barrier behind which she kept her most self-revelatory feelings and fears to herself. Even though she talked with McCarthy about her concerns about Blücher's health and her feelings for her former lover, the notorious Martin Heidegger, Arendt didn't speak in the voice or with the vulnerability any woman, no matter how intellectual, might use to express her most intimate fears or joys with her 'closest woman friend.'"[57] Although

My critique of conservative thinking consists in the fact that the opinion that "my wishes, though I wish happiness, are also ethical" is suspicious for conservatives. The titles of the mentioned works show themselves that it does not take much to be called "the killer of civilisation" by a conservative thinker.

[55] E. Young-Bruehl, op. cit., p. 90.

[56] Cf. H. Arendt, H. Blücher, *Briefe 1936–1968*, ed. L. Kohler, Münich 1996. The letter from August 1945 (p. 137), where Arendt talks about her constant struggle to hide her fears, is one of the exceptions.

[57] K. B. Jones, *Hannah Arendt's Female Friends*, "LA Review of Books", 12.12.2013, [online] https://lareviewofbooks.org/article/hannah-arendts-female-friends/ [accessed: 8.07.2019].

Jones finds that Arendt's friendship with Hilde Fränkel was more intimate, I think her letter to Fränkel from 10th February 1950,[58] where Arendt is describing her reunion with Heidegger during her first post-war visit to Europe, is rather joking and ironic, avoiding any description of internal emotional life, despite the fact that after the meeting Arendt wrote to Heidegger himself that their reunion was for her "a confirmation of a whole lifetime."[59] A similar observation is made by Young-Bruehl, who writes that "Arendt's opposition to introspection was politically understandable and fruitful, but it also provided justification for her distance from her own family memories, her own painful childhood and legacy of shyness, moodiness, impatience, and incommunicativeness"[60]—observes Young-Bruehl.

Hence, we may expect, the rigid public-private distinction in Arendt's thought. However, this distinction is not limitless: let us return here to the fact that Arendt, while criticising personal motivations of political activity, claims in *The Human Condition* that politics is about disclosing uniqueness of every acting person. And what would the "uniqueness" even be, if it was not about our personal – both emotional and socioeconomic—problems and interests? Here comes Arendt with her views that the political activity must consist in "communicability" of our opinions and feelings;[61] the political realm must be about individual's "telling one's story"[62] in an objectified way that is understandable to others. The experience of perfect dreamlike harmony—affirmed by Arendt, as I tried to show, throughout her life—is the answer that solves the problem of contradiction between Hannah Arendt's idea of expressing one's "uniqueness" in the political realm and her aversion towards the presence of private and intimate matters in public. The expressing of uniqueness seems to consist in the idea of the symbolic reality of a dream, where an individual is present in his or her uniqueness without reporting his or her private life in detail, because—by means of the specific, strange dreamlike harmony—all is "known" to others, the world symbolises problems and concerns of mine and others. Our private concerns—as young Arendt wrote—"merge" with all other concerns, so that public deeds voluntarily symbolise private problems and even solve them, and *vice versa* (we may think again of the above-mentioned dreams about Piłsudski). Although in the waking life it is impossible to perfectly recapture this in-

[58] H. Arendt, *Wie ich einmal ohne Dich leben soll, mag ich mir nicht vorstellen: Briefwechsel mit den Freundinnen Charlotte Beradt, Rose Feitelson, Hilde Fränkel, Anne Weil-Mendelsohn und Helen Wolff*, Hrsg. U. Ludz, I. Nordmann, München 2017.

[59] As quoted in: S. Benhabib, *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*, London 2003, p. 223.

[60] E. Young-Bruehl, op. cit., p. 90.

[61] Cf. H. Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, op. cit., pp. 72–77.

[62] Cf. eadem, *The Human Condition*, op. cit., p. 175.

voluntarily, spontaneous condition of dream life, coming closer and closer to this ideal might be a good idea about political life; about public debate. Biographically speaking, Arendt's psychological strict unwillingness towards talking publicly about personal problems is confronted with her deep conviction that our personal history really counts in meta-political thinking, and Arendt's "dream about dreamlife of politics" was perhaps based on the fact that, although, she does not speak in public, and even to her friends, about her private life, her dreams do this for her: Arendt was relieved of telling directly about her personal life in public and in her philosophical texts, and at the same time dreams were making her realise that personal story is important in philosophy and politics, and she was telling her story in a dreamlike way—metaphorically and indirectly—in her philosophical books (an example is the presence of Augustinian phrase "amo: volo ut sis" in *The Origins of Totalitarianism*: these words are strictly linked to Arendt's youthful love relationship.) Hence—perhaps—the idea described in *The Human Condition* that true political life consists in "telling one's story" in the way that a person's "daimon"—his or her emotional and spiritual life, imagination and private motivations—is involuntarily "visible" and interplays with the political every time when a person tells in public his or her "true opinion" (term from *On Revolution*[63]). And, because Arendt herself writes that we feel "urge towards disclosure,"[64] the disclosing person—we can know it from our experience of public discussions—knows she discloses also her "daimon," even if she, unlike in the dream, does not sum it up or even is incapable of summing it up. Then dreams, as a role model, inspire this person how to act to express the "daimon."

Based on two interpretations presented above, another observation is worthy of attention. Dreams involve spontaneous integration of our different problems and thoughts, including public and private concerns. They might not always do so by establishing peace between them, but simply by displaying them in our head like a film and thus being a phenomenon of "appearance" which was important for Arendt's idea of *vita activa*. Dreams, we might say, due to their symbolic character integrate *vita contemplativa* and *vita activa* without the duty of finding a strict, proper limit between public and private, from which, like from the door, we might fly out into the public world; the door that Arendt sometimes conservatively closes, as when she criticises caring of ourselves by means of politics („[it is a] curiously hybrid realm where private interests assume public significance"[65]) or where she says that "thinking […] has

[63] Eadem, *On Revolution*, op. cit., p. 226.
[64] Eadem, *The Human Condition*, op. cit., p. 194.
[65] Ibidem, p. 35.

no political relevance unless special emergencies arise."[66] Instead, dream itself is flying out. For Arendt, who sometimes joyfully flies out by stressing only the aspect of courageous making our name known through presenting our unique imagination in discussion, instead of sticking to her concept of a strict border between public and private, dreams would really be a harmonious place to realise *vita activa* ("An 'enlightened,' in fact rather mechanical, opposition of reason and passion does not enlighten us very much on the great subject of the human capabilities,"[67] Arendt wrote.)

Daily and Dreamy Romanticism

In our waking thoughts we consider and try to link different interests and wishes, the personal and political, and different interpretations of the same situation. This complicatedness is often too hard to sum up in one phrase, and it is also dependent on external events and moods (described by romantic poets and Heidegger) in which some expectations and thoughts seem more important than others. In Mickiewicz's *Forefathers' Eve* Konrad's proud improvisation and priest Piotr's humble praying reflect, as I think, two sides of a human being, or rather—of human condition. These poetic situations indicate that there is always hope that the one who fears she is not right would win at the end. The force of dreams, one might say, consists in integrating and explaining this complexity, involuntarily creating "one mood" made of our daily moods (which, of course, are not our "untrue selves," but are important for cognition).

Even though Arendt, in her book on Varnhagen, tends to ironise the romantic sacralisation of "the boundlessness of the Mood,"[68] claiming that it was "magic" rather than real, the very words she uses to seemingly ironise romanticism present her vision of the political realm: "Playing with possibilities engendered the 'Romantic confusion' which canceled the isolation of the Schleiermacherian individual that for a moment it seemed as if reality might invade the scene after all by sheer chance, by a surprise attack. But this would have to be pure extraordinariness, a miracle […] Expectation of the extraordinary never lets reality have its say, so to speak."[69] Arendt herself described human action as "unexpected" and "spontaneous," mainly the political action,[70] the situation,

[66] Eadem, *The Life of the Mind*, op. cit., p. 192.

[67] Eadem, *On Revolution*, op. cit., p. 225.

[68] Eadem, *Rahel Varnhagen*..., op. cit., p. 60.

[69] Ibidem, pp. 60–61.

[70] However, in *Origins of Totalitarianism* Arendt claims that spontaneity can also be a characteristic of the private realm. In my opinion, this view saves Arendt's philosophy from the interpretation that our private life cannot be based on spontaneous acts.

which I would characterise as I-have-to-speak-out-my-unique-opinion" (in my view this is also, to be honest, an act of caring about myself). In *The Human Condition* she claims: "The new always happens against the overwhelming odds of statistical laws and their probability, which for all practical, everyday purposes amounts to certainty; the new therefore always appears in the guise of a miracle. The fact that man is capable of action means that the unexpected can be expected from him, that he is able to perform what is infinitely improbable. And this again is possible only because each man is unique."[71] Hannah Arendt's irony of romantic "boundlessness of the Mood"[72] ends up in praising political spontaneous action as "boundless,"[73] and that makes me think even stronger that spontaneity was for Arendt a kind of mood in which we enter into public debate. Arendt's critical, but undeniable fascination with romanticism from the time of writing the book on Rahel continues in *The Human Condition*.

Because Arendt affirms—as a central point of her concept of political realm—waiting for unexpected, doing unexpected, and imagining the unexpected, in this light the words from Varnhagen book: "In expecting a miracle that does not arrive, the imagination conjures up 'the most interesting situations'"[74] become less ironic. Even if some situations would not occur, imagination—daily as well as dreamy—would be politically important, it will show what should happen, what we should do, and what we would gain or lose if a specific scenario happens. It seems that according to Arendt the romantic, expecting, and hopeful "boundlessness of the Mood" is good as long as the mood is natural and it is not artificially "conjuring up future moods which convert all reality into the neutralized 'it has already happened.'"[75] This notion provokes us to guess that Arendt's critique of romanticism is rather a critique of artificialisation of romanticism, when romanticism is no longer about personal authenticity and becomes "fashion." For example, in *The Origins of Totalitarianism* anything could be "romanticized"—"people, state, family, nobility"—if only "paying patron asked for it."[76] Even in the case when romanticism is honest, Arendt does rather not believe that a "romanticization" of something can survive longer than a "moment's notice." But her quite romantic (emotionally-based) concepts are different: her "constitutive longing" from the 1925 essay *Die Schatten*, as well as mature concept of public happiness we may recollect after a political event—these are stable yet romantic moods.

---

[71] Eadem, *The Human Condition*, op. cit., p. 177.
[72] Eadem, *Rahel Varnhagen...*, op. cit., p. 60.
[73] Eadem, *The Human Condition*, op. cit., p. 195.
[74] Eadem, *Rahel Varnhagen...*, op. cit., p. 61.
[75] Ibidem.
[76] Eadem, *Origins of Totalitarianism*, op. cit., pp. 165–170.

Arendt herself—maybe as a supporter of true romanticism—seems to appreciate Rahel for her being a romantic hero, for acting out from her genuine immediate feeling, for her ability to disclose her mood: "She was able to play the part demanded by the moment. She could work her magic upon all who came to her; she was able to handle the miscellaneous personalities of her salon; she was in her element when she was able to play so upon her circle that each person said exactly what was most brilliant at the particular moment. Never again was she as effective as she was during this period; never again did she wield such power over people; never again did she impress people as so entirely herself in all her uniqueness. […] In 'romantic confusion' there lay a chance to permit reality to break in"[77]—writes Arendt in her early book, and we have to remember that biographers agree that Hannah Arendt, writing a book and minor texts on Rahel Varnhagen, treated Rahel as her alter ego[78]). What was for Arendt a model of the public sphere was a romantic salon, in which our dreamy harmonious uniqueness together with map of problems and wishes—as Rahel's identity-seeking—was transposed to real life at a greater level than in modern political life (as Arendt wrote, dreams represented Rahel's problems with entering the common world[79] and "were the continuation of the day"[80]). In her text from 1933, 27-year-old Arendt reveals that salons were something like the political realm on private estates, consisting in direct debate, "self-presentation" of citizens instead of "representation"[81] (as we can see, Arendt links romanticism with direct democracy). Hence, we may suppose how Arendt's later idea of the political arises, namely we have to create a political realm as the common world of appearance and free speech, a big romantic salon. Without this sphere—which at the same time would in some way recapture dreamlike harmony and symbolism—the world is a void, as Arendt claims in one of her poems written in 1951: "The multi-colored layers in my sleep / Which fear the precipitous void of our world."[82] As Arendt writes about Varnhagen's dreams, "Rahel always found herself in a world more distinguished than the one in which she belonged"—and politically we can understand this as

[77] Eadem, *Rahel Varnhagen...*, op. cit., pp. 62–63.

[78] Cf. S. Benhabib, op. cit., pp. 1–22. Seyla Benhabib claims that: "In telling Rahel Varnhagen's story, Arendt was engaging in a process of self-understanding and self-redefinition as a German Jew" (ibidem, p. 8).

[79] H. Arendt, *Rahel Varnhagen*..., op. cit., p. 137

[80] Ibidem, p. 138.

[81] Eadem, *Original Assimilation. An Epilogue to the One Hundredth Anniversary of Rahel Varnhagen's Death*, [in] eadem, *Jewish Writings*, eds. J. Kohn and R. H. Feldman, New York 2007, p. 28.

[82] E. Young-Bruehl, op. cit., p. 90.

a hint that our goal, at least if we agree with Arendt's diagnoses, is to have the political sphere of plurality, in which everyone can present their complex views, as opposed to simplified modern representative democracy (or rather, I would say, quasi-democracy).

Arendt's claim that the political "telling one's story"[83] should be in some way "telling one's dreams" and living according to dreamlike harmony, is reflected in her—rather unknown before[84]—youthful notes on the edition of Sophocles's tragedies from 1924, which were published by Bard College in April 2016[85] and which I tried to decipher. There are four hints that inform us that Arendt might have taken these notes somewhere between 1926–1928 and that the book must have been part of Arendt's pre-war book collection that survived the World War Two in Paris and was retrieved by Arendt after the war.[86] Firstly, at the end of the book we can see a bookstore sticker: "Eugen Hütter Heidelberg Ludwigsplatz 12." The "Ludwigsplatz" in Heidelberg in 1928 changed its name to "Universitätsplatz." Secondly, there are no English marginalia of the first three plays (*Ajax*, *Elektra*, *King Oedipus*) as if the mature philosopher would not have wanted to disturb her notes from the youth because of sentiment. Thirdly, the handwriting of the majority of annotations on the first three plays – including the annotations I will analyse below—is different from English annotations in later parts of the book: they resemble Arendt's handwriting from her letters to Erwin Loewenson from 1927–1928.[87] The German notes are more sloppy and less legible than English ones—we can compare the latter with the English words "seat" and "sudden striking" written next to lines 185–195 of *Agamemnon*. Fourthly, a lot of German marginalia look like studying the construction of ancient Greek tragedy—a thing that would not rather be interesting for a mature philosopher.

---

[83] Cf. H. Arendt, *The Human Condition*, op. cit., pp. 175–193.

[84] I have found only one article which takes into consideration Arendt's notes on this edition of Sophocles: S. Zappulla, *Reading Antigone through Hannah Arendt's Political Philosophy*, [in:] "Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics", Cartagena 2011, pp. 111–138. However, as the title suggests, the text does not adopt Arendt's notes on *Elektra*. The author analyses a few notes made on *Antigone*.

[85] Sophoclis, *Fabulae*, [online] http://www.bard.edu/library/arendt/pdfs/Sophoclis-Fabulae.pdf [accessed: 18.05.2019]. This is Arendt's copy of: *Sophoclis Fabulae*, Oxonii (Oxford) 1924. Four annotations on *Elektra*, which are analysed by me in this article, are on the following pages of the PDF document: 38, 39, and 42.

[86] I am thankful to Ursula Ludz, the editor of Arendt's correspondence, for the information about the preservation of the collection of Hannah Arendt's pre-war books.

[87] I have copies of these letters from Deutsche Literaturarchiv in Marbach, so I was able to compare them with the marginalia on Sophocles.

In Arendt's book on Sophocles's plays, around lines 410–430 of *Elektra*, there is a scene when one of the characters of the tragedy, Chrysothemis, says that she had seen her mother Klytaemestra telling her dream to Helios (the Sun God in ancient Greece). Arendt comments on that next to the line 424, underlining the word "Helios" (Ἡλίῳ in dative): "Helios rückt die Träume aus d.[em] Nachlaß"—which means: "Helios is withdrawing the dreams from the archive/heritage." Through this quote, Arendt, probably as an about 20-year-old person, presents a view that "Helios"—some external spiritual force or internal belief, or maybe the mix of the two—has the power to make people disclose their dreams. I think that a connotation to Arendt's later concept of "telling one's story" as having political significance is justifiable, all the more so because the complex, messy and irrational reality of the dream, just like one's feeling--and-reason-based judgment before telling it publicly, must be made "communicable"[88] (in some way "deindividualised") when one wants to say it to someone or just write it down. And even if in *Elektra* Klytaemestra does not reveal her dream properly "in the public," in the agora, but tells it quite privately to a god, the simple fact of speaking out the dream has a political significance that young Arendt also must have noticed: as we know, Klytaemestra is the queen of Mycenae, and her dream was about the remorse she had after killing her husband, king Agamemnon, in order to live with her lover Aegisthus. The dream, as recounted by the dreamer, was heard by a friend of princess Chrysothemis who later told her about it, and then Chrysothemis told the mother's dream to her sister Elektra, provoking her and her brother Orestes to take revenge on their father. There is a question whether Arendt meant "Nachlass" to be "archive" or "heritage." In the first case, we can interpret the comment as if Helios would force Klytaemestra to take the dream out of her archive, a "wardrobe" of her mind. But if Arendt meant heritage—things a family inherit after someone's death—it could have meant that, according to the thinker, in Sophocles' play Helios forced Klytaemestra to reveal the dream that had been originally coming from the "heritage" of Agamemnon—namely, Agamemnon himself "sent" the dream to Klytaemestra after his death to inform the murderers about the possibility of revenge.

It is necessary to quote the content of Klytaemestra's dream, as told by Chrysothemis to Elektra around line 420 of the tragedy: "The dream said that she [Klytaemestra] saw our father [Agamemnon] as if he were here in the light of this world and as her husband again; and he took his sceptre from Aegisthus' hand and planted it hard next to the hearth. Immediately after that the sceptre shot out a branch whose blossoms covered the whole of Mycenae."[89] Later, in

[88] Cf. H. Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, op. cit., pp. 72-77.

[89] Ibidem.

lines 630–660, Klytaemestra refers to this dream (and to a second, unknown dream) in her prayer to another god, Phoebos Apollo. The queen's praying is as follows: "Two dreams, both of nightmares here and there, my Lord. Lord Phoebos, if they are to come to some good, help them come to fruition but if they are to result in awful deeds, then let these deeds fall upon my enemies' heads. And Lord, let no one conspire with others or plot against me to rob me of my livelihood, the wealth of the Atridae. Let me live, Phoebos this good life, the serene life as keeper of this royal sceptre."[90] We clearly see that Klytaemestra has already known that Elektra and Orestes want to kill her and Aegisthus in revenge, but this time she is full of self-conviction and she wants primarily to preserve her political and symbolic power of the queen. Yet Klytaemestra's dreams make her unsure about her victory. Her dreams forecast either good or evil outcome. Next to Klytaemestra's prayer to Apollo there is a comment by Hannah Arendt: "die Doppeldeutig.[keit] d.[es] Traumes! (Als bei Sop.[hocles] am mind.[estens]) ist diesem Gold d.[er] Klyt.[aemestra] zur Liebe erforder.[liche]"—which translates as: "the ambiguity of the dream! (as in Sophocles at least) is this treasure of Klytaemestra that is necessary for her to love."[91] In her comment, young Arendt refers to the play between good and bad forecasts from the dream, to the phenomenon of uncertainty, which later would become important for her concept of politics. Moreover, it is very probable that Arendt also refers to the specific dream of Klytaemestra told by Chrysothemis, because earlier, next to the lines 418–425 (where there is a description of a dream that "[Agamemnon] took his sceptre from Aegisthus' hand and planted it hard next to the hearth. Immediately […] blossoms covered the whole of Mycenae") Arendt similarly noted the ambiguity: "Zweideutigk.[eit] d.[es] Traumes! B.[ei] Herd ist, als demonstriert, nur Zweid.[eutigkeit]"—which can be translated as: "Ambiguity of the dream! At hearth there is, as it was demonstrated, only ambiguity." In both comments by Arendt, an emotion concerning the ambiguity of dreams is visible (maybe also because "Zweideutigkeit"—"ambiguity"—is one of important terms of Heidegger's *Being and Time*, in which young Arendt found a language to describe her own self and, at the same time, as Arendt-Heidegger correspondence and Hans Jonas's memories suggests,[92] in her youth she might have been questioning Heidegger's strict understanding of the ambiguity as an "improper self").

---

[90] I quote George Theodoridis's English translation of Sophocles's *Elektra*: https://bacchicstage.wordpress.com/sophocles/elektra/ [accessed: 2.07.2019].

[91] At the end of Arendt's comment, after the word "erforder[liche]," there is also the letter "K."—however, it is impossible to guess what it could have meant.

[92] Cf. Heidegger's letters to Arendt from 24th April 1925 and 1st May 1925. In the letter dated 24th April, Heidegger partly criticized Arendt's *Die Schatten*. In the letter dated 1st May,

In her comments, Arendt seems to see that the ambiguity of the dream can bring a hope for Klytaemestra, but not in the sense that the murderer will avoid remorse and a form of punishment, but in the sense that—as in the recounted dream there is no bloody revenge, but beautiful blossoms growing after Agamemnon rightly takes the royal sceptre from Aegisthus—if Klytaemestra understood that Aegisthus should not be the king, and believed that the goodness and fruitfulness of the kingdom would arise only out of Agamemnon's deeds and political wisdom, then Klytaemestra would learn to love properly—she would learn to love her children, the kingdom, and the memory of Agamemnon. This interpretation corresponds with Arendt's theological doctoral dissertation on love in the thought of Saint Augustine. Of course we know that at the end of the tragedy Klytaemestra does not regret anything and, together with Aegisthus, is killed by Orestes; however, independently of the ending of the tragedy, Arendt's interpretation of the dream is a romantic practice of seeking hope and "gleam of righteousness"[93] in everything and everyone. Another note written by Arendt on *Elektra* seems to sum up her philosophical attitude to dreams and their worldly significance: next to the lines 500–502, when the Choir sings about Klytaemestra's dream: "If the prophesy in this dire dream is not fulfilled then let us say it: / Prophesies and oracles do not exist in dreams," Arendt notes:[94] "Leere im Schlagen auf d.[en] Traum"—which translates more or less as: "[There is] emptiness in beating the dream."

he seemingly accounted her emotional reaction to this critique: Hannah had a "frozen soul" ("frierende Seele"). It is probable that she might have felt disenchanted with her understanding of the self, although using Heideggerian terms, turned out to clash with Heidegger's own thinking and was deemed wrong by him. Cf. H. Arendt, M. Heidegger, *Briefe 1925 bis 1975*…, op. cit., pp. 26–28. Hans Jonas, who befriended Hannah Arendt during their student years in Marburg, confirms Arendt's partly polemical approach towards Heidegger during that time. Jonas notes that despite the common atmosphere of students' worship of Heidegger's philosophy, Arendt, even as Heidegger's lover, preserved her "skepticism" which enabled her to critically examine Heidegger's concept. Cf. H. Jonas, *Memoirs*, ed. Ch. Wiese, trans. K. Winston, London 2008, p. 60.

[93] Term from Adam Mickiewicz's *Forefathers' Eve*.

[94] Among four annotations analysed in this article, this one was the most difficult to decipher, thus it poses the greatest risk of wrong deciphering.

Conclusion

Both in *The Origins of Totalitarianism*[95] and *The Life of the Mind*[96] Arendt argues that worldly realm of human speeches and deeds consists in the fact that entering into a debate with others ends internal doubts of an individual: we have to speak as one person, and even if someone discloses publicly his or her doubts, these spoken doubts appear as part of harmonious "one person"; in this situation our doubts, concerns and wishes harmonise and thus we interact with the world, although in the dream, according to Arendt's reflections on Rahel Varnhagen, this harmony is greater: it makes our vision and understanding of ourselves and of the world "sharper" and "clearer" than in the waking reality. This fact sheds light on the relation between a dream world and the political realm understood by Arendt as "lawful space of worldly appearance:"[97] in a dream we act directly out of our internal wishes and doubts, which harmonise with the world and are symbolised in our interactions with other people. With Arendt, who even in 1925 expressed her wish to have space for a free speech where her soul could come closer to the internal and worldly harmony experienced by her while dreaming, it turns out that the task of politics is to recapture the condition of a dream. Of course, the interpretation that the political sphere as coming close to dreamlike human condition does not explain everything in Arendt's concept of the political. However, as everyone dreams and everyone sometimes thinks about politics (even in the form of a simple question: Why should I vote?), the interpretation I proposed in the present article can be informative not only with regard to Arendt's quite complicated thought, but also with regard to the matter of what the truth is and what the world is.

It is important to stress that Hannah Arendt did not use to write down her own dreams. We have only two descriptions of her dreams: first, the biographer tells the youthful (around 1928) nightmare about death of a professor from Heidelberg[98] (I guess it might have been Karl Jaspers); second, in 1970s in her philosophical diary Arendt wrote down her dream about talking with Kurt Blumenfeld, one of Arendt's close friends, who died in 1963.[99] Maybe it is true

[95] H. Arendt, *Origins of Totalitarianism*, op. cit., p. 476.

[96] Eadem, *The Life of the Mind*, op. cit., pp. 179–193 (chapter *The two-in-one*).

[97] Cf. P. Birmingham, *Heidegger and Arendt: The Lawful Space of Worldly Appearance*, [in:] *The Bloomsbury Companion to Heidegger*, eds. F. Raffoul and E. S. Nelson, London–New Delhi–New York 2013, pp. 157–163.

[98] E. Young-Bruehl, op. cit., p. 90.

[99] H. Arendt, *Denktagebuch*, vol. 2, Hrsg. U. Ludz, I. Nordmann, München 2003, p. 701.

that Arendt's striving for political realm was in fact a disclosure of her lifelong dreams about having a homely realm where her personality would be spoken out.

BIBLIOGRAPHY

1. Arendt H., *Civil Disobedience*, [in:] *Crises of the Republic*, San Diego–New York–London 1972.
2. Arendt H., *Denktagebuch*, vol. 2, Hrsg. U. Ludz, I. Nordmann, München 2003.
3. Arendt H., *The Human Condition*, Chicago 2019.
4. Arendt H., *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago 1992.
5. Arendt H., *The Life of the Mind*, San Diego–New York–London 1981.
6. Arendt H., *Lying in Politics*, [in:] *Crises of the Republic*, San Diego–New York–London 1972.
7. Arendt H., *On Revolution*, London 1990.
8. Arendt H., *Original assimilation. An Epilogue to the One Hundredth Anniversary of Rahel Varnhagen's Death*, [in] *Jewish Writings*, eds. J. Kohn and R. H. Feldman, New York 2007.
9. Arendt H., *Origins of Totalitarianism*, Orlando–New York 1979.
10. Arendt H., *Rahel Varnhagen. The Life of a Jewish Woman*, New York–London 1974.
11. Arendt H., *Wie ich einmal ohne Dich leben soll, mag ich mir nicht vorstellen: Briefwechsel mit den Freundinnen Charlotte Beradt, Rose Feitelson, Hilde Fränkel, Anne Weil-Mendelsohn und Helen Wolff*, Hrsg. U. Ludz, I. Nordmann, München 2017.
12. Arendt H., Blücher H., *Briefe 1936–1968*, ed. L. Kohler, Münich 1996.
13. Arendt H., Heidegger M., *Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse*, ed. U. Ludz, Frankfurt am Main 2013.
14. Arendt H., Heidegger M., *Letters 1925–1975*, trans. A. Shields, Harcourt, London 2004.
15. Benhabib S., *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*, London 2003.
16. Birmingham P., *Heidegger and Arendt: The Lawful Space of Worldly Appearance*, [in:] *The Bloomsbury Companion to Heidegger*, eds. F. Raffoul and E. S. Nelson, London–New Delhi–New York 2013.
17. Czepiel A., *Szczęśliwy człowiek kontra dobry obywatel? Zmagania z myślą Hanny Arendt* (*Happy Self vs. Good Citizen? A Struggle with Hannah Arendt' Thought*), Warszawa 2017.
18. Delsol Ch., *La haine du monde. Totalitarismes et postmodernité*, Paris 2016.
19. Hegel G. W. F., *Lectures on the Philosophy of World History*, trans. H. B. Nisbet, Cambridge 1984.
20. Heidegger M., *Sein und Zeit* (Gesamtausgabe vol. 2), Frankfurt am Main 1977.
21. Heuer W., *'Imagination is the Prerequisite of Understanding' (Arendt). The Bridge between Thinking and Judging*, [in:] *Hannah Arendt: Filosofia e Totalitarismo*, eds. F. Fiscetti, F. R. Recchia Luciani, Genoa 2007, [online] http://www.wolfgang-heuer.com/wp-content/uploads/heuer_wolfgang_imagination_bari.pdf [accessed: 15.06.2019].
22. Jonas H., *Memoirs*, ed. Ch. Wiese, trans. K. Winston, London 2008.
23. Jones K. B., *Hannah Arendt's Female Friends*, "LA Review of Books", 12.12.2013, [online] https://lareviewofbooks.org/article/hannah-arendts-female-friends/ [accessed: 8.07.2019].

24. Janicki M., Władyka W., *Klątwa politycznego symetryzmu* (*The Fate of Political Symmetry Thinking*), "Polityka" 3.05.2016.
25. Keats J., *Endymion: A Poetic Romance*, London 1818.
26. Legutko R., *The Demon in Democracy. Totalitarian Temptations in Free Societies*, New York 2016.
27. Madison J., *The Federalist Paper No. 51: The Structure of the Government Must Furnish the Proper Checks and Balances Between the Different Departments*, [online] https://www.constitution.org/fed/federa51.htm [accessed: 22.07.2019].
28. Mickiewicz A., *Forefathers' Eve*, trans. G. Rapall Noyes, [in:] *Polish Romantic Drama*, ed. H. B. Segel, Amsterdam 1997.
29. Plato, *The Republic*, trans. B. Jowett, Rockville 2018.
30. Schneider J., *The Age of Romanticism*, Westport–London 2007.
31. Sophocles, *Elektra*, trans. G. Theodoridis, [online] https://bacchicstage.wordpress.com/sophocles/elektra/ [accessed: 2.07.2019].
32. Sophocles, *Sophoclis Fabulae*, Oxonii (Oxford) 1924, Hannah Arendt's annotated copy, available at: http://www.bard.edu/library/arendt/pdfs/Sophoclis-Fabulae.pdf [accessed: 18.05.2019).
33. Stawrowski Z., *Solidarność znaczy więź* (*Solidarity Means a Bond*), Kraków 2010.
34. Stawrowski Z., *Świat zadowolonych głupców* (*The World of Content Fools*), "Rzeczpospolita Plus Minus", interviewed by M. Płociński, 6–7.07.2015.
35. Young-Bruehl E., *Hannah Arendt: For the Love of the World*, New Haven–London 2004.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 25 (2/2019), s. 35–53
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.25.02

Alicja Lasak

Jagiellonian University in Kraków
Faculty of Philology
Institute of English Studies
e-mail: alicja.lasak@doctoral.uj.edu.pl

The Role of Counterfactual Imagination in Reconstructing History in Contemporary British Historical Novels Depicting World War Two

Abstract

The article is aimed at analysing the role of counterfactual imagination in selected contemporary British historical novels which depict World War Two and, thus, attempt to reconstruct history. First, the importance of imagination in producing historical novels is discussed. Second, the role of and reasons for imagining are examined in view of counterfactuals. Then, counterfactual imagination that stems from creating fictional and alternative versions of events is illustrated with examples from contemporary British historical novels. The selected novels include Ian McEwan's *Atonement*, Lissa Evans's *Their Finest Hour and a Half* as well as John Boyne's *The Boy in the Striped Pyjamas*. It is analysed how counterfactual imagination is depicted in the novels and what bearing it may have on this genre as well as the perception of historical events which are reconstructed by dint of fictionalisation.

Keywords

Counterfactual Imagination, Historical Novel, World War Two

Imagining History

It is imagination that may be considered crucial to the process of writing a novel, be it a fantasy, science-fiction, crime or historical one. Imagination is exercised both by writers to produce works of literature and by readers in order to engross in them and grasp their underlying meaning. As Schofield

states, "it was Aristotle who gave the first extended analytical description of imagining as a distinct faculty of the soul, and who first drew attention […] to the difficulty of achieving an adequate philosophical understanding of imagination."[1] Since then imagination seems to have played a significant role in both creating and reading works of fiction.

It should be noted that the concept of imagination has accompanied the historical novel since the advent of this genre. According to James Kerr, "Scott's historiography is an untidy amalgam of conflicting notions about the relationship between fiction and historical reality and about the power of the imagination to reshape the course of history by means of story."[2] The genre of historical novel dates back to the early nineteenth century and Walter Scott's *Waverley*. From that moment on, the legacy of historical fiction as a compilation of factual material and imaginative writing achieved by means of literary tropes and devices has been widely discussed. R. G. Colligwood asserts that "[e]very present has a past of its own, and any imaginative reconstruction of the past aims at reconstructing the past of this present, in which the act of imagination is going on, as here and now perceived."[3] Although past events cannot be completely reconstructed, some of their inherent properties may be reconstructed in reference to current circumstances. In other words, the past can be imagined and recreated by dint of historical novels. Hayden White examines the differences and similarities between historians' and novelists' tasks, stating that "[t]he real would consist of everything that can be truthfully said about its actuality," whereas a historical novel would encompass "everything that can be truthfully said about what it could possibly be."[4] In this respect, as long as the events described in a work of fiction are at least probable in the given circumstances and time period, all possible events meeting this criterion may be included in a narrative relating to the past.

Imagination regarded as a tool for comprehending might be deemed indispensable while dealing with historical fiction since it requires the reader to imagine a storyworld set in the past. As Jerome de Groot claims, historical novelists display a tendency to "concentrate on the gaps between known factual history and that which is lived to a variety of purposes."[5] So as to fill these gaps, readers are expected to stretch their imagination.

---

[1] M. Schofield, *Aristotle on the Imagination*, [in:] *Essays on Aristotle's De Anima*, ed. A. Oksenberg Rorty and M. C. Nussbaum, Oxford 1995, p. 250.

[2] J. Kerr, *Fiction Against History: Scott as Storyteller*, Cambridge 1989, p. 15.

[3] R. G. Collingwood, *The Idea of History*, Oxford 1993, p. 247.

[4] H. White, *Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality*, "Rethinking History" 2005, No. 2/3 (9), p. 147.

[5] J. de Groot, *The Historical Novel*, London–New York 2010, p. 3.

Counterfactual Imagination

As far as imagination involved in the process of reading historical novels is concerned, the article focuses on fiction-oriented imagination. In order to distinguish it from other varieties of imagining and approach the topic of imagination applied in works of fiction, Kathleen Stock adopted the concept of *f-imagining*[6] which functions with reference to fictitious content, fictional representations and fictive invention. *F-imagining* is further defined as "propositional in content"[7] and "potentially conjunctive"[8] as well as intentional and goal-directed.[9] The first feature relates to imagining whose content either fits, or fails to fit, what is true;[10] on top of that, it is neither accurate nor inaccurate.[11] Being true refers to rationality and plausibility of actions; whereas being untrue relates to irrationality and implausibility, when unrealistic and unfaithful representations are opted for. If fiction-related imagining proves to be at odds with truth and accuracy, it may result in counterfactual imagination, which invites the reader to engage in envisaging an alternative scenario. It is thus imagining that is aimed at creating a counterfactual version of events.

Regarding the second feature, potential conjunction denotes the possibility of conjunctive situations co-occurring with respect to the same scenario.[12] Conjoining may also refer to juxtaposing factual data with fictional content. It should be noted that imagination is only potentially rather than necessarily conjunctive or consecutive.[13] Accordingly, fiction may take advantage of imagination in forms of flashbacks, flashforwards or frame narratives. Moreover, an element that seems to be true at one point in a novel might prove to be fictitious and intended to deceive readers or come as a startling revelation later in the course of the novel. De Groot asserts that historical novels deal with "a conjunction of the fictional uncanny and the factually authentic."[14] In this respect, historical events are fictionalised in such a way that they seem to depict probable stories and recreate historical past, but in a rather unsettling manner. In view of an uncanny resemblance of fiction to the actual world, readers may both identify with the characters and distance themselves from the represented world.

---

[6] K. Stock, *Only Imagine: Fiction, Interpretation, and Imagination*, Oxford 2017, pp. 10–20.

[7] Ibidem, p. 26.

[8] Ibidem, p. 27.

[9] Ibidem, p. 190.

[10] Ibidem, p. 24.

[11] Ibidem, p. 142.

[12] Ibidem, p. 27.

[13] Ibidem, p. 27, 190.

[14] J. de Groot, op. cit., p. 5.

With regard to intentionality, as Ruth Byrne asserts, people tend to imagine alternatives to their actions rather than their failures to act,[15] especially with the aim of rectifying their faults and redressing their wrongs. Roese and Morrison also underline an "affective function" of counterfactuals as well as their "upward" nature.[16] Correspondingly, people tend to produce unrealistic versions of events so as to improve their existence, enhance their well-being and be seen as more righteous. Counterfactuals are thus aimed at undoing mistakes but within the realms of possibility and in relation to causal thought.

It should be borne in mind that counterfactuals are built around immutable elements and "anchored possibilities"[17] so that historical events form the bedrock of counterfactual scenarios, whereas the imagined content is achieved in a creative process of composing works of fiction. Further to goals of counterfactual imagination, it can, in Byrne's view, "amplify emotions, and the emotions people experience may be affected by the sorts of counterfactual alternatives they create."[18] In this respect, the creators or authors of counterfactuals display a tendency to become involved in the figments of their imagination which, in turn, may impact their current and future lives.

Contemporary WW2 Historical Novels

Characters' fertile imagination appears to play an important role in contemporary British historical novels which are set during World War Two. Protagonists are inclined to create alternative versions of events or fabricate facts, especially in a written form. They also tend to escape from the grim reality into an imagined world. This creative approach to historical events encourages readers' imaginative engagement while interpreting historical novels as well. Although de Groot claims that "[e]ssentially all historical fiction is to some degree What if? writing,"[19] for the purpose of this article, the following three British historical novels were selected: Ian McEwan's *Atonement*, Lissa Evans's *Their Finest Hour and a Half* as well as John Boyne's *The Boy in Striped Pyjamas*. The novels tackle the issue of a fictional variety of imagining in the form of counterfactual imagination exercised with the aim of presenting alternative versions of history.

---

[15] R. Byrne, *The Rational Imagination: How People Create Alternatives to Reality*, Cambridge (Massachusetts) 2005, p. 42.

[16] N. J. Roese, M. Morrison, *The Psychology of Counterfactual Thinking*, [in:] "Historical Social Research" 2009, No. 2 (34), [online] https://www.jstor.org/stable/20762352 [accessed: 1.06.2019], pp. 20–21.

[17] R. Byrne, op. cit., p. 203.

[18] Ibidem, p. 214.

[19] J. de Groot, op. cit., p. 173.

Atonement

McEwan's *Atonement* may serve as an example of a counterfactual scenario that occurs as a figment of child's overactive imagination. It depicts an upper-class family shortly before the outbreak of World War Two. Thirteen-year-old Briony writes her first literary text—a drama *The Trials of Arabella*, tries to use more grown-up language adopted from her adolescent cousin, spies on her older sister Cecilia and platonically loves the cleaning lady's son, Robbie, who is in love with Cecilia. This complex combination of adolescent fantasies, class stratification, family problems and secret desires is intensified by political uncertainty.

An impending crisis is anticipated by means of a flashforward: "Within the half hour Briony would commit her crime."[20] The "crime" refers to her falsely accusing Robbie of raping her cousin Lola and thus ruining his life. Yet his future prospects would be wrecked by the war anyway. There appear to be two parallel worlds, that is fading reminiscences of the past and the current action of writing. Observing Cecilia and Robbie at the fountain and then interrupting their sexual encounter in the library may represent the beginning of Briony's literary career because, according to Bradley, it is the first time she realises that other people exist.[21] In comparison to *The Trials of Arabella*, the heroine makes a decision to incorporate real people into her future narrative. However, she takes advantage of others' possible experiences rather than trying to comprehend their behaviour and choices.

There seem to be two timelines superimposed on each other and linked by Briony's demonstrating an overactive imagination. As Perez Rodriguez states, the novel portrays a "troubled relationship between the present of the narrative time and the past that haunts the characters."[22] At the end of the novel, despite her seventy-seven years, the protagonist still lives in the realm of imagination, failing to make a distinction between the fictional and the real. She meddles in other people's affairs and affects their lives because of romantic fiction she grew up on. She attempts to atone for false accusations she made on the basis of her fevered imagination and inclination to create fiction. Perez Rodriguez points out that Briony's "feasible atonement lies in the physiological impossibility to remember, or conversely, in the ability to forget completely as

[20] I. McEwan, *Atonement*, New York–London 2001, p. 89.

[21] A. Bradley, *The New Atheist Novel: Literature, Religion, and Terror in Amis and McEwan*, "The Yearbook of English Studies" 2009, No. 1/2 (39), p. 25.

[22] E. M. Perez Rodriguez, *How the Second World War is Depicted by British Novelists Since 1990*, New York–Ontario–Ceredigion 2012, p. 36.

a result of physical decay."[23] The fact that she suffers from vascular dementia, which will incrementally erase her memories of both real and imagined events, making her oblivious of the past, may, however, not be regarded as atonement but rather blissful ignorance. As Bradley asserts, "the dangerously seductive power of story lies in its ability to fabricate" by dint of melodramatic and plot-driven imagination "rather than merely reflect the lives of others."[24] Consequently, Briony would only be able to retrieve her family's wartime experiences based on her fictionalised book. She strives to assuage guilt that has been haunting her since the pre-war incident at the mansion; however, as D'Angelo states, "fiction cannot absolve or undo transgressions that have taken place in the real world."[25] There will always be two incompatible realms of fiction and reality. Consequently, it is not possible to atone for misdeeds committed in the real world by means of redressing injustice in the imagined one.

Apart from the fact that the novel itself is presented as an embedded text of Briony's authorship, it comprises other embedded pieces of writing allegedly composed by the characters but included in Briony's work of fiction. Correspondingly, her presence in the novel as both a character and a writer of a counterfactual narrative results in double-tiered fictionality. Although intimate letters between Robbie and Cecilia as well as publisher's and Elizabeth Bowen's reviews of Briony's story *Two Figures by a Fountain* are designed as given characters' independent pieces of writing, it should be underlined that they constitute part of Briony's novel. McEwan's protagonists both shape and are shaped by narratives. As Finney states, "[l]iterature has […] entered deeply into the fabric of Robbie's and Cecilia's lives."[26] Despite the fact that Briony claims to be a messenger of Robbie's mistakenly passed note, the idea of delivering a highly confidential letter is actually the reviewers' suggestion, which is in turn known through the prism of her account of the past. Furthermore, she would not be able to gain access to later wartime correspondence between lovers. Thus, those embedded texts which are allegedly composed by various characters appear in fact to be fabricated by Briony.

Although *Atonement* seems to offer various perspectives, narrative turns out to be deceptive since other characters' viewpoints are invented by Briony. As Finney states, she attempts to "project herself into the feelings and thoughts of these others, to grant them an authentic existence outside her own life's

[23] Ibidem, p 46.

[24] A. Bradley, op. cit., p 26.

[25] K. D'Angelo, *To Make a Novel: The Construction of a Critical Readership in Ian McEwan's Atonement*, "Studies in the Novel" 2009, No. 1 (41), p. 88.

[26] B. Finney, *Briony's Stand against Oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan's Atonement*, "Journal of Modern Literature" 2004, No. 3 (27), p. 78.

experiences."[27] The point of view is deliberately transferred from one character to another as well as from a childish Briony to her wiser counterpart: "She left the café, and as she walked along the Common she felt the distance widen between her and another self, no less real, who was walking back toward the hospital. Perhaps the Briony who was walking in the direction of Balham was the imagined or ghostly persona."[28] It is emphasised that the account of events has been rewritten throughout her life so as to achieve the vantage points of the protagonists in relation to different stages of her own life. More specifically, Briony includes her infantile self's misinterpretation but juxtaposes it with other characters' innermost feelings and private thoughts which she is able to comprehend owing to the passage of time and her more mature perspective. Petra Rau is of the opinion that it is "pure fantasy that undoes the arbitrariness of violent death at Dunkirk and in a bombing raid," which results in Briony's final draft containing a happy ending intended to be a "fictional compensation for" the nightmare of war and "indigestible reality."[29] The final version of Briony's novel is an extensively revised course of events created from the standpoint of an elderly woman, that is an experienced Briony who relives the past and attempts to redress her wrongs by means of literature.

The protagonist claims to embark on writing a book to make an attempt at seeing the world through someone else's eyes. Although Briony strives to present events from different viewpoints, the content of the novel is a product of her fertile imagination. D'Angelo draws attention to the fact that she tends to view the world as "an extension of her literary imagination."[30] Thus, perceiving events from different viewpoints proves to be pretended. Briony envisages Robbie's dreams, hopes and struggles as well as his war experiences. It is alluded to that she has conducted research at the Imperial War Museum in London. She has also seen wounded and traumatised soldiers while working as a nurse. However, Briony rewrites the lovers' story through the prism of her erroneous assumptions and overheated imagination. Thus, *Atonement* presents what the misreading of intentions and behaviour may lead to: "She was really an important writer in disguise. And at a time when she was cut off from everything she knew—family, home, friends—writing was the thread of continuity."[31] The fact that Briony offers an alternative version of the past results in profound insight into the role of writing fiction and, especially, fictional novels

[27] B. Finney, op. cit., p. 81.

[28] I. McEwan, op. cit., p. 186.

[29] P. Rau, *The War in Contemporary Fiction*, *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*, ed. Marina MacKay. Cambridge–New York–Melbourne 2009, p. 215.

[30] K. D'Angelo, op. cit., p. 92.

[31] I. McEwan, op. cit., p. 157.

portraying historical events like World War Two. In Schiff's opinion, *Atonement* is an example of "engaging and carefully orchestrated examination of reading and writing," whose core is a discourse on "how and why fiction is constructed."[32] Thus, exercising her counterfactual imagination, the heroine substantially influences the content of the novel by undermining the credibility of the plot.

In Marsh's opinion, Briony's being a character-author undermines the plot's credibility to such an extent that it is possible that Robbie might be the real culprit.[33] During the dinner before the rape, Marshall claims that the twins are responsible for Lola's bruises and a scratch on her cheek. Has he already attempted to assault her? When Briony sees Lola being raped, she perceives the perpetrator as "its size and manner of moving were familiar to her."[34] Marsh interprets this passage as an evidence of Robbie's guilt. It is intensified with the statement "her eyes confirmed the sum of all she knew and had recently experienced."[35] The fact that she was familiar with the attacker's physicality, as Marsh points out, suggest that Briony knows the rapist quite well.[36] However, to my mind, the familiarity of movements is associated with the couple making love in the library. Briony merely draws connection between the movement relating to copulation with what she has seen earlier that day. As a result, she erroneously imagines who the culprit might be.

Atonement prompts reflections upon the fictionality of writing and the correlation between historical events and their fictionalised counterparts. As Bradley contends, the heroine remains a thought-provoking study of the "writer-as-narcissist," but a more significant question McEwan raises concerns the novelistic "moral imagination:" Does the novel really enable readers to experience the lives of others as they are lived, or is it a way of turning them into little "narrative machines" with no independent existence?[37] The fact that Briony recreates and rewrites history by offering Robbie and Cecilia second lives indicates that both the writer and the reader are inclined to fictionalise and reinterpret events. Thus, a historical novel might be based on historical

[32] J. Schiff, *Reading and Writing on Screen: Cinematic Adaptations of McEwan's Atonement and Cunningham's The Hours*, "Critique: Studies in Contemporary Fiction" 2012, No. 2 (53), p. 170.

[33] H. Marsh, *Narrative Unreliability and Metarepresentation in Ian McEwan's Atonement; or, Why Robbie Might be Guilty and Why Nobody Seems to Notice*, "Textual Practice" 2018, No. 8 (32), p. 1331.

[34] I. McEwan, op. cit., p. 97.

[35] Ibidem.

[36] H. Marsh, op. cit., p. 1321.

[37] A. Bradley, op. cit., p. 27.

past but, at the same time, may remain an independent work of fiction which is not bound to reconstruct the past accurately. According to Finney, "McEwan's foregrounding of the metafictional element compels the reader to face the extent to which narration determines human life."[38] Briony inscribes her own narrative of others' lives on a palimpsest of a pre-existing narrative composed of history and facts: "I know there's always a certain kind of reader who will be compelled to ask, But what really happened? The answer is simple: the lovers survive and flourish. As long as there is a single copy, a solitary typescript of my final draft, then my spontaneous, fortuitous sister and her medical prince survive to love."[39] The heroine imagines and fictionalises the past to create a story which would be considered acceptable to readers and satisfactory to her own consciousness. Although in reality people die, they may still be alive in a counterfactual realm of fantasy if there happens to be an author who constructs new narratives for them.

Their Finest Hour and a Half

Another counterfactual approach to history is depicted in Lissa Evans's novel *Their Finest Hour and a Half*, the heroine of which is made responsible for composing a script of a propaganda war film. As Donnelly states, "[f]ilm was one of the most powerful mediums of communication and therefore propaganda during the war."[40] Correspondingly, the novel depicts an aspiring writer who is supposed to exercise her creative imagination in order to compose a desirable screenplay.

As far as the term "their finest hour" is concerned, it refers to Winston Churchill's speech delivered in June 1940 after the retreat from Dunkirk: "Let us therefore brace ourselves to our duties, and so bear ourselves that, if the British Empire and its Commonwealth last for a thousand years, men will still say, 'This was their finest hour.'"[41] The speech mythologised the British people as the last hope for the war-ravaged world and reinforced the conviction that they were destined to restore peace as well as rescue others. "Their finest hour" also corresponds with the title of Churchill's book published in 1949, which describes heroism of the British nation that formed the last stronghold of resistance against the German conquest.

---

[38] B. Finney, op. cit., p. 79.

[39] I. McEwan, op. cit., p. 211.

[40] M. Donnelly, *Britain in the Second World War*, London–New York 2005, p. 78.

[41] W. Churchill, *Their Finest Hour*, [online] https://winstonchurchill.org/resources/speeches/1940-the-finest-hour/their-finest-hour/ [accessed: 27.07.2019].

It should be borne in mind that the war not only impacted the nation as a whole, but also the structure of the male-dominated society. More precisely, it provided women with an opportunity to make a career in occupations which had been reserved for men. Catrin is a case in point since she seizes a chance to work as a screenwriter and prepare a script for propaganda purposes. Although her duties involve composing a screenplay which aims at encouraging women to perform more man-like jobs at the home front, it remains pure propaganda. To be more specific, on the one hand women were seemingly provided with more opportunities; on the other hand, they were expected to devote their effort only temporarily and, at the same time, they did not gain due respect. In her nonfiction book about women's lives during World War Two, Virginia Nicholson published a compilation of biographies of British women from different walks of life, whose everyday reality was profoundly changed by the war. To take one example, a conductress recollects that her "uniform gave off mixed messages of authority and immorality. Passengers looked askance at her sharing a friendly cigarette between runs with her driver; underlying their doubtful glances was the suspicion that she was 'up to no good.'"[42] Likewise, Catrin's new job is also viewed as inappropriate to a certain extent and not approved of by her partner, who is an artist, since she works only with male screenwriters: Buckley and Parfitt. Apart from her profession, as an independent woman, she only pretends to have a husband; whereas in reality she has never married. In this respect, she not only creates fiction for the purpose of a film but also to maintain appearances in her personal life.

Having produced a stage play and edited a number of advertisements directed at the female audience, Catrin gets employed at a lavish television production. She is sent on a mission to interview twin sisters who allegedly helped to evacuate about fifty soldiers retreating from Dunkirk. They are believed to have sailed there in a small boat they stole from their father when he was asleep. During her conversation with Rose and Lily, it turns out that they sailed not far from the shore and returned before their adventure even began. At this juncture, her mission could end in failure; however, the heroine knows that she is expected to return to London with a convincing and compelling story: "Catrin looked at the blank page of her notepad. She had travelled for five and a half hours for this. 'Flesh out the newspaper story,' Buckley had said. 'We're looking for a bit of colour, a few scraps of authenticity to wave at the men from the ministry.'"[43] Not being provided with a fascinating real-life story, Catrin decides

[42] V. Nicholson, *Millions Like Us. Women's Lives During the Second World War*, London 2012, p 205.

[43] L. Evans, *Their Finest Hour and a Half*, London 2009, p. 77.

to use her imagination in order to fabricate the narrative and composes a script about two brave women who, against all the odds, managed to sail to Dunkirk and rescue a group of soldiers.

As Fowler states, "the story needs to be bigger, so veracity goes out the window."[44] After Catrin's stretching the truth, other screenwriters—as already mentioned she is the only female one—bend the truth even further. Purely for propaganda purposes, there is even an American soldier evacuated from Dunkirk, although Americans did not fight in Europe at that time. As Greenland states, Evans sheds light on "the techniques of commercial fiction"[45] and "the anatomy of film-making."[46] There is also enough space on the boat for a dog, which is played by two different animals in the course of making the film. Subtle though it is, this detail contributes to the overall artificial nature of this cinematic production. Despite, or rather owing to, its imaginativeness, boldness and to some extent cheekiness, *Their Finest Hour and a Half* can be deemed, in Fowler's words, "the truest and most enjoyable novel about home-front life."[47] People who did not fight on the front in Europe or Africa, mostly women but also men, tended to create a fictional representation of the war; nonetheless, they also exercised their imagination in order to summon courage and boost their hopes of winning.

One of the characters who is aware of counterfactuals is a real soldier present on location. Arthur experienced the evacuation from Dunkirk himself and afterwards was employed as an expert to supervise the making of the film about this historical event and brave Sterling sisters. Being shy by nature, Arthur manages to offer only one remark:

> 'Dirtier, and also […]' He fished for an adequate phrase, thinking of the scarecrow army that had arrived at Dover, undershirts used as bandages, jackets as pillows and stretchers, trousers striped with salty tide-marks from successive queueing in the surf.
> '[…] more weathered.'
> 'Weathered,' repeated Hadley, appreciatively. 'That's an excellent note, I shall pass it on straight away. I gather the director's keen on a real-life sort of look. Anything else?'

[44] Ch. Fowler, *Their Finest Hour and a Half by Lissa Evans*, "Independent" 2009, [online] https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/their-finest-hour-and-a-half-by-lissa-evans-5451186.html [accessed: 22.07.2019].

[45] C. Greenland, *In the Spotlight*, "The Guardian" 2009, [online] https://www.theguardian.com/books/2009/mar/21/their-finest-hour-lissa-evans [accessed: 10.06.2019].

[46] Ch. Fowler, op. cit.

[47] Ibidem.

> 'Yes,' said Arthur, warming to his role. 'Your uniform fits much too well. Most of them are too long in the arm—like mine, d'you see?—or too short in the leg, or simply far too big.'[48]

Despite employing Arthur as a specialist and putting the onus of rendering the story as faithfully as possible on him, the director and the crew disregard his comments. He is needed only to sustain the pretence of authenticity and truth. Interestingly, his involvement in filmmaking and the message conveyed by this production boost his self-esteem as well as conviction that he is a genuine war hero. As a result, this painfully shy character summons courage to propose to one of the crew members, which may serve as an example of influence exerted by cinematography on real life; in other words, by a counterfactual vision of events on mundane reality.

This slightly feminist film is well-received by the public and it exerts a tremendous impact not only on Arthur but also on the real-life counterparts of the heroines invented by Catrin, who learns from their neighbour: "'[They] joined the ATS.[49] After the picture came out. Rose went along to the office in Southend and told them that if she could mend a boat engine, she could certainly learn how to mend an army lorry, and so could her sister, and they got signed up straight away.'"[50] As a result of watching the film based on their alleged heroism, the sisters emancipate themselves from their abusive father who is addicted to alcohol and join a paramilitary organisation. They believe that if their cinematic counterparts are able to demonstrate mechanical skills and contribute to the war effort, so are they.

Although the film carrying the title *Forbidden Voyage* is advertised as a real-life story, neither Rose and Lily's involvement nor the harsh realities of the evacuation reconstruct historical facts accurately. The screenwriters portrayed in the novel manipulate the disturbing facts of the war by adopting a counter-factual approach in order to attract viewers' interest and spread political propaganda, both in the United Kingdom and in the United States. Catrin mainly contributes to propaganda directed at the female audience by mooting her ideas concerning the heroines' courage and technical abilities. What is most unexpected and ironic is Buckley's death under film decorations and props. In the face of the raging war, dying in a studio seems to symbolise the weight of the counterfactuals utilised while making the *Forbidden Voyage* which eventually collapse on its creator.

---

[48] L. Evans, op. cit., p. 151.

[49] ATS means Auxiliary Territorial Service; V. Nicholson, op. cit., p. 30.

[50] L. Evans, op. cit., p. 290.

The Boy in the Striped Pyjamas

John Boyne's *The Boy in the Striped Pyjamas* depicts a child's lively but, at the same time, perilous imagination. The protagonist imagines a different version of the world around him since he is unable to either comprehend or confront the grim reality. Although imagination can help to deal with the horrors of war, it may pose a substantial risk to the imaginator's life.

As Rausing contends, "it [Holocaust] seems to be increasingly mythologised and toned down, with books such as *The Boy in the Striped Pyjamas*."[51] The complex question as to whether myths about Holocaust should be created is beyond the scope of this article. Further to imagination, regardless of the type and gravity of a historical event, the point of counterfactuals is not to mitigate the past but rather to present it from a different angle. In the case of *The Boy in the Striped Pyjamas* the war is depicted from a perspective of an entirely innocent child, whose father is an ardent Nazi supporter.

A nine-year-old boy moves to the vicinity of the Auschwitz concentration camp, where his father serves as a commandant. Bruno views himself as an explorer of an unknown and unpenetrated land. On the one hand, an innocent and oblivious child's vision is accurately represented; on the other hand, such an approach to World War Two downplays its gravity. His use of terms closely associated with the war could be deemed hilarious, when he both mishears and mispronounces such words as "Auschwitz" and "Führer," rendering them as "out-with" and "fury" respectively. Of course, his mistakes might be accidental at first but then they seem to be repeated deliberately, as if he did not want to acknowledge true terms used by other people and still preferred his imagined versions: "'It's not *an* Out-With, Bruno,' said Gretel with a sigh. 'It's just Out--With.' 'Well, what's Out-With then?' he repeated. 'Out with what?'. 'That's the name of the house,' explained Gretel. 'Out-With.'"[52] The representation of a nine-year old son of a Nazi adherent is criticised by Matthews: "Bruno's naivete stretches the bounds of belief."[53] On the one hand, Matthews is right since the boy must have been educated in accordance with Nazi ideology, his sister is a perfect example of a member of the Jungmädelbund,[54] he is con-

[51] S. Rausing, *Publishing for Social Change*, "Development in Practice" 2011, No. 1 (21), p. 119, [online] https://www.jstor.org/stable/23048389 [accessed: 22.07.2019].

[52] J. Boyne, *The Boy in the Striped Pyjamas*, Oxford 2006, p. 27.

[53] A. T. Matthews, *Fantastic Narrative Strategies* [in:] *Navigating the Kingdom of Night*, Adelaide 2103, p. 79, [online] https://www.jstor.org/stable/10.20851/j.ctt1sq5wms.7 [accessed: 22.07.2019].

[54] trans. the Young Girls' League.

stantly surrounded by Nazi soldiers and served by selected prisoners of the concentration camp. On the other hand, his parents try to protect him from the ongoing war, which results in his indulging in escapist fantasy.

Contrary to any actual facts, one day Adolf Hitler and Eva Braun pay the family a visit. Bruno is only briefly introduced and made familiar with neither the political role of the guests nor the character of his father's duties. As Rodwell states, "[k]ey figures in history are often featured in counterfactual scenarios."[55] The act of imagining events that take place in the past is bound to be based on historical facts at least to some extent. By portraying real figures alongside fictitious characters, actual history is starkly juxtaposed with fictional representations. Consequently, the protagonist's unawareness of the situation is even more poignant and ominous.

In Matthews's view, "Boyne has reconfigured Auschwitz […] and positioned us with the innocent in order to tell a tale with a simplistic moral. However, the fable only works if the reader has the knowledge to fill certain gaps. It requires prior knowledge of the Holocaust."[56] Possessing factual knowledge of World War Two, one may deduce that the plot can only be imaginative and counterfactual since, if it were historically accurate, there would not be any story about Bruno and Shmuel. To be more specific, it would not be possible for them to approach an electrified and manned wire fence to talk to each other. In a non-counterfactual reality, they would never establish a friendship and their dissimilar lives would never collide. It is the collision of these two worlds—a sober and realistic with an idealistic and imaginative one—that metaphorically reveals the incredibility and incomprehensibility of people's comportment during the war.

Due to his naivety, ignorance or inability to comprehend the truth, Bruno envisages that those people wearing striped pyjamas are farmers and a peculiar tribe that inhabits this new place where his family has moved in. As Rodwell claims, the novel is also worth examining from the point of view of "historical agency."[57] Although Bruno has been brought up in the Nazi era and his father holds an important military rank and is in charge of the Auschwitz concentration camp, the boy seems not to be an enthusiast of Nazism but, despite his young age, an independent and open-minded person. For example, when he

[55] G. Rodwell, *Counterfactual Histories and the Nature of History*, [in:] *Whose History?*, 2013, p. 84, [online] https://www.jstor.org/stable/10.20851/j.ctt1t304sf.17 [accessed: 1.06.2019].

[56] A. T. Matthews, op. cit., p. 83.

[57] G. Rodwell, *Unpacking Historical Novels for Their Historicity: Historical Facts and Historical Agency*, [in:] *Whose History?*, op. cit., p. 175, [online] https://www.jstor.org/stable/10.20851/j.ctt1t304sf.17 [accessed: 1.06.2019].

tries to find out more about the mysterious people working in the camp, his father retorts that "they're not people at all."[58] In spite of his father's attitude towards Jews, Bruno treats them as equal human beings and is interested in getting to know them. He lets a Jewish servant bandage his hurt knee and shares food with Shmuel. Although he wonders why a doctor works in a kitchen or why Shmuel cannot leave the camp and play on his side of the fence; he does not attempt to explore these illogical issues further.

Secretly, Bruno sneaks near the concentration camp and befriends a boy who is at the same age and even born on the same day. Both the former occurrence and the latter coincidence seem to be rather fantastic. Even such minute details are in line with a fictional representation of possible events at the time of World War Two. It should be noted that this representation is however not fantastic and another protagonist is represented in a more faithful manner. Ignorantly, Bruno disregards obvious clues such as Shmuel's thinness, tattered clothes and fear, whereas clinging to his own imagination while perceiving the circumstances. He keeps asking ridiculous questions which Shmuel, who seems to be much older emotionally despite their being of the same age, leaves unanswered: "'But don't you ever wake up in the morning and feel like wearing something different? There must be something else in your wardrobe.' Shmuel blinked and opened his mouth to say something but then thought better of it."[59] Bruno describes Shmuel as his imaginary friend in order to conceal their secret and forbidden friendship from his sister. Despite his continuous naivety, the boy realises that he had better not talk about his visits to the camp.

Eventually, Bruno sneaks into the camp through a hole dug under the fence so as to help Shmuel find his missing father. Coincidently, all children are brought to the crematorium on that day. In Matthews's view, "historical veracity" is sacrificed "for the sake of a dramatic denouement", whereas "historical inaccuracies […] raise many concerns about the ethics of dealing with the holocaust in fiction."[60] The ending of the novel is a perfect example of counterfactual imagining since it is at odds with any historical records and is utterly impossible. However, by dint of its dramatic climax, the novel offers a sense of justice and punishment for Bruno's father's crimes since commandant's son is killed in the same way as he ordered to kill thousands of others. As Matthews points out, Boyne's novel is designed as a fable with a moral at the end.[61] The outcome of the moral is directed at Bruno's relatives and compatriots by warning them not to let it happen again.

[58] J. Boyne, op. cit., p. 43.
[59] Ibidem, p. 102.
[60] A. T. Matthews, op. cit., p.78.
[61] Ibidem, pp. 81–82.

Conclusion

The conclusion to be drawn from the above analyses of the selected contemporary British historical novels depicting the Second World War is that they consist in utilising counterfactual imagination. They are concerned with neither presenting the past as it was nor distorting it completely. Thus, counterfactual imagination is used by authors to reflect people's desperate desire to alter the events; yet, at the same time, their novels are not deprived of traces of historicity. The aim of imagining seems to be to emphasise unrealistic versions of the past in the face of historic events, such as World War Two. Novelists tackle the issue of reconstructing the past by imagining alternative scenarios, be it so as to give the dead a second life and atone for misdeeds (*Atonement*), alter historical events and bring them to the screen in the form of a propaganda film (*Their Finest Hour and a Half*) or depict a fictitious encounter and somehow punish perpetrators (*The Boy in the Striped Pyjamas*).

It is McEwan's *Atonement* that seems to be the precursor of counterfactual narratives concerned with World War Two, which may be supported by the fact that more recent novels draw on similar tropes while tackling the reality of the war. Both *Atonement* and *Their Finest Hour and a Half* portray women who exercise their imagination in order to compose compelling narratives and adjust historical events to an audience's expectations, through the medium of a book and a film respectively. The myth of Dunkirk is presented in both novels and debunked when it is revealed that, as opposed to the content of Briony's novel, Robbie was not evacuated and died in 1940; whereas, contrary to Catrin's script, the Sterling sisters did not sail to Dunkirk so as to rescue soldiers. What *Atonement* and *The Boy in the Striped Pyjamas* have in common is children's overheated imagination and their inclination to misinterpretation leading to tragedies which affect both the creators of counterfactuals as well as their relatives and friends. Such tragedies may prompt characters who survived to recreate and alter harrowing experiences by exercising their imagination. Furthermore, readers of historical fiction can feel inclined to imagine alternative endings to heart-rending stories.

Since people are by nature prone to wonder "if only" and ask: "What if?," it may be assumed that counterfactual imagination will perform an important role in creating fiction. Counterfactuals can make compelling reading; however, the question remains to what extent they should be used in relation to historical events. Of course, it could be debatable whether such a significant and poignant event as World War Two may be reconstructed by virtue of imagination and fictitious scenarios. However, it should be pointed out that the time span between the Second World War and the twenty-first century not only

allows but also encourages to produce historical fiction based on that period. As a result, novels that consist in counterfactual imagination while depicting past events may be expected to flourish in the foreseeable future.

BIBLIOGRAPHY

PRIMARY SOURCES

1. Boyne J., *The Boy in the Striped Pyjamas*, Oxford 2006.
2. Evans L., *Their Finest Hour and a Half*, London 2009.
3. McEwan I., *Atonement*, New York–London 2001.

SECONDARY SOURCES

1. Bradley A., *The New Atheist Novel: Literature, Religion, and Terror in Amis and McEwan*, "The Yearbook of English Studies" 2009, No. 1/2 (39), pp. 20–38.
2. Byrne R., *The Rational Imagination: How People Create Alternatives to Reality*, Cambridge (Massachusetts) 2005.
3. Churchill W., *Their Finest Hour*, [online] https://winstonchurchill.org/resources/speeches/1940-the-finest-hour/their-finest-hour/ [accessed: 27.07.2019].
4. Collingwood R. G., *The Idea of History*, Oxford 1993 (first published 1946).
5. Connelly M., *We Can Taki It! Britain and the Memory of the Second World War*, London–New York 2014 (first published 2004).
6. D'Angelo K., *To Make a Novel: The Construction of a Critical Readership in Ian*
7. *McEwan's Atonement*, "Studies in the Novel" 2009, No. 1 (41), pp. 88–105.
8. Donnelly M., *Britain in the Second World War*, London–New York 2005 (first published 1999).
9. Finney B., *Briony's Stand against Oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan's Atonement*, "Journal of Modern Literature" 2004, No. 3 (27), pp. 68–82.
10. Fowler Ch., *Their Finest Hour and a Half by Lissa Evans*, "Independent" 2009, [online] https: //www. independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/their-finest-hour-and-a-half-by-lissa-evans-5451186.html [accessed: 22.07.2019].
11. Greenland C., *In the Spotlight*, "The Guardian" 2009, [online] https://www.theguardian.com/books/2009/mar/21/their-finest-hour-lissa-evans [accessed: 10.06.2019].
12. de Groot J., *The Historical Novel*, London–New York 2010.
13. Kerr J., *Fiction Against History: Scott as Storyteller*, Cambridge 1989.
14. Marsh H., *Narrative Unreliability and Metarepresentation in Ian McEwan's Atonement; or, Why Robbie Might be Guilty and Why Nobody Seems to Notice*, "Textual Practice" 2018, No. 8 (32), pp. 1325–1343.
15. Matthews A. T., *Fantastic Narrative Strategies*, [in:] *Navigating the Kingdom of Night*, Adelaide 2013, pp. 61–84, [online] https://www.jstor.org/stable/10.20851/j.ctt1sq5wms.7 [accessed: 22.07.2019].
16. Nicholson V., *Millions Like Us. Women's Lives During the Second World War*, London 2012.
17. Perez Rodriguez E. M., *How the Second World War is Depicted by British Novelists Since 1990*, New York–Ontario–Ceredigion 2012.

18. Rau P., *The War in Contemporary Fiction*, [in:] *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*, ed. M. MacKay, Cambridge–New York–Melbourne 2009, pp. 207–219.
19. Rausing S., *Publishing for Social Change*, "Development in Practice" 2011, No. 1 (21), pp.118–121, [online] https://www.jstor.org/stable/23048389 [accessed: 22.07.2019].
20. Rodwell G., *Counterfactual Histories and the Nature of History*, [in:] *Whose History?*, 2013, pp. 81–98, [online] https://www.jstor.org/stable/10.20851/j.ctt1t304sf.17 [accessed: 1.06.2019].
21. Rodwell G., *Unpacking Historical Novels for Their Historicity: Historical Facts and Historical Agency*, [in:] *Whose History?*, 2013, pp. 171–181, [online] https://www.jstor.org/stable/10.20851/j.ctt1t304sf.17 [accessed: 1.06.2019].
22. Roese N. J., Morrison M., *The Psychology of Counterfactual Thinking*, "Historical Social Research" 2009, No. 2 (34), [online] https://www.jstor.org/stable/20762352 [accessed: 1.06.2019].
23. Schiff J., *Reading and Writing on Screen: Cinematic Adaptations of McEwan's Atonement and Cunningham's The Hours*, "Critique: Studies in Contemporary Fiction" 2012, No. 2 (53), pp. 164–173.
24. Schofield M., *Aristotle on the Imagination*, [in:] *Essays on Aristotle's De Anima*, ed. A. Oksenberg Rorty and M. C. Nussbaum, Oxford 1995, pp. 250–278.
25. Stock K., *Only Imagine: Fiction, Interpretation, and Imagination*, Oxford 2017.
26. White H., *Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality*, "Rethinking History" 2005, No. 2/3 (9), pp. 147–157.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 25 (2/2019), s. 53–69
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.25.03

Agnieszka Włoczewska

Uniwersytet w Białymstoku
Wydział Filologiczny
Kolegium Literaturoznawstwa
e-mail: agnieszka@absyst.com

Surrealizm racjonalny Apollinaire'a a koncepcja Bretona

Streszczenie

Apollinaire (1880–1918) użył po raz pierwszy słowa „surrealizm" w 1917 roku w odniesieniu do dwóch przedstawień – baletu Jeana Cocteau *Parada* i swego dramatu *Les Mamelles de Tirésias* (*Cycki Tyrezjasza*). Oznaczało ono dzieło będące efektem pracy artysty nowego, zarazem śmiałe, syntetyczne, racjonalne, zaskakujące, zabawne. André Breton (1896–1966), wielbiciel poezji Apollinaire'a, zapożyczył ten termin po śmierci poety dla określenia własnego nurtu artystycznego. Pod wpływem Jacques'a Vachégo, anarchisty i dadaisty, odciął się od estetyki Apollinaire'a i nadał słowu „surrealizm" diametralnie inne znaczenie, określone w *Manifeście surrealizmu* z 1924 roku.

Słowa kluczowe

surrealizm, duch nowy, racjonalizm, zaskoczenie, dramat, Apollinaire, Breton, Vaché, Soupault

Słowniki języka francuskiego podają, że słowo „surrealizm" pojawiło się po raz pierwszy w użyciu w roku 1917[1] lub 1918[2]. Definicja w *Le Petit Robert* zwięźle określa, że jest to: „Ogół metod twórczych i sposobów wypowiedzi odwołujących się do wszystkich możliwości, jakie daje psychika (automatyzm, marzenie, podświadomość), wyzwolonych spod kontroli rozumu i przeciwstawiających się przyjętym wartościom; rewolucyjny ruch umysłowy

[1] *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Paris 1994, s. 2182.
[2] https://www.cnrtl.fr/definition/surr%C3%A9alisme [dostęp: 15.05.2019].

podkreślający wyższość wymienionych tu metod”[3]. Zawiera ona wszakże pewną nieścisłość. Podaje rok 1917 jako wprowadzenie słowa do języka francuskiego i nawiązuje tym samym do pism Apollinaire’a, choć go *explicite* nie wymienia jako twórcy neologizmu czy prekursora ruchu. Natomiast jej treść odnosi się wyłącznie do znaczenia, jakie nadał słowu André Breton. A trzeba podkreślić, że obaj pisarze odmiennie je rozumieli i określali.

Definicja podana przez francuskie Krajowe Centrum Zasobów Tekstowych i Leksykalnych (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, w skrócie CNRTL) dzieli surrealizm na dwa nurty. Pierwszy z nich, literacki, zapoczątkował Guillaume Apollinaire, określając go w *Przedmowie*[4] do sztuki *Cycki Tyrezjasza* z 1918[5] roku. Drugą gałąź, artystyczno-literacką, rozwijał André Breton, autor *Manifestu surrealizmu* z 1924 roku. Zdaniem autorów CNRTL Apollinaire zdefiniował pewną duchową postawę artysty i sztukę dającą pisarzowi nieograniczone możliwości, wymierzoną w imitujący rzeczywistość naturalizm, promującą wyobraźnię wyzwoloną z oków naśladownictwa natury. Cytują też kluczowy fragment *Przedmowy*, w którym poeta pisze o „racjonalnym wykorzystaniu wszelkich nieprawdopodobieństw”[6].

Według przywoływanego tu CNRTL dla Bretona surrealizm oznaczał odrzucenie wszelkich racji logicznych, estetycznych i moralnych, zanegowanie tradycyjnych podziałów na świat rzeczywisty i wyobrażony, na sztukę i życie. Głosił on wyższość przypadkowości, instynktu i podświadomości nad rozumem, a najwyższymi wartościami artystycznymi były dla niego zaskoczenie, prowokacja, odsłonięcie nowej rzeczywistości – nadrzeczywistości. Surrealiści wypromowali własne metody pracy twórczej, takie jak odwoływanie się do marzeń sennych i dziennych, hipnotyczny sen, przypadkowe skojarzenia słów i zestawianie akcydentalnie wybranych obrazów, a zwłaszcza pisanie automatyczne, pozbawione kontroli intelektu i łańcucha przyczynowo-skutkowego[7].

W świetle przytoczonych definicji surrealizm nabiera cech homonimicznych. Jeden termin oznacza dwie odmienne koncepcje sztuki. Apollinaire i Breton posługują się tym samym słowem, ale rozumieją pod nim różne rzeczywistości. Każdy z nich miał własny wkład w rozwój tego płodnego i jednego z ważniejszych prądów XX wieku. Choć Apollinaire wprowadził

[3] *Le Petit Robert*, op. cit., s. 2182.

[4] Apollinaire użył po raz pierwszy słowa „surrealizm” w liście do Paula Dermée’ego z marca 1917 roku. *Przedmowa* jest późniejsza.

[5] Sztuka była wystawiona 24 czerwca 1917 roku. W 1918 roku ukazała się drukiem.

[6] https://www.cnrtl.fr/definition/surr%C3%A9alisme [dostęp: 15.05.2019].

[7] Ibidem.

neologizm, to surrealistą w rozumieniu Bretona nie został. Breton z kolei, zainspirowany koncepcjami starszego o jedno pokolenie artystyczne kolegi, odszedł ostatecznie od nich.

W kontekście rocznic związanych z surrealizmem (powieść *Pola magnetyczne* z 1919 roku, ogłoszenie *Manifestu surrealizmu* i założenie Biura Poszukiwań Surrealistycznych w 1924 roku) wypada przypomnieć jego źródła i założenia celem wyeliminowania niedomówień i dwuznaczności w tym temacie. Niniejszy artykuł śledzi kształtowanie się koncepcji Apollinaire'a (właściwie Wilhelma Kostrowickiego[8]) oraz przybliża jego rozumienie surrealizmu opierając się na wypowiedziach krytycznych poety. Dalej, w oparciu o *Manifest* z 1924 roku, przedstawia wybrane aspekty surrealizmu Bretona, stanowiące zasadnicze różnice między pisarzami. Na koniec szkicuje rozwój relacji łączących obu twórców.

Apollinaire użył po raz pierwszy słowa „surrealizm" prywatnie, w liście do Paula Dermée'ego z marca 1917 roku. Pisał: „Rzeczywiście, wydaje mi się, że lepiej jest przyjąć surrealizm zamiast słowa surnaturalizm, którego początkowo użyłem. Słowa «surrealizm» nie ma jeszcze w słownikach, dlatego łatwiej będzie nim operować niż słowem surnaturalizm, którego filozofowie już wcześniej używali"[9]. Oficjalnie posłużył się nim 18 maja 1917 roku, w programie spektaklu Baletów rosyjskich pod tytułem *Parada, balet w jednej odsłonie*, wystawionego w paryskim teatrze Châtelet, autorstwa Jeana Cocteau, z muzyką Erika Satiego, dekoracjami Pabla Picassa i kubistyczną choreografią Leonida Massine'a. Same nazwiska twórców przedstawienia wystarczą za opis jego charakteru. Apollinaire we wprowadzeniu podkreślał ich ścisłą współpracę, która doprowadziła do rzeczywistej syntezy różnorodnych sztuk. I właśnie to doskonałe zjednoczenie, a konkretnie jego efekt, określił mianem „sur-realizmu", czyli „nad-realizmu", który należy rozumieć jako nową rzeczywistość. Poeta uznał ją za punkt wyjścia dla wielu innych ujęć „ducha nowego", który wreszcie znalazł sposobność, by się pokazać i „urzeknie z pewnością elitę oraz dogłębnie przemieni sztukę i obyczaje w uniwersalnej radości, gdyż zdrowy rozsądek nakazuje, by sztuki te były przynajmniej na tym samym poziomie rozwoju, na jakim znajdują się obecnie nauka i przemysł"[10].

---

[8] Jego matką była Polka, Angelika Kostrowicka. Ojciec pozostał nieznany. Zob. A. Stern, *Dom Apollinaire'a. Rzecz o polskości i rodzinie poety*, Kraków 1973.

[9] G. Apollinaire, *Wstęp*, [w:] idem, *Œuvres en prose complètes*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1991, s. 5–52.

[10] Idem, *Parade*, [w:] idem, *Œuvres en prose complètes*, II, op.cit., s. 865 i 1684.

Określenie „surrealizm" dość szybko doczekało się kolejnej odsłony. W następnym miesiącu, 24 czerwca 1917 roku, Apollinaire wystawiał na deskach konserwatorium Maubel sztukę *Cycki Tyrezjasza*, którą określił w podtytule jako dramat surrealistyczny. W *Przedmowie* tak uzasadnił wybór słowa:

> Chcąc nacechować mój dramat, posłużyłem się neologizmem, który można mi chyba wybaczyć, gdyż rzadko je wymyślam; ukułem przymiotnik nadrealistyczny [fr. *surréaliste*], który wcale nie oznacza symboliczny, jak przypuszczał Pan Wiktor Basch w swym felietonie dramatycznym, lecz definiuje dość dobrze pewną tendencję w sztuce, która – nawet, jeśli nie jest najnowsza spośród rzeczy znajdujących się pod słońcem – nie posłużyła przynajmniej ani razu do sformułowania żadnego *credo*, żadnego twierdzenia artystycznego czy literackiego.
>
> Pospolity idealizm dramaturgów, którzy przyszli po Wiktorze Hugo, szukał zasady prawdopodobieństwa w konwencjonalnym kolorycie lokalnym, skłaniającym się ku iluzorycznemu naturalizmowi w sztukach obyczajowych, których początków należy szukać jeszcze przed Scribe'em, w łzawych komediach Nivelle'a de la Chaussée'ego.
>
> I aby spróbować, jeśli nie zrewolucjonizować teatr, to przynajmniej wnieść swój osobisty wkład w jego rozwój, pomyślałem sobie, że należy wrócić do samej natury, ale nie naśladować jej w sposób, w jaki czynią to fotografowie.
>
> Kiedy człowiek chciał naśladować chód, stworzył koło, które wcale nie przypomina nogi. Tak też ów człowiek wymyślił surrealizm, wtedy jednak sam jeszcze o tym nie wiedział[11].

Dalej Apollinaire określa swój styl jako fantazję:

> Wolałem jednak dać upust owej fantazji, która jest moim sposobem interpretowania natury, fantazji, która – zależnie od dnia – ujawnia się z większą lub mniejszą dozą melancholii, satyry czy liryzmu, lecz zawsze – na ile mnie stać – ze zdrowym rozsądkiem, w którym zawiera się niekiedy dość nowatorstwa, by szokować i oburzać, lecz który odsłoni się ludziom uczciwym[12].

W cytowanym tu wywodzie Apollinaire'a szczególnie istotne są dwa słowa: „zdrowy rozsądek" i „rzeczywistość", które stanowią o zasadniczej różnicy między jego i Bretona pojmowaniem surrealizmu. Dla autora *Cycków Tyrezjasza* twórczość literacka to efekt dobrze przemyślanej i racjonalnej strategii, świadomego działania i wyborów. Zadanie pisarza polega jednocześnie na rozumnym, roztropnym i arbitralnym wybieraniu różnorodnych elementów z otaczającej rzeczywistości i zestawianiu ich w sposób jak najbardziej oryginalny. Tak rodzi się nowy układ – dzieło sztuki, którego nikt

[11] Idem, *Przedmowa* do *Cycków Tyrezjasza*, [w:] *Teatr Apollinaire'a*, tłum. A. Włoczewska, Kraków 2015, s. 241.

[12] Ibidem, s. 244.

nigdy wcześniej nie wymyślił ani nie oglądał. Przez swą wyjątkowość budzi on zdziwienie i śmiech u odbiorcy. Jeśli twórcy uda się spełnić te wszystkie warunki, wówczas może stwierdzić, że osiągnął cel swych poszukiwań estetycznych, że wymyślił arcydzieło i tym samym stworzył nową rzeczywistość.

Użycie neologizmu „surrealizm" zwieńczyło przemyślenia estetyczne Kostrowickiego. Ale zanim je wprowadził, posługiwał się określeniami takimi jak „nowe", „duch nowy", „orficki", które miały podkreślać nowatorstwo dzieła i wyjątkowość koncepcji artystycznej, która je zrodziła. Chcąc prześledzić proces krystalizowania się idei surrealizmu Apollinaire'a, należy cofnąć się do pierwszej dekady XX stulecia i przyjrzeć poglądom, jakie głosił. W ujęciu chronologicznym ważnym momentem był odczyt *Nowa Falanga* wygłoszony 25 kwietnia 1908 roku, w którym poruszył problem dialogu pokoleń artystów. Rozmowa ponad wiekami jest ożywcza dla sztuki i popycha ją ku nowym horyzontom. Dla przykładu, dzięki osiągnięciom symbolistów możliwe były narodziny takich ruchów, jak naturyzm czy unanimizm[13]. W tym samym roku Apollinaire miał jeszcze dwa istotne w poruszanym temacie wystąpienia – opublikował artykuł *Trzy cnoty plastyczne* (*Trois vertus plastiques*) oraz napisał *Przedmowę* do katalogu wystawienniczego Georges'a Braque'a. Pierwsze z nich dotyczy funkcji sztuki, jej związków z naturą oraz zadań artysty. Zdaniem pisarza wszystkim rządzą trzy cnoty: czystość, jedność i prawda, z których ostatnia jest najważniejsza. Wykracza ona poza sferę moralności i oznacza zgodność formy dzieła z zamysłem artystycznym, czyli zdolność twórcy do odzwierciedlenia świata swej wyobraźni. Trud kreacji polega na nieustannym poszukiwaniu nowego, na wybieraniu elementów ze świata zmysłowego i zestawianiu ich w oryginalny sposób. Tylko tak postępując, artysta staje się mistrzem, prawdziwym stwórcą[14]. Taki niewątpliwie był Georges Braque, żywy i otwarty umysł, poszukujący nowych ujęć rzeczywistości. Omawiając jego prace, Apollinaire stwierdza, że artysta stwarzający nowe światy jest pionierem wyznaczającym szlaki rozwoju ludzkości. Poetyckie wizje stanowią wskazówkę dla wynalazców i inżynierów, którym przypada rola odtwórcza[15].

Uwagi te Kostrowicki powtórzył w jednym ze swych najważniejszych tekstów teoretycznych, z marca 1913 roku, *Peintres cubistes. Méditations esthétiques*[16], poświęconym malarstwu kubistycznemu. W tamtym okresie pisarz

[13] Idem, *La Phalange nouvelle*, [w:] idem, *Œuvres en prose complètes*, II, op. cit., s. 898; zob. *Teatr Apollinaire'a*, op. cit., s. 44.

[14] G. Apollinaire, *Chroniques d'art*, *(1902–1918)*, Paris 1960, s. 56–58.

[15] Ibidem, s. 60–61.

[16] M. Décaudin, w wydaniu Plejady z 1991 roku, wrócił do pierwotnego tytułu, jaki poeta nadał odczytowi, który brzmiał *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*; zob. idem,

poszukiwał określenia dla wizji sztuki, którą tworzył. Dwa przymiotniki wydawały mu się szczególnie trafne: „nowy" i „orficki". W pierwotnej wersji V rozdziału *Malarzy kubistów*, która zachowała się w notatkach, precyzyjnie określił, czym jest sztuka nowa: „Można by dać następującą definicję sztuki: stwarzanie nowych iluzji. W rzeczywistości wszystko, co odczuwamy, jest jedynie iluzją, a cechą artystów jest przemienianie iluzji publiczności w tym sensie, że stale się je kreuje od nowa"[17]. Definicji tej nie zawarł jednak w wersji ostatecznej, utrzymanej w stylu mniej precyzyjnym, bardziej poetyckim i abstrakcyjnym.

W artykule z 1913 roku na temat rzeźb François Rude'a scharakteryzował słowo „nowy"[18] jako pełen życia, odnoszący się do rodzących się form. Dzieło „nowe" powinno cechować się prostotą, siłą i żywotnością. Dominują w nim jednocześnie alegoria i „twarda brutalność"[19]. Pierwsza wypływa bezpośrednio z natury, odsyła do niej, ożywia dzieło i nadaje mu głębsze znaczenie. Sprawia też, że staje się ono łatwiej przyswajalne, bowiem „nasz umysł nie potrafi postrzegać rzeczy inaczej niż w sposób alegoryczny"[20]. Apollinaire'owska „twarda brutalność" polega na ukazywaniu rzeczy takimi, jakimi są, bez upiększania ich czy zbrzydzania. Twórcy wolno zestawiać rzeczy w sposób arbitralny. Dzieło pełne weny i oryginalności jest również „orfickie", a termin ten obejmuje wszystkie tendencje literatury i sztuki[21].

W innym artykule, z marca 1913 roku, *Le Vernissage des Indépendants*[22], Apollinaire rozwinął definicję orfizmu, przedstawiając go jako logiczną konsekwencję ewolucji w sztuce i naturalnego następcę impresjonizmu, dywizjonizmu, fowizmu i kubizmu. Wśród orfików wymienił malarzy Légera, Picabię, Metzingera, Delaunaya, Marie Laurencin. Ci jednak zdystansowali

Oeuvres en prose complètes, II, op. cit., s. 5–52. Wydawca w 1913 roku zamienił kolejność tytułu (*Les Méditations esthétiques*) i podtytułu (*Les Peintres cubistes*), chcąc wyeksponować treści dotyczące kubizmu – nowego, coraz popularniejszego wówczas nurtu. Tym bardziej, że inni krytycy (m.in. André Billy w *Paris-Midi*) także podjęli prace nad kubizmem i zapowiadali od 1911 roku publikacje. Apollinaire, który uchodził za przywódcę awangardy oraz krytyka promującego jej wartości, chciał być pierwszym, który wyda książkę poświęconą nurtowi, który sam zresztą wypromował. Stąd pośpiech przy pisaniu tekstu (który widać choćby w wykorzystaniu wcześniejszych artykułów) oraz zabieg wydawcy polegający na zaakcentowaniu kubizmu w tytule. Zob. *Teatr Apollinaire'a*, op. cit., s. 62–63.

[17] G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes* II, op. cit., s. 1513.

[18] Idem, *Chroniques d'art...*, op. cit., s. 284–286.

[19] Ibidem.

[20] Ibidem, s. 285.

[21] Ibidem.

[22] Ibidem.

się wobec prób przyporządkowania ich do nieznanej wcześniej szkoły, sam zaś Apollinaire wkrótce zrezygnował z terminu „orficki" i zajął się doprecyzowaniem określenia „nowy". W 1914 roku odróżnił je od słowa „współczesny" (fr. *moderne*) i stwierdził, że dzieło nowe jest śmiałe, dziwne, zagadkowe, szokujące poprzez użycie elementów nieoczekiwanych, dużo w nim kuriozów, a przede wszystkim upoetycznia ono świat[23].

Koncepcja sztuki Apollinaire'a wykrystalizowała się podczas I wojny światowej, a za jej wykładnię należy uznać odczyt *L'Esprit nouveau et les poètes*[24], który poeta wygłosił w Paryżu, w sali teatru Vieux-Colombier, 26 listopada 1917 roku[25]. Uwypuklają się w nim zasadnicze różnice między jego estetyką a tym, co zaproponuje za kilka lat André Breton. Według Apollinaire'a procesem twórczym rządzi rozum, rozsądek, logika, świadomość, prawda. „Esprit nouveau", czyli „duch nowy", łączy życie, różne sztuki i literaturę, inspirując się ideami z minionych epok i wypracowując równolegle swój własny styl. Z klasycyzmu zaczerpnął zdrowy rozsądek, krytyczny osąd, ciekawość świata i życia oraz całościowe podejście do nich, poczucie obowiązku i opanowanie emocji. Od romantyków przejął zainteresowanie wszystkimi dziedzinami życia, które mogą posłużyć jako materia literacka. Krytykował natomiast ich starania, by nadać rzeczom zwykłym sens straszny lub tragiczny, oraz mieszanie pojęć. Tymczasem duch nowy nie chce niczego oswajać ani scalać, ani zmieniać, jest bowiem studium natury zewnętrznej i wewnętrznej, jest gorącym poplecznikiem prawdy. Dla ducha nowego istotny jest zdrowy rozsądek, polegający na respektowaniu natury rzeczy. Cechami jego są śmiałość i odwaga, przejawiające się w eksperymentach formalnych i typograficznych. Dzięki temu nowa poezja wypracowała oryginalny liryzm wizualny, wcześniej niemal nieznany[26].

Dalej w swym wywodzie poeta stwierdził, że duch nowy może posługiwać się różnymi środkami przekazu, a poeta nowy ma do swej dyspozycji wszelkie przedstawienia świata, takie jak odgłosy, śpiewy, taniec, pochodzące z różnych kultur i cywilizacji. Powinien mieć swobodę dziennikarza, to znaczy móc pisać o wszystkich sprawach z otaczającego go środowiska, o człowieku, jego problemach i sytuacjach, o przyrodzie i maszynach. Poeta może badać, eksperymentować, a jego próby mogą być przypadkowe i pozbawione liryzmu. Ten jest zaledwie jednym z elementów ducha nowego

[23] Idem, «Musique nouvelle», [w:] *Chroniques d'art...*, op. cit., s. 382–384.

[24] Idem, *Duch nowych czasów i poeci*, tłum. M. Żurowski, „Przegląd humanistyczny" 1968, nr 6, s. 5–18.

[25] Idem, *L'Esprit nouveau et les poètes*, [w:] L. Campa, *L'esthétique d'Apollinaire*, Paris 1996, s. 158–168.

[26] Ibidem.

poezji, najważniejsze jest szukanie i zaskakujące łączenie elementów. Wiersz rozumiany jako synteza życia ma prawo przypominać gazetę, która na jednej stronie zamieszcza różnorodne informacje. I nie należy dziwić się, że niektóre próby okrzyknięte zostaną jako śmieszne i bezzasadne. Proces twórczy podlega bowiem takim samym prawidłom, jakim podporządkowana jest praca: raz coś wychodzi lepiej, raz gorzej. Wszystkie poszukiwania są pożyteczne, gdyż stanowią podwalinę nowego realizmu, który może okazać się wartościowy estetycznie i poetycki, podobnie jak realizm starożytnych Greków. Dzięki poszukiwaniu tworzy się obraz nowy, o szczególnych walorach plastycznych.

Jednocześnie duch nowy przeczy anarchicznemu chaosowi cechującemu ówczesne nurty zagraniczne, jak włoski i rosyjski futuryzm, które Apollinaire określał jako przesadne. Jego podstawą jest bowiem prawda, a konkretnie jej świadome i wytrwałe poszukiwanie na wszystkich płaszczyznach, od etyki po wyobraźnię. Gwarantem prawdy i niezbywalnym elementem życia jest też wolność. W typowy dla epoki sposób Apollinaire łączy ideę wolności z odrębnością narodową i suwerennością. Stąd jego przekonanie, że sztuka nowa powinna zachować narodowy charakter, który zapewnia światowemu dziedzictwu różnorodność rozumianą także jako jedna z fundamentalnych wartości: „Z różnic narodowych i etnicznych rodzi się prawda wypowiedzi literackich; i tę właśnie prawdę należy zachowywać”[27]. Każdy naród powinien zabiegać o zachowanie swobody i niezależności w dziedzinie twórczości, nie ma bowiem nic groźniejszego niż dać się podbić intelektualnie. Prawda, wolność i narodowy charakter sztuki hamują szkodliwy kosmopolityzm, spłycający ożywcze różnice, dający utwory niewyraźne, rozmyte i sztuczne niczym dyskurs jakiegoś międzynarodowego gremium[28]. Kosmopolityzm nie ma nic wspólnego z syntezą sztuk, która to nie łączy elementów w jednolitą, zbitą i bezkształtną masę, lecz pozwala istnieć każdej dziedzinie twórczości jako odrębnej sferze i nie wyklucza możliwości ich współpracy i kreatywnego przenikania się[29].

Niezbywalnymi elementami ducha nowego są również zaskoczenie i zdziwienie oraz wynikające z nich śmiech i śmieszność: „Duch nowy […] jest także w zaskoczeniu. Jest ono tym, co najbardziej w nim żywotne, co w nim najnowsze. *Zaskoczenie jest wielką sprężyną nowego*. To dzięki zaskoczeniu, dzięki podkreślaniu jego ważnego miejsca, nowy duch odróżnia się od wszystkich wcześniejszych ruchów artystycznych i literackich”[30].

[27] Ibidem, s. 161.
[28] Ibidem.
[29] Ibidem.
[30] Ibidem, s. 164.

Apollinaire przeciwstawia się obiegowemu poglądowi mówiącemu, że nie ma już nic nowego pod słońcem. Po pierwsze, zaznacza, że nawet jeśli twierdzenie to byłoby prawdą, to i tak nie zwalnia ono artystów od poszukiwań i wydobywania wciąż nowych aspektów z tego, co znane. Po drugie, dokonania człowieka przeczą temu twierdzeniu. Wystarczy popatrzeć na wciąż nowe maszyny – samoloty czy aparaturę do badań lekarskich. Poeta przytacza własny przykład: dzięki prześwietleniu Rentgena mógł zobaczyć, jeszcze za życia, swoją własną czaszkę. Konkluduje więc z ironią: „Nie ma nic nowego pod słońcem? Być może dla słońca nic nie jest nowe. Ale dla ludzi?!"[31]. Istnieją tysiące kombinacji elementów ze świata natury, których jeszcze artyści nie zestawili ze sobą. Ich zadanie polega na wyobrażeniu sobie tych nowych połączeń i zrealizowaniu ich na obrazach, w rzeźbach, w muzyce czy tańcu. W ten sposób artysta staje się stwórcą i jednocześnie współpracownikiem natury, współpracownikiem samego życia, które jest sztuką najwyższą (*cet art suprême qu'est la vie*)[32]. Wystarczy, że nadal będzie pracować w myśl reguł ducha nowego, a wcześniej czy później odkryje jakieś wyjątkowe połączenie, przedstawi je publiczności i obudzi zdziwienie – jedyną możliwą reakcję wobec sztuki prawdziwej. W tym kontekście trudność bycia poetą polega przede wszystkim na tym, że jest on pionierem. Eksploruje te światy i rzeczywistości, których nikt jeszcze nie odkrył. Znajduje tam pokarm dla całej ludzkości – ożywcze obrazy i wizje pchające do budowania i tworzenia wciąż nowych rzeczy. „Nowi poeci są zatem poetami prawdy wciąż nowej"[33]. Nieustannie odnawiają sens boskiej idei, żywej i prawdziwej, która jest zakorzeniona w każdym człowieku. Są gwarantem idei wiecznej odnowy (*le perpetuel renouvellement*)[34].

Spośród wariantów zaskakujących zestawień Apollinaire przytacza obraz mężczyzny rodzącego dzieci. Na gruncie literackim nie jest on wcale pozbawiony sensu i nie jest tam nieprawdą. Dopiero poza literaturą można by zarzucić mu fałsz. Prelegent zwraca uwagę na prosty fakt, że wszystkie maszyny, zanim skonstruowali je inżynierowie, istniały wcześniej w literaturze, jako baśniowe fantasmagorie pisarzy, którzy ostatecznie okazali się profetami. Dla przykładu podaje Ikara, który stał się prototypem samolotu. Samo życie zweryfikowało wiele z tych „nieprawdziwości", a zatem może się okazać pewnego dnia, że i mężczyźni zaczną rodzić dzieci, niczym Mąż. Wtedy baśń przestanie być „nieprawdą" również w świecie pozaliterackim. Poeta

[31] Ibidem.
[32] Ibidem.
[33] Ibidem.
[34] Ibidem, s. 166.

i stwórca jest bowiem prorokiem, jego zadaniem jest przepowiadanie przyszłości. Poezja, profetyzm i tworzenie są jednym i tym samym[35]. Wyimaginowana zdolność bohatera zadziwia i śmieszy odbiorców w roku 1917. I w tym przejawia się duch nowy tego dramatu.

Na zakończenie wystąpienia Apollinaire zaznaczył, że duch nowy jest wrogiem skostniałej estetyki, utartych formuł i snobizmu. Nie walczy ze szkołami ani nurtami, stara się być ruchem literackim oplatającym całą ziemię, obejmującym wszystkie szkoły, nawet o tak sprzecznych założeniach, jak symbolizm i naturalizm. Walczy o przywrócenie ducha inicjatywy, o zrozumienie swej epoki, o poszerzanie perspektyw w świecie zewnętrznym i wewnętrznym; jest nie mniej istotny od ducha techniki. Ważne jest, aby konstruktorzy i poeci zaczęli prowadzić ze sobą dialog, by nie zamykali się na siebie nawzajem i aby nie gardzili sobą. Apollinaire twierdzi, że matematyk ma prawo mówić o swych marzeniach, poeta zaś może antycypować wynalazki. Jeśli inżynierowie mechanizują życie, poeci także powinni mieć do tego prawo, tym bardziej, że jako prorocy, nadają się po temu doskonale[36]. Zadanie poetów polega na dostarczaniu nowego liryzmu, nowych środków porozumiewania się i ekspresji poetyckiej. Dlatego nowy duch i sztuka nowa powinny brać przykład z fotografii i kina, które jest wielką księgą obrazkową. Efekt pracy poety ducha nowego jest zachwycający i cudowny, o czym sam Apollinaire przekonuje słuchaczy: „Lecz poczekajcie: cuda przemówią same za siebie, a duch, który napełnia świat życiem, ujawni się cudownie w literaturze, w sztukach i we wszystkich znanych nam rzeczach”[37].

Trudno powiedzieć, na ile epitet „duch nowy” jest pomysłem samego Apollinaire’a. Mógł on zapożyczyć ów termin od Amerykanów. W Stanach Zjednoczonych ruch *New Spirit* zyskiwał na popularności od 1911 roku, a zrodził się z inicjatywy czterech północnoamerykańskich twórców (Henry Fitch Taylor, Jerome Myers, Elmer Livingston MacRae, Walt Kuhn) krytykujących skostniałą i akademicką sztukę, poszukujących nowych rozwiązań artystycznych. W 1913 roku zorganizowali oni wielką wystawę znaną jako *Armory Show*, na której zaprezentowali nowatorskie dzieła amerykańskie i europejskie[38]. Apollinaire wspomina o przedstawicielach *New Spirit* w artykule z 30 kwietnia 1913 roku, opublikowanym na łamach „L’Intransigeant”: „Widziałem nawet kilku z nich [Amerykanów], którzy mieli wpięty w buto-

[35] Ibidem, s. 167.

[36] Jedną z ulubionych postaci Apollinaire’a był biblijny Eliasz, symbol proroków. Zob. *Wstęp*, [w:] G. Apollinaire, *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław 1975.

[37] G. Apollinaire, *L’Esprit nouveau et les poètes*, [w:] L. Campa, op. cit., s. 168.

[38] Idem, *Œuvres en prose complètes* II, op. cit., s. 573–574.

nierkę znaczek z zieloną choinką, symbol *New Spirit*, ducha nowego, który sprawia, że w Nowym Jorku, po jednej wystawie, sprzedano za 395 000 franków dzieła nowego malarstwa francuskiego, od Cézanne'a po kubistów"[39].

O ile określenie „duch nowy" to holistyczna koncepcja, która może posłużyć do określenia różnych gałęzi sztuki, o tyle sam przymiotnik „surrealistyczny" ma nieco węższe znaczenie. Odnosi się do efektu pracy artysty ducha nowego. Stąd Apollinaire określa *Paradę* oraz *Cycki Tyrezjasza* mianem dzieł surrealistycznych. Niosą one w sobie całą złożoność zarysowanej powyżej teorii piękna. Przypomnijmy raz jeszcze, że jej najważniejsze cechy to świadomość, rozsądek, logika, wytrwała, ciężka praca twórcza, poszukiwanie, prawda, zaskoczenie, śmiech.

Tymczasem w rozumieniu André Bretona „surrealizm" oznaczał oderwanie od racjonalizmu, realizmu i naturalizmu oraz wszelkich utartych prawideł rządzących sztuką. Twórczość definiował on jako działanie nieracjonalne, podświadome, wyzwolone z jakichkolwiek pęt moralności, reguł, celowości. Proces twórczy określił jako czysty automatyzm psychiczny odzwierciedlający w dowolny sposób rzeczywiste działanie myśli.

W *Manifeście* z 1924 roku, liczącym kilkadziesiąt stron, poświęca jeden paragraf Apollinaire'owi, wspominając go jako tego, który wprowadził słowo do języka, ale nawet w tak krótkiej wzmiance wyczuwa się niechęć i rezerwę. Używając zwrotu „niedawno zmarły", Breton jakby czuł się zobligowany wspomnieć poetę, o którym pamięć wśród przyjaciół była wciąż żywa: „Ku czci niedawno zmarłego Guillaume Apollinaire'a, który w wielu wypadkach, według naszej oceny, poddawał się podobnej zaprawie, choć nigdy nie chciał się dla niej wyrzec pospolitych sposobów literackich, Souplault i ja nazwaliśmy *surrealizmem* tę nową metodę czystej wypowiedzi"[40]. Breton zaraz dodaje, że autor *Alkoholi* posiadał jedynie „literę" nurtu, dając tym samym do zrozumienia, że „duch" był mu obcy i istota jego uciekała mu. Dlatego spróbował zbagatelizować problem, pominął koncepcję sztuki Apollinaire'a i odwołał się do Nervala, widząc w nim ojca duchowego:

> Myślę, że nie ma dziś po co deliberować nad tą nazwą i że znaczenie, jakie jej nadaliśmy, przeważyło nad znaczeniem Apollinaire'owskim. Niewątpliwie z większą jeszcze słusznością moglibyśmy wybrać nazwę *supernaturalizm* użytą przez Gérarda de Nerval[a] w przedmowie do *Córek ognia* [...]. Rzeczywiście, wydaje się, że Nerval cu-

[39] Ibidem.

[40] A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris 1967, s. 11–12, [w:] A. Ważyk, *Surrealizm. Antologia*, Warszawa 1976, s. 76.

> downie rozumiał uchwyconego przez nas *ducha* surrealizmu, gdy Apollinaire, przeciwnie, znał tylko *literę*, i to niedokładnie, nie pozostawił przy tym żadnej teoretycznej uwagi, przy której moglibyśmy się zatrzymać[41].

Stwierdzenie, że Apollinaire nie pozostawił żadnej „teoretycznej uwagi", wydaje nam się niesłuszne. Nawet jeśli nie napisał manifestu surrealizmu *sensu stricto*, to przez lata rozwijał własną teorię estetyczną i przedstawiał ją w przytoczonych powyżej wypowiedziach: artykułach, odczytach, komentarzach. Znalezienie dlań określenia (1917 rok) zbiegło się niefortunnie ze śmiercią poety (1918 rok). Sam fakt, że poszukiwanie nazwy dla nowego prądu artystyczno-literackiego zabrało mu wiele czasu, nie neguje istoty myśli wypracowanej przez Kostrowickiego.

Breton nie tylko odciął się od przemyśleń i poszukiwań Apollinaire'a, ale również nie uznał *de facto* jego wkładu w historię surrealizmu. Nie wymienił go w gronie „przedstawicieli surrealizmu absolutnego"[42] ani artystów-prekursorów. Ostatecznie przejął neologizm i nadał mu własny, odmienny od Apollinaire'owskiego sens. Jego kanwą stała się wolność rozumiana jako oderwanie od klasycznych i racjonalnych reguł twórczości. W przeciwieństwie do dadaizmu nie była to jednak wolność autodestrukcyjna. Breton zaproponował pewne wzorce wyobraźni artystycznej, wśród nich imaginarium ludzi obłąkanych i dzieci: „Gotów jestem przyznać, że w pewnej mierze [wariaci] są ofiarami własnej wyobraźni, mianowicie w tym sensie, że wyobraźnia pobudza ich do lekceważenia reguł, poza którymi rodzaj ludzki czuje się zagrożony, o czym wie każdy człowiek, bo każdy z oddzielna gorzko za tę wiedzę płaci"[43]. I zaraz dodaje: „Strach przed obłędem nie zmusi nas do zatrzymania sztandaru wyobraźni w połowie masztu"[44].

Wprawdzie obaj pisarze odrzucali niewolniczy mimetyzm realizmu i naturalizmu, jednak Apollinaire uważał rzeczywistość za skarbnicę i źródło pomysłów dla twórcy. Breton zaś patrzył na nią z dystansem. Stwierdził:

> Trzeba postawić w stan oskarżenia postawę realistyczną, podobnie jak postawiliśmy tutaj – materialistyczną. […] postawa realistyczna, dyktowana przez pozytywizm, od świętego Tomasza aż do Anatola France'a, wydaje mi się zaprzeczeniem wszelkiego wzlotu intelektualnego i moralnego. Czuję do niej obrzydzenie, bo łączy w sobie prze-

[41] Ibidem.

[42] Ibidem. s. 77. Wymienieni są: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

[43] Ibidem, s. 57.

[44] Ibidem, s. 58.

> ciętność, nienawiść i płytką pewność siebie. Dzisiaj ta postawa płodzi komiczne książki, urągliwe dramaty, okopuje się coraz mocniej w prasie codziennej, działa na szkodę wiedzy i sztuki, schlebiając najniższym gustom publiczności; jasność granicząca z głupotą, zepsiałe życie[45].

Ideałem dla Apollinaire'a był artysta, który racjonalnie dobiera materię na dzieło, który śmiało zestawia elementy, tworząc nową, niezaistniałą dotąd rzeczywistość. Natomiast u Bretona jakakolwiek logika, zwłaszcza w sztuce, budziła niechęć, gdyż służy jedynie do rozwiązywania „drugorzędnych zagadnień" i odnosi się do doświadczenia, które cechuje się ograniczonością[46]. Styl informacyjny w literaturze wydawał mu się okropny. Racjonalizmowi i logice przeciwstawiał odkrycia Freuda, owe „dziwne siły", które kryją się w czeluściach ludzkiego umysłu i zdolne są „do pomnażania sił na powierzchni albo do staczania z nimi zwycięskiej walki"[47]. Przy czym Breton nie wykluczał, że kiedyś w przyszłości człowiek będzie mógł te siły ujarzmić i poddać kontroli umysłu.

Rozbieżności między koncepcją surrealizmu Apollinaire'a i Bretona można wskazać wiele. Trudniej znaleźć punkty wspólne, poza może czysto technicznymi aspektami, jak na przykład staranny język, którym obaj zwracają się do odbiorcy. W tym kontekście interesująca wydaje się ewolucja Bretona, który początkowo podziwiał osobowość i twórczość Apollinaire'a, interesował się nowymi możliwościami, jakie dawała jego poezja. Jako student medycyny na wydziale neuropsychiatrii przy szpitalu miejskim w Nantes nawiązał listowny kontakt z poetą w grudniu 1915 roku, przesyłając mu kilka wierszy z prośbą o komentarz. Już 21 grudnia dostał odpowiedź i ocenę: „uderzający talent", stwierdził nadawca[48]. W kolejnym liście, z 28 stycznia 1916 roku, Breton wyznaje, że poezja starszego odeń mistrza posiada magnetyczną moc[49]. Breton dedykował Apollinaire'owi kilka wierszy[50] i jeszcze przed śmiercią poety upominał się o dedykację dla siebie.

---

[45] Ibidem, s. 58.

[46] Ibidem, s. 62.

[47] Ibidem, s. 62.

[48] G. Apollinaire, *Œuvres complètes*, IV, op. cit., s. 873.

[49] Korespondencja Apollinaire'a i Bretona nie została dotąd opublikowana. Listy znajdują się w zbiorach Biblioteki Narodowej Francji.

[50] Wśród nich są: *Décembre*, *Façon*, *Coqs de bruyère*, *Pour Lafcadio*, *À vous seule*, *Forêt-Noire*. Zob. P. Read, *Apollinaire et les Mamelles de Tirésias*, Rennes 2000; rozdz. *Surréalisme et surréalistes*, s. 139–149, wersja online: https://books.openedition.org/pur/35309#bodyftn14 [dostęp: 27.06.2019].

Po raz pierwszy spotkali się po tym, jak Apollinaire'a przywieziono z frontu z raną postrzałową głowy. Breton odwiedził go w szpitalu włoskim w Paryżu 10 maja 1916 roku. Wówczas autor *Alkoholi* uosabiał w jego oczach czysty liryzm i wiódł za sobą świtę Orfeusza[51]. Apollinaire widział zaś w młodym poecie oraz w Soupaulcie najlepszych reprezentantów nowego pokolenia, dla którego on sam stał się klasykiem[52]. Dlatego w połowie 1917 roku w paryskiej kawiarni Flore przedstawił ich sobie, stwierdzając: „Trzeba, byście się zaprzyjaźnili"[53]. Wcześniej, w czerwcu, Breton, Soupault, Vaché i Aragon uczestniczyli niezależnie od siebie w premierze *Cycków Tyrezjasza*[54].

Wkrótce stosunki między pisarzami zaczęły się ochładzać do tego stopnia, że po latach sam Breton uznał datę premiery *Cycków Tyrezjasza*, 24 czerwca 1917 roku, za przełomową, to znaczy kończącą ich ciepłe relacje. Jak twierdzi Peter Read, jedną z przyczyn narastających animozji między poetami stał się Jacques Vaché, którego Breton poznał w Nantes na wiosnę 1916 roku. Uchodził on za postać negatywną, destrukcyjną i wprowadzającą podziały. Read określa go jako bardziej dadaistycznego niż sami dadaiści, jako miłośnika anarchii, chaosu i burzenia, jako bezsilnego mizantropa krańcowo różniącego się od poety ducha nowego[55]. Ważyk zaś określa jego *Listy wojenne* jako dzieło przesiąknięte „poczuciem teatralnej i beznadziejnej zbyteczności wszystkiego"[56]. Za to Breton zachwycił się nim i w ostatecznym rozrachunku to jemu właśnie dziękował za inspirację do konceptualizacji terminu „surrealizm".

Tymczasem Vaché, który uczestniczył w spektaklu *Cycki Tyrezjasza*, zaatakował dzieło Apollinaire'a. 18 sierpnia 1917 roku w liście do Bretona uznał je za zbyt literackie i naukowe, nudne, napisane z rozmysłem, logiczne i poprawne. Po czym stwierdził: „Precz z Apollinaire'em"[57]. Jeszcze mniej przychylnie wypowiedział się po śmierci poety. 19 grudnia 1918 roku, znów w liście do Bretona, napisał: „Apollinaire wiele dla nas zrobił […] Zresztą dobrze uczynił kończąc, kiedy trzeba […] Cudowny. Zmarł w odpowiednim momencie"[58]. Jest to ocena jednoznaczna, nawet jeśli wychodzi z umysłu i ust dadaisty.

---

[51] A. Breton, *Entretiens 1913–1952*, [w:] *Œuvres complètes*, III, Paris 1999, s. 437.

[52] G. Apollinaire, *Œuvres complètes*, IV, op. cit., s. 894.

[53] Ph. Soupault, *Mémoires de l'oubli 1914–1923*, Paris 1981, s. 41.

[54] Ibidem.

[55] https://books.openedition.org/pur/35309#bodyftn14 [dostęp: 26.05.2019].

[56] A. Ważyk, op. cit., s. 45.

[57] J. Vaché, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre, lettre 58*, [online] https://books.openedition.org/pur/35309#bodyftn15 [dostęp: 26.05.019].

[58] Ibidem.

Także Philippe Soupault, początkowo entuzjasta wyobraźni i talentu Apollinaire'a, okazał się niestały w swym podziwie. W książce z 1927 roku, poświęconej zmarłemu poecie-mistrzowi, Soupault wspomina swój udział w premierze *Cycków Tyrezjasza*[59] w roli suflera. Sam dramat ocenił bardzo wysoko, jako przykład dzieła skandalicznego, szokującego, rewolucyjnego i wywrotowego, a autora odmalował jako artystę pełnego ducha i zarazem niepokornego. Jednak i Soupault znalazł się pod destrukcyjnym wpływem Jacques'a Vachégo, w ślad za nim twierdząc, że pod koniec życia autor *Kaligramów* wypisywał w prasie głupoty, które dobitnie świadczą o schyłku, a wręcz upadku wielkiego talentu[60].

Na podstawie przywoływanych tu wypowiedzi pisarzy można stwierdzić, że w historii surrealizmu Apollinaire stał się niejako ofiarą. Wypracował własną teorię piękna i literatury, zaproponował jej nazwę, tymczasem jego przedwczesna śmierć, 9 listopada 1918 roku, położyła kres nie tylko dalszemu rozwijaniu koncepcji surrealizmu, ale i zamknęła poecie możliwość obrony przed atakami osób wyznających *stricte* negatywną i burzycielską ideologię. Nie ulega wątpliwości, że u progu lat dwudziestych jednym z architektów idei surrealizmu był Jacques Vaché. Przesiąknięty duchem dadaizmu, głosił totalną destrukcję, anarchię i chaos. Twórczość była dla niego równoznaczna ze skandalem, spotwarzaniem, atakowaniem ideałów i wartości. Działał w imię zasady przyjętej przez towarzyszy Tristana Tzary, że prawdziwe *dada* nie tylko przeczy wszystkiemu, co stworzyły minione pokolenia, ale też jest przeciwko samemu *dada*[61]. Wprawdzie autodestrukcja szybko doprowadziła do rozpadu grupy z Zurychu, nie oznaczało to wszakże, że jej członkowie zaniechali dalszej działalności na polu kultury i literatury. Wielu z nich zbliżyło się do Bretona, bardziej umiarkowanego w poglądach, który jednocześnie zrywał z tradycją i pchał twórczość na zupełnie nowe tory. Podczas gdy dadaiści chcieli zniweczyć dorobek ludzkości, nie proponując nic w zamian, Breton pragnął zbudować na gruzach klasycznej kultury nową, wyzwoloną ze starych ków, rządzącą się jedynym prawem – prawem swobody. Jako lekarz psychiatra obeznany z teoriami Freuda i rodzącą się psychoanalizą postanowił wykorzystać ją dla pisarstwa i zaproponował nieznane wcześniej metody tworzenia. Pisanie automatyczne, gra wolnych skojarzeń, relacjonowanie hipnotycznych stanów, snów na jawie,

[59] Ph. Soupault, *Guillaume Apollinaire ou les reflets de l'incendie*, Paris 1927, s. 12, 27, [online] https://books.openedition.org/pur/35309#bodyftn15 [dostęp: 26.05.2019].

[60] Ibidem.

[61] T. Tzara, *Lampisteries précédées de sept Manifestes dada*, Paris 1963.

wizji w odurzeniu dawało istotnie dzieła z innej niż dotąd znana rzeczywistości. Nazwa „surrealizm" – nadrzeczywistość – wydaje się nader trafnie odzwierciedlać meritum sprawy[62].

Historia, od czasów Demokryta z Abdery i Platona[63], zna przypadki przemilczeń i zdyskredytowania adwersarza, zwłaszcza zmarłego. Zatem próba podważenia autorytetu Apollinaire'a przez Vachégo nie jest niczym nowym. Jednak etymologia terminu oraz jego rozwój jednoznacznie świadczą o tym, że pod jedną nazwą istnieją dwie różne wizje sztuki i literatury. Apollinaire, który wprowadził neologizm, był niewątpliwie surrealistą racjonalnym, stworzył własną koncepcję estetyczną, opartą w pierwszej kolejności na zdrowym rozsądku, świadomej pracy i logicznym konstruowaniu nowej rzeczywistości, która ma jasny cel: zaskoczyć odbiorcę, ukazując mu arbitralne połączenie fragmentów rzeczywistości, czyli przesycony ludyzmem, lekkością i liryzmem nowy świat. Breton natomiast zapożyczył nazwę dla swego ruchu i jednocześnie zaproponował wizję sztuki zrywającej z rozumem, logiką, przemyślaną strategią kreacji oraz dziedzictwem kulturowym minionych pokoleń. Postulował artystyczną eksplorację podświadomości, z której zrodził się nowy wzorzec piękna i dzieła sztuki.

A RATIONAL SURREALISM BY APOLLINAIRE VS. BRETON'S CONCEPT

ABSTRACT

For the first time Apollinaire applied the word "surrealism" in 1917 as referring to two performances—Cocteau's ballet *Parade* and his own play *The Breasts of Tiresias*. It defined a work of art created by an artist of a new spirit, which was brave, synthetic, rational, surprising, and amusing. André Breton, Apollinaire's admirer, took over the term after the poet's death in 1918 to define his own movement. Influenced by Jacques Vaché, an anarchist and Dadaist, he denied Apollinaire's esthetics and gave the word "surrealism" a diametrically different meaning presented it in *The Manifest of Surrealism*, 1924.

KEYWORDS

Surrealism, New Spirit, Rationalism, Surprise, Drama, Apollinaire, Breton, Vaché, Soupault

[62] A. Breton, *Manifest surrealizmu*, zob. A. Ważyk, *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1976.

[63] Platon, twórca idealizmu, nie zgadzał się z materialistycznymi poglądami Demokryta. Dlatego milczy nie tylko na temat jego przekonań, ale w ogóle nie wymienia go z imienia, stosując owo przemilczenie jako broń wymierzoną w adwersarza. Zob. Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, Warszawa 1968.

Bibliografia

1. Apollinaire G., *Duch nowych czasów i poeci*, tłum. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny" 1968, nr 6.
2. Apollinaire G., *Chroniques d'art, (1902–1918)*, Paris 1960.
3. Apollinaire G., *Œuvres en prose complètes*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1991.
4. Breton A., *Manifeste du surréalisme*, 1924.
5. Breton A., *Œuvres complètes*, III, Paris 1999.
6. Campa L., *L'esthétique d'Apollinaire*, Paris 1996.
7. *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Paris 1994.
8. Read P., *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La revanche d'Éros*, Rennes 2000, [online] https://books.openedition.org/pur/35290 .
9. Soupault Ph., *Mémoires de l'oubli 1914–1923*, Paris 1981.
10. Stern A., *Dom Apollinaire'a. Rzecz o polskości i rodzinie poety*, Kraków 1973.
11. Tzara T., *Lampisteries précédées de sept Manifestes dada*, Paris 1963.
12. Vaché J., *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, [online] https://books.openedition.org/pur/35309#bodyftn15 .
13. Ważyk A., *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1976.
14. Włoczewska A., *Teatr Apollinaire'a*, Kraków 2015.

Źródła internetowe

1. https://www.cnrtl.fr/definition/surr%C3%A9alisme
2. http://www.wiu.edu/Apollinaire/Biographie.htm#Biographie_Chronologie
3. https://books.openedition.org/pur/35309#bodyftn14
4. https://books.openedition.org/pur/35290

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 25 (2/2019), s. 71–90
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.25.04

Katarzyna Krzyścin-Zagólska

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych
e-mail: kkrzyscin@interia.pl

Przytakiwanie miastu. Nowa estetyka sensoryczna w powieści *Ma lat 22* Tadeusza Peipera

Streszczenie

Powieść Tadeusza Peipera pt. *Ma lat 22* z roku 1936 została odczytana przy użyciu nowych narzędzi metodologicznych z obszaru antropologii literatury. Poddano analizie wrażenia sensoryczne odbierane przez podmioty literackie, a wywołane dzięki specyfice miasta. Wskazano tworzenie przez pisarza krajobrazów sensualnych (z podziałem na poszczególne zmysły) oraz zmianę perspektywy postrzegania Krakowa z historyczno-religijnego na nowoczesny i industrialny jako chwyt awangardowy, którego brak zarzucała Peiperowi krytyka, niedostrzegająca w prozaiku awangardzisty. Dodatkowym zamierzeniem było ukazanie Krakowa nie tylko jako tła akcji utworu, ale także jako osobnego bohatera powieści.

Słowa kluczowe

miasto, estetyzacja, wielozmysłowość, awangarda

Peiper jako prozaik

Na twórczość literacką Tadeusza Peipera składają się przede wszystkim tomy poezji (*A*, *Żywe linie*, *Raz*), manifesty i artykuły programowe (*Nowe usta*, *Tędy*, teksty w dwóch liniach *Zwrotnicy*), dwa utwory teatralne (*Szósta! Szósta!* i *Skoro go nie ma*) oraz dwie powieści (*Ma lat 22* i *Krzysztof Kolumb odkrywca*).

Peiper postulował tworzenie nowej estetyki poezji, toteż jako od prozaika także oczekiwano od niego powieści prekursorskiej. Penetrował – jak inni ówcześni pisarze w Polsce – obszary psychoanalizy, stosował rozmaite formy podawcze: od monologu wewnętrznego w mowie pozornie zależnej, przez retrospekcje, fragmenty dziennika, po wiersze. Niemniej krytyczna recepcja powieści *Ma lat 22* wskazuje na niedostrzeganie w niej awangardowych manewrów.

W 1936 roku Witold Gombrowicz sformułował w felietonie w „Kurierze Porannym" szereg zarzutów wobec książki Peipera[1]. Głównym była „antypoetyckość" tekstu pióra znanego poety. Dalej rozczarowujący poziom prozy, czego objawem są nawet zbyt „teoretyczne" nazwiska bohaterów. Kolejny to schematyzm i „brak sex-appealu" w ujęciu tematu współczesnej młodzieży, co nieuchronnie prowadzi do znużenia czytelnika. Wtórowali mu krytycy „Przechadzek Literackich" (wytykając brak autentyzmu w kreowaniu postaci młodego człowieka)[2] oraz „Rocznika Literackiego" (zarzucając szablonowość, antypatyczność głównego bohatera i „nic awangardowego")[3].

Recenzje z lat późniejszych nie złagodziły tych negatywnych emocji. R. K. Przybylski wtórował Gombrowiczowi, konstatując na przykład, że sprawdzony w poezji Peiperowski „układ rozkwitania" nie przynosi oczekiwanych efektów po zaadaptowaniu do potrzeb narracji, i pisząc wręcz o kompromitacji bohatera i autora[4]. Wyjątkiem był J. Jarzębski, który odczytał uwięzienie w formie jako zwiastun Gombrowiczowskiej „gęby"[5]. Oryginalną, lecz niejednoznaczną ocenę zaproponował J. Fazan. Osobę głównego bohatera drobiazgowo rozpatrzył w kategoriach psychologicznych, wskazując jako klucze do zrozumienia powieści figury „fikcyjnej trzeciej osoby" i matki oraz diagnozując zaawansowaną chorobę psychiczną autora, który wykreował Ewskiego na jedną z wielu tranzytywnych postaci własnego „ja"[6]. W konfrontacji z powieściami innych autorów z lat trzydziestych uznał jednak dzieło Peipera za uwstecznione, przypominające powieści wczesnomodernistyczne do tego stopnia, że można nawet pozwolić sobie na spekulacje na

[1] W. Gombrowicz, *Antypoetyczne drobiazgi poety*, [w:] *Czytelnicy i krytycy. Proza, reportaże, krytyka literacka, eseje, przedmowy. Varia 1*, oprac. W. Bolecki, Kraków 2004.

[2] R. gl., *Tadeusz Peiper, „Ma lat 22"*, „Przechadzki Literackie", 1936, nr 1, s. 16.

[3] L. Piwiński, *Powieść*, „Rocznik Literacki za rok 1936", red. Z. Szmydtowa, Warszawa 1937, s. 71.

[4] R. K. Przybylski, *Autor zdradzony albo „Ma lat 22"*, [w:] idem: *Autor i jego sobowtór*, Wrocław 1987, s. 40.

[5] J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.

[6] J. Fazan, *„Ma lat 22", czyli portret poety z czasów „klasztornej" młodości*, [w:] idem, *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*, Kraków 2010, s. 120.

temat dalszych losów bohatera[7]. Ewski to zdaniem Fazana karykatura bohatera i autora, piszącego wiersze sprzeczne z ideami awangardy[8], niemniej będącego interesującym świadectwem kształtowania się artystycznej tożsamości i poszukiwań koncepcji życiowej[9]. Porównywalnie wybrzmiewa głos A. Alksnin:

> Kryptoautobiograficzną powieść Tadeusza Peipera *Ma lat 22*, opublikowaną w 1936 roku, krytyka literacka zwykła uznawać za dzieło nieudane. Nie wzbudziła aprobaty antypatyczna figura protagonisty – Juliusza Ewskiego, ale przede wszystkim zarzucono autorowi epigoński stosunek do młodopolskiej powieści rozwojowej, której patronował Stefan Żeromski. Można się było spodziewać, iż „papież awangardy", zwracając się ku prozie, zdecyduje się na formalne innowacje odmieniające formę powieściową. Tak się jednak nie stało, choć umieszczenie wewnątrz tekstu fragmentów dziennika bohatera, jego prób poetyckich, zapisów snów oraz quasi-naukowego traktatu *Zarys teorii widziadeł sennych* nieznacznie wzbogaca tradycyjny model prozatorski[10].

Celem niniejszej pracy jest próba przełamania tonu tej ostrej krytyki poprzez eksplorację obszarów dostępnych dzięki nowym narzędziom antropologicznym. Jednym z nich jest analiza doznań sensorycznych percypowanych przez bohaterów. Bezpośrednim bodźcem tych wrażeń jest miejsce akcji, stanowiące osobny podmiot, tj. Kraków. Celem pośrednim jest zatem zwrócenie uwagi na miasto jako bohatera tej powieści.

W drugim numerze *Zwrotnicy* Peiper pisał:

> Miasto może nie tylko przestać być brzydkiem, ale może zacząć być pięknem. Może wywrzeć silny wpływ na twórczość artystyczną. Trzeba tylko dojrzeć w niem realizację nowego piękna, wcielenie w życie nowych praw estetycznych. Nie wystarczy obierać miasto jako temat artystyczny, jak to dzisiaj praktykuje wielu poetów, nie zmieniając przytem negatywnego stosunku do swojego nowego tematu. Chodzi o przytakiwanie miastu, jego najgłębszej istocie, temu co jest specyficzną własnością jego natury, co go odróżnia od wszystkiego innego […] A o to właśnie chodzi. Dojrzeć piękno w prostych, długich, potrzebami życia wykreślonych bulwarach, wyciągniętych jak struny, na których koła wozów i obcasy ludzi grają pieśń niesłyszaną gdzieindziej. Dojrzeć piękno w murach pokrytych barwnymi afiszami i radować się tą niezwykłą epopeją, która stale o tydzień naprzód opiewa życie miasta. Dojrzeć w wystawach

[7] W założeniu Peipera powieść *Ma lat 22* miała być pierwszym tomem serii prozatorskiej. Zob. J. Fazan, *„Ma lat 22", czyli portret poety...*, op. cit., s. 120.

[8] Ibidem, s. 117.

[9] Ibidem, s. 135.

[10] A. Alksnin, *„Tworzyć siebie z siebie" – „Ma Lat 22" Tadeusza Peipera a problem pragnienia*, „Pamiętnik Literacki" 2014, z. 3, s. 57.

> sklepowych piękno równe pięknu kaplic katedralnych. Dojrzeć w srebrnych połyskach płynących po szynach tramwajowych, piękno rywalizujące ze słońcem rozpryskanem na czole fali rzecznej. W nowocześnie i umiejętnie ubranej kobiecie spieszącej trotuarem podziwiać motyla, jakiego nie umiałaby stworzyć natura. W płynnej jeździe automobilu widzieć tę samą słodycz, co w linji opadającego ptaka. O to chodzi. W ten sposób dojdziemy do zupełnie nowych kryterjów estetycznych i uzyskamy nowe zupełnie pojęcie piękna[11].

Nowa estetyka ma oznaczać „przytakiwanie miastu" w kontekście dychotomii natury i kultury oraz statyki i dynamiki[12]. Pierwsza wojna światowa, będąca siłą destrukcyjną wobec starego kształtu przestrzeni, stała się równocześnie mocą kreującą dla krajobrazu nowoczesnego miasta, którego „najgłębsza istota" odsłaniała się w liniach ulic, kołach samochodów, barwach plakatów i wystaw sklepowych, błysku szyn tramwajowych, płynności ruchu ulicznego, a także w odgłosach jazdy i szybkiego chodzenia.

Krytyka literacka zgodnie podkreśla dwa oblicza Peipera: jako publicysty-autora doktryny twórczej oraz jako poety. Pomimo niemożliwości oddzielenia ideologii od praktyki poetyckiej[13] należy mieć świadomość niejednolitości, wręcz sprzeczności wewnętrznych w jego szeroko pojętej twórczości. Jedną z nich jest traktowanie literatury organicznie i serwilistycznie wobec społeczeństwa w manifestach i tekstach programowych, a równocześnie tworzenie wierszy niezwykle trudnych w odbiorze, co wskazywało na ich jednostkowy i autonomiczny charakter[14]. Inną sprzecznością jest przypisywanie poezji funkcji konstruktywistycznego kreowania rzeczywistości i zarazem podkreślanie wpływu nieświadomości na działania artystyczne (w tym zjawisko intensyfikacji tego, co jest, zamiast tworzenia *novum*, które zostało nazwane przez A. Klubę „nadwyrażalnością"[15]), co z kolei sugeruje skojarzeniowy mechanicyzm. Te niekonsekwencje przypisywano zazwyczaj Peiperowi-poecie (chociaż on sam paradoksalnie odżegnywał się od prób ilustrowania swoich postulatów własnymi utworami), co może zainspirować do postawienia pytania, czy przedstawiona powyżej idea nowej estety-

[11] T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*, „Zwrotnica" 1922, nr 2, s. 25–26 (pisownia oryginalna).

[12] Proces estetyzacji przestrzeni miejskiej omawia B. Frydryczak, *Okiem przechodnia: ulica, jako przestrzeń estetyczna*, [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej* , red. J. S. Wojciechowski, A. Zajdler-Janiszewska, Warszawa 1998.

[13] Taki postulat formułuje J. Grądziel-Wójcik w artykule *Prospekty i ścieżki awangardy. Przypadek Tadeusza Peipera*, „Przestrzenie Teorii" 2014, nr 22, s. 151–168.

[14] Ibidem.

[15] Zob. A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyrażalność. O poezji polskiej w latach 1918–1939*, Wrocław 2004.

zacji miasta ma swoje – być może znowu niekonsekwentne – realizacje w późniejszej Peiperowskiej prozie. Nowe piękno ucywilizowanego miasta, o którym pisze Peiper-teoretyk, miało polegać na znalezieniu *haecceitas* miejsca, niewymiernej przy użyciu dotychczasowego instrumentarium. W powieści *Ma lat 22* autor wydaje się dokonywać tego zabiegu dwojako. Po pierwsze, poprzez przesunięcie źródeł przeżycia estetycznego w przestrzeni miejskiej. Przeniesienie uwagi od miejsc związanych z tradycją historyczno-religijną (jak kościoły, pomniki, zjawiska natury ożywionej i nieożywionej obecne w krajobrazie municypalnym, na przykład lot ptaka, zachody słońca itp., które nie spełniają już wymogów estetyki, ponieważ jej podstawą mają być symptomaty nowoczesności) do samochodów i tramwajów pędzących po ulicach, słupów z afiszami filmowymi, wystaw sklepowych, mody miejskiej. Po drugie, poprzez użycie nowego narzędzia służącego do „dojrzenia piękna" Krakowa, którym jest deskrypcja wielozmysłowej percepcji przestrzeni miejskiej. Te dwa zabiegi pomogą odnaleźć i wydobyć prawdziwy obraz Krakowa w tej powieści.

Nowa optyka

Bohaterem utworu jest Juliusz Ewski, urodzony 1 maja 1891 roku w Rzeszowie. S. Jaworski, pisząc o paralelach biograficznych Ewskiego i Peipera, konkludował, że mimo ewidentnych wątków autobiograficznych nie jest on *porte-parole* autora (narratorowi zdarza się krytykować postać), lecz przedstawicielem tego samego pokolenia[16]. Tytułowy moment dwudziestych drugich urodzin to czasowa synekdocha wyrażająca stan buntu, czas próby określenia swojej drogi życiowej. Młody człowiek, quasi-romantyk, szuka swojego światopoglądu, odrzuca religię, zbliża się do socjalizmu, fascynują go wynalazki (elektryczność, „żywa fotografia", rentgen), zapisuje się do niepodległościowego „Strzelca", równocześnie dojrzewa jego ciało i reaguje na nowe bodźce.

Drugim bohaterem powieści jest Kraków, do którego Ewski przyjeżdża na studia medyczne. Przestrzeń miejska stanowi nie tylko tło większości wydarzeń, staje się ich uczestnikiem. Opisy miasta prowadzone są z róż-

[16] S. Jaworski, *Przedmowa*, [w:] T. Peiper, *Powieści. Ma lat 22. Krzysztof Kolumb odkrywca*, Kraków 1977. Odmienne stanowisko prezentowali: K. Irzykowski (pisząc o „współautobiograficznym" charakterze powieści w eseju *Baśń o samym sobie (T. Peiper: Ma lat 22)*, „Pion" 1936, nr 34, s. 3, przedruk [w:] idem, *Pisma rozproszone, t. 4, 1936–1939. Ze spuścizny rękopiśmiennej*, Kraków 2000, s. 101) oraz J. Fazan (wskazując na Ewskiego jako jedną z postaci „przechodniego" *alter ego* Peipera w *„Ma lat 22", czyli portret poety…*, op. cit., s. 113–118).

nych perspektyw, najczęstszą z nich jest *flânerie*. Ta stylistyczna figura ma korzenie w XIX-wiecznym Paryżu. Pierwszy uprawiał ją świadomie C. Baudelaire. Zainspirował on W. Benjamina do nadania postaci *flâneura* funkcji krytyka rzeczywistości[17], ukazania jego wielowymiarowego charakteru[18], a także istoty jego percepcji prowadzącej do doświadczenia rzeczywistości miejskiej[19]. Dla polskich twórców awangardowych radosne poznawanie miasta z pozycji wędrowca stało się często wykorzystywanym narzędziem poetyckiej kreacji i autokreacji. W niniejszym tekście bardziej niż przypisywane *flâneurowi* zdolności współistnienia z tłumem czy swoistej empirii interesuje mnie jednak, na jakich elementach otoczenia ów wędrowiec – czyli Juliusz Ewski – skupia wzrok i uwagę, idąc ulicami Krakowa, i jak dokonuje się zmiana jego optyki, słowem, używając Benjaminowskiej frazeologii, jak „czyta ulice".

Ewski idzie ul. Szewską, dociera do Rynku Głównego. Uderza go czerwień tego miejsca – jest 1 maja. Następnie wchodzi na Grodzką[20]. Obserwuje miasto i doznaje przesunięcia spojrzenia z jednych obiektów na drugie. Niegdyś doświadczał na tej ulicy powagi starych murów, patrzył perspektywicznie, omijając detale. W skupieniu podziwiał kościół św. Andrzeja, stare okna Collegium Iuridicum, wieże Bernardynów, potężny goleń z kamienia pod Wawelem. Oglądał w zachwycie monumentalne mury, dostrzegając ich klasyczne piękno. Tego dnia, przy pięknej pogodzie, idzie radosny i fascynują go zgoła inne elementy tej samej ulicy. Dostrzega obiekty małe – kolorowe kamienie i zegarki na wystawach jubilerskich, ubrania Lustbadera[21], zabawki na bazarze amerykańskim[22], afisze na murze klasztoru ss. Klarysek, szklane kule w aptece „Pod Tygrysem"[23], jedwabie w oknie wystawy Eich-

[17] W. Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, Poznań 1975.

[18] Idem, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005.

[19] Idem, *Powrót flâneura . (O „Spacerach po Berlinie" Franza Hessla)*, tłum. A. Kopacki, „Literatura na Świecie" 2001, nr 8–9, „Berlin".

[20] Trasa wędrówki Ewskiego nie przebiega spójnie. Kolejność wymienianych miejsc nie wynika z rzeczywistego układu topograficznego.

[21] Fabryczny skład sukna Lustbadera mieścił się przy pl. Dominikańskim 4 – jak podaje „*Przegląd Kupiecki"* z 24 XI 1923, nr 46, s. 11.

[22] Sprzedaż „systemem amerykańskim" (używano także określenia „bazar amerykański") polegała na samoobsłudze, klienci sami brali towary z półek i płacili za nie w kasie przy wyjściu; na wzór pierwszych supermarketów, które w Stanach Zjednoczonych powstawały od lat dwudziestych XX wieku.

[23] Apteka „Pod Złotym Tygrysem" do dziś mieści się przy ul. Szczepańskiej 1. Ewski mógł także mijać aptekę „Pod Złotą Głową" w kamienicy na Rynku Gł. 13, u wylotu ul. Grodzkiej.

horna[24], parasolki u Rimlera[25]. Gdy dochodzi do Rynku Głównego, jego uwagę przyciągają znów zabawki, tym razem w sklepie Porębskiego[26], a także kolorowe okładki na wystawie księgarni Krzyżanowskiego[27]. Barwne detale wytwarzają w Ewskim świadomość życia, podczas gdy stateczne budowle, naznaczone historią i tradycją, sprawiają wrażenie umarłych, konotują starość i śmierć. Przeszłość zostaje zdewaluowana, jutro jest nowym wektorem wyznaczającym kierunek tej drogi. Bohater Peipera realizuje wspomniany pierwszy postulat nowej estetyki, zachwyca się „epopeją" nowoczesności opowiadającą o życiu miasta.

Spacerując po Plantach, obserwuje innych przechodniów. Przesunięcie spojrzenia dokonuje się ponownie. Niegdyś, patrząc na nich, gardził nimi, krytykował ich w duchu. Dziś są oni dla niego intrygujący, odczuwa ciekawość, jacy są, co w nich jest.

Następnym przykładem są dwie wizyty Ewskiego w krakowskim Ogrodzie Botanicznym. Pierwsza, odbyta dwa lata wcześniej, otwiera go na piękno przyrody. Narrator prowadzi go wśród szczegółowo opisanych roślin, podaje ich łacińskie nazwy i pozwala mu doświadczyć naturalnego poczucia wolności we własnym ciele. Pierwotny zachwyt skierowany ku naturze wydaje się przeczyć zasadzie nowej estetyki. Jednak podczas kolejnych odwiedzin, w dniu dwudziestych drugich urodzin, Ewski nie może tam wytrzymać – mimo zielonego uroku środowiska odczuwa potrzebę wyjścia do miasta, ponieważ tylko tam może doświadczyć „czucia istnienia" i „czucia przestrzeni"[28], doznać głębi egzystencjalnej i bliskości ludzi. 1 maja w Krakowie dużo się działo, a dynamika to także jedna z kluczowych kategorii awangardy. To rodzaj piękna, którego „nie umiałaby stworzyć natura".

Proza Tadeusza Peipera oparta jest zatem na postulacie sublimacji spojrzenia, przeniesieniu bodźca przeżycia estetycznego z dotychczasowych źródeł, takich jak wytwory kultury lub natury, na artefakty nowoczesnego życia miejskiego. Nastąpiła zmiana perspektywy percepcji – od postrzegania uwarunkowanego historycznie i kulturowo, konwencjonalnego, a zatem subiektywnego i zapośredniczonego, w stronę odbioru czystego, obiektywnego, w którym podmiot jest pasywny, a dominuje miasto.

---

[24] „Hurtowny skład jedwabiu i zagranicznych bawełnianych towarów Emanuel Eichhorn Kraków, Gredsdka 18" – *„Przegląd Kupiecki*" z 19 I 1923, nr 4, s. 9.

[25] „C. Rimler Fabryka Parasoli i Parasolek w Krakowie, ul. Grodzka 12" – *„Przegląd Kupiecki"* z 24 V 1919, nr 5, s. 9.

[26] „Zabawki nadeszły na wiosnę i lato do firmy Stefan Porębski, Kraków, obecnie Rynek główny Nr 32 , Linia C-D" – „Nowości Ilustrowane" 1908, nr 26, s. 20.

[27] W miejscu, gdzie kiedyś mieściła się księgarnia i skład nut S. A. Krzyżanowskiego (Rynek Główny 36), znajduje się obecnie Księgarnia Muzyczna „Kurant".

[28] T. Peiper, *Powieści. Ma lat 22. Krzysztof Kolumb odkrywca*, Kraków 1977, s. 49.

Miejski krajobraz sensualny

Peiper nie sformułował jednoznacznie w swoich tekstach programowych zasady postrzegania sensorycznego przestrzeni urbanistycznej, aczkolwiek zjawisko to zostało zauważone i komentowane w odniesieniu do twórczości awangardystów – zarówno literackiej, jak i innych dziedzin sztuki[29]. W książce *Modernizowanie miasta* E. Rybicka pisze: „sensoryczne doświadczenie rzeczywistości wielkomiejskiej w pierwszych dekadach XX wieku stanowiło w świadomości twórców – niejako warunek wstępny, a zarazem uwierzytelnienie praktyk artystycznych"[30]. Miasto, traktowane jako *pars pro toto* nowoczesności, zostało „zmodernizowane". Postęp techniczny i cywilizacyjny to główna przyczyna dokonywanej przez awangardę somatyzacji sztuki, polegającej na odejściu od wizji człowieka jako bytu duchowego, uwikłanego w ograniczającą go metafizykę, w stronę istoty pragmatycznej, organizmu o określonej psychice, używającego umysłu. Transformacja inspirowała twórców, poszerzając ich zdolność symultanicznego odbioru wrażeń słuchowych, wizualnych, dotykowych czy zapachowych dostępnych w obrębie miasta. Ciało stało się medium doświadczenia poznawczego. A. Łebkowska, która proponuje somatopoetykę jako narzędzie analizy tekstów kultury, ujęła to zintegrowanie poetyki i ciała, *logosu* i *biosu* następująco:

> Tak więc ciało funkcjonuje tu jako kategoria interpretacyjna i jako – by tak rzec – narzędzie badawcze. Instrumentarium łączy się tym samym z przedmiotem badań i uzależnione jest od aktualnej sytuacji epistemologiczno-kulturowej. Somatopoetyka podlega tym samym nieustannym zmianom, w zależności od tego, jak zmieniają się sposoby interpretowania ciała przez dyskursy kulturowe, a także w zależności od tego, jak w danej epoce kategoria cielesności przyczynia się do rozumienia świata[31].

Modernistyczny sensualizm był także kategorią dynamiczną – wzrokocentryzm przełomu wieków przekształcił się w pluralizm sensualny w latach międzywojennych, co będzie wyraźne w omawianej powieści.

---

[29] Zob. B. Sienkiewicz, *Od konstrukcji do de-konstrukcji, czyli dziwna przygoda Awangardy Krakowskiej, Peiper i Przyboś*, [w:] eadem, *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007; J. Grądziel-Wójcik, *„Jesteśmy czuli". Polisensoryczność jako strategia poetycka polskich futurystów*, [w:] *W kręgu literatury i języka*, red. M. Michalska-Suchanek, Gliwice 2012, s. 83–96.

[30] E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 102.

[31] A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie" 2011, nr 4, s. 13.

Problematyka percepcji sensorycznej łączona jest także z twórczością poetycką Peipera. Szeroko pisze o niej J. Grądziel-Wójcik[32], która chcąc wskazać nowe ścieżki poznawcze poematów, akcentuje mechanizmy zmysłowej percepcji świata podmiotu lirycznego.

> Równie dobrze można by jednak potraktować Peipera jako poetę świadomości, w której nie ma niczego, czego wcześniej nie byłoby w zmysłach, jako twórcę szczególnie polisensualnego, kontaktującego się ze światem i wyrażającego swój stosunek do niego poprzez różne modalności zmysłowe, intensyfikując obok wzroku w równej mierze dotyk, słuch, węch, smak, a także motorykę i propriocepcję. Sytuacja liryczna tej poezji nie jest bowiem li tylko sytuacją lingwistyczną, bywa również – czy przede wszystkim – sytuacją percepcyjną, uaktywniającą polisensualne, somatyczne poznawanie świata[33].

Badaczka sugeruje nawet, że jeśli odczyta się wiersze Peipera, przykładając do nich narzędzia z dziedziny antropologii zmysłów, przestaną one być tak hermetyczne i trudne w odbiorze. Polisensoryczność percepcji to dla niej poetycka afirmacja materialnej strony świata. „Poezja ciała" Peipera uobecnia napięcie między duszą a ciałem człowieka, który „pozostaje dynamiczną całością w tych sprzecznościach"[34]. W sukurs przychodzi J. Fazan, zauważając także w tym temacie kolejne antynomie w twórczości autora *Nowych ust*.

> Paradoksy jego dzieła wynikają bowiem z jednoczesności awangardowego oderwania od „realnego" świata i dosadnego sensualizmu. U podstaw pisarstwa Peipera tkwi zerwanie z uformowanym przez estetykę mimetyczną obrazem rzeczywistości, które nastąpiło w poezji z lat dwudziestych. Wynikało ono z poczucia, że nowoczesna cywilizacja nadała nowy kształt światu, radykalnie i nieodwracalnie przekształcając stan natury, ale też psychikę i aparat percepcyjny człowieka. Zmiana ta jednak nigdy nie prowadziła do porzucenia konkretu, do rezygnacji z ukazywania w sztuce otaczającej człowieka materii[35].

Polem badawczym niniejszej analizy jest forma prozatorska, powieść, w której ową „materią" będzie przestrzeń Krakowa. Wspomniane „przekształcenie aparatu percepcyjnego człowieka" sam Peiper ujął następująco na przykładzie gałki ocznej:

---

[32] Zob. J. Grądziel-Wójcik, *Drugie oko Tadeusza Peipera – Projekt poezji nowoczesnej*, Poznań 2010; eadem, *„Jesteśmy czuli"...*, op. cit., s. 83–96.

[33] Eadem, *Prospekty i ścieżki awangardy. Przypadek Tadeusza Peipera*, „Przestrzenie Teorii" 2014, nr 22, s. 163.

[34] Ibidem, s. 167.

[35] J. Fazan, *Ciała Tadeusza Peipera*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ" 2015, nr 1, s. 9.

> W zamkniętych przestrzeniach miasta mięśnie motoryczne, biorące udział w procesie akomodacji wzrokowej, znajdują się stale w stanie przystosowanym do małych odległości, a więc w stanie, w którym pierwotnie znajdowały się bardzo rzadko i krótko, jedynie tylko przy pewnych, specjalnych zajęciach człowieka. Ta przymusowa przemiana stanu niezwyczajnego na zwyczajny wymaga pewnego stałego wysiłku i naturalnie musi być połączona z niezadowoleniem oka. Kiedy człowiek znajdzie się poza miastem, oko odnajduje znowu odległości, do których było pierwotnie przystosowane; mięśnie motoryczne oka powracają do stanu zgodnego z ich naturą; niezadowolenie oka znika i ustępuje miejsca fizjologicznej błogości[36].

Jedną z trzech przyczyn dyskredytacji urody miasta w poprzednich epokach na rzecz piękna krajobrazu naturalnego było zatem niedostosowanie fizjologicznej budowy oka i jego możliwości akomodacyjnych do wąskich przestrzeni ulic między domami, podczas gdy w terenie pozamiejskim gałka oczna mogła być „zadowolona". Jednakże, jak dywaguje dalej, te fizjologiczne przyczyny obecnie zanikają i oko coraz bardziej przystosowuje się do warunków miejskich. Konflikt między naturą a cywilizacją traci intensywność. „Organizm człowieka przystosowuje się do miasta, a miasto przystosowuje się do organizmu człowieka"[37]. Miasto odbierane sensualnie może przestać być brzydkie, co więcej, może zacząć być piękne. Chociaż Peiper pozornie skupia się na wzroku, w deskrypcji Krakowa używa także pozostałych zmysłów. Z treści *Ma lat 22* wyłania się obraz miasta percypowany pełnym *sensorium*.

Korespondencja literatury ze sztukami wizualnymi wydaje się najsilniejszym aspektem sensualności w tej książce. Kraków oglądany oczami bohatera przybiera różne oblicza w zależności od punktu odniesienia. Pierwszą z wyraźnych inklinacji jest wertykalizacja obrazu miasta. Jakkolwiek E. Rybicka pisze, że perspektywa literackich deskrypcji miasta w dwudziestoleciu międzywojennym ukazuje je z pozycji horyzontalnej[38], ten utwór wymyka się takiemu uogólnieniu. Opisy budynków w tej powieści zorientowane są głównie w relacji góra-dół, tworząc swoisty – używając słów autora *Metafory teraźniejszości* – „hymn pionu"[39]. Z reguły wiąże się to ze stanami psychicznymi Ewskiego, doświadczającego poczucia wyższości lub niższości. Podczas spaceru, gdy Ewski mija wieżę Pasamoników, konstatuje, że stoi ona na podstawie, która ma w sobie wielkość, i sam czuje się „człowiekiem na wysokiej wieży"[40]. W innym miejscu jest studentem mieszkającym w kamienicy przy ul. Felicjanek. Zmęczony nauką wygląda nocą przez okno.

---

[36] T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna...*, op. cit., s. 24.

[37] Ibidem, s. 25. Na tym fundamencie Peiper oparł swoją teorię organiczności dzieła literackiego.

[38] E. Rybicka, *Modernizowanie miasta...,* op. cit., s. 109–147.

[39] J. Alden, *3*, „Zwrotnica" 1922, nr 2, s. 43.

[40] T. Peiper*, Powieści. Ma lat 22...*, op. cit., s. 67.

> Z trzeciego piętra widział miasto tak nisko, jak nigdy. Pomyślał: miasto pode mną. I to górowanie przyniosło mu ulgę; miasto z jego pokusami, z jego poziomymi sprawami, z jego małościami, z jego lichymi ludźmi, leżało tam, na dole, o tyle niżej od niego; miałby ochotę wyciągnąć ramię, dłoń płasko zawiesić w powietrzu, aby jeszcze bardziej naocznie widzieć różnicę poziomów między sobą a miastem[41].

Podmiot percypujący usytuowany jest wysoko, patrzy na miasto z góry, co prowadzi go do podobnych konkluzji. W usta Anowiczówny Peiper włożył uwagę o wawelskiej Wieży Zegarowej, która przypomina „rzeźbioną igłę, mającą ziemię przyszyć do nieba"[42]. Prostym porównaniem bohaterka uwydatniła strzelistość tej najwyższej budowli Wawelu, a zastosowana figura przyniosła efekt dynamizacji dzięki wprowadzeniu czynności szycia z dołu do góry i z powrotem. Ukoronowaniem tej pionowej wizji miasta jest wniosek narratora dotyczący punktów ukazujących, jak „miasto wyrasta z ziemi". Poprzez uszeregowane domy otoczone smukłymi sztachetami płotów dochodzi do ponownego połączenia nieba z ziemią, które jest koniecznym warunkiem tego widoku[43].

Drugim sposobem widzenia miasta w powieści jest kadrowanie. Peiper interesował się fotografią i sztuką filmową, był wieloletnim recenzentem, koncentrującym się na zagadnieniach antropologii filmu, relacjach między aktorem a graną przez niego postacią. Techniki filmowe stosował także w poematach, chociażby montaż (umożliwiający inne niż linearne ujęcie czasowości i przestrzeni), podobnie jak mocne, jukstapozycyjne otwarcie wiersza (nałożenie na siebie planu panoramicznego i zbliżenia kamery na szczegół) na przykład w pierwszym wersie poematu *Czyli*. W omawianej powieści uwagę przykuwa technika polegająca na wycięciu z obserwowanego krajobrazu miasta jego fragmentu w celu znalezienia optymalnego ujęcia. Taki kadr oglądamy, gdy Zeron (pseudonim Ewskiego w Towarzystwie „Strzelec") o godz. 5 rano biegnie spóźniony z ul. Studenckiej na Błonia, na ćwiczenia wojskowe. Wbiega w ul. Wolską (dzisiejsza Piłsudskiego), jakby wchodził do tunelu ulicy wyizolowanego z miejskiego krajobrazu. Chwilę później ten korytarz się otwiera, gdy młodzieniec osiąga koniec zabudowań – ma wówczas przed sobą szeroki fragment widnokręgu z Błoniami, Kopcem Kościuszki i wzgórzami dookoła[44]. Nasuwa to asocjacje z ruchem kamery, zmianą planu filmowego, przejściem od ograniczoności obrazu do jego uwolnienia. Manewr kadrowania i ruchu operatorskiego Peiper

[41] Ibidem, s. 92.
[42] Ibidem, s. 126.
[43] Ibidem, s. 150.
[44] Ibidem, s. 143.

zastosował także we wspomnianej już scenie w kamienicy, gdy znużony czytaniem student, siedząc przy stole, patrzy w czarny kwadrat okna (klatka filmowa) i widzi dach kościoła Felicjanek, nieznacznie odcinający się od tła ciemnego nieba. Następnie wstaje, podchodzi do okna i – tu pole obrazu tworzonego przez obiektyw rozszerza się – obserwuje klasztor, dostrzegając światło w jednym z okien. Jego kolejnym ruchem jest wychylenie się z okna i zauważenie, że „wykrój ciemności rozszerzył się; pod oczyma rozciągały się ciemne pola, do których przylegały kawały miasta, rozrysowane światłami latarń. Zwrócił głowę w lewo, ku gęstszym skupieniom miejskim, ku rynkowi”[45]. Trójstopniowe kadrowanie obrazu było majstersztykiem sztuki operatorskiej, odsłaniającym stratyfikacyjne poziomy miasta. Stało się też narzędziem w ustalaniu kryteriów nowej estetyki, opartej na zaintrygowaniu maszyną. Kadr może jednak spełniać jeszcze inną funkcję – wyostrzyć kontrast. Takie ujęcie proponuje Peiper, gdy Ewski czeka na czeladnika szewskiego (notabene dobrze sytuowany, wykształcony student uniwersytetu został zestawiony z ubogim robotnikiem z Dębnik) na moście Dębnickim. „Kamera” jego wzroku najpierw skierowana jest na Wawel – szeroki plan obejmuje zielone wzgórze, czerwone mury koszar austriackich, wieżę Srebrnych Dzwonów, niebieskie fale wiślane. Ewski otwiera duszę i „wewnętrznie” ogląda wspaniały Wawel. Jednak oko kamery przejeżdża na drugi brzeg Wisły, gdzie rejestruje „centralny śmietnik miasta”, błota dawnej grobli, a dalej końskie targowisko – nędzę i wstyd zamiast dumy. Perspektywa kinowa pozwoliła na uwypuklenie dywergencji, skonfrontowanie dwóch rzeczywistości w jednym wymiarze.

Myśląc o plastyczności obrazu miasta, trudno nie wziąć pod uwagę barw, jakimi operuje pisarz, wszelako miasto nie jest kolorowe. Wspomniane wyżej jaskrawe detale, na przykład wystawy jubilerskie czy czerwień Wawelu, potrzebne były do ukazania dychotomii piękne-brzydkie. Główną płaszczyznę obrazowania kolorystycznego stanowi interferencja jasnego i ciemnego. Nadrzędną rolę odgrywa światłocień wyznaczany przez płomienie świec i ulicznych latarń. Jedyną wyróżnioną barwą rzeczywistości jest szarość w różnych odcieniach, nieczysta, przygaszona, melanż białego z czarnym lub brudnym. Według notatek Ewskiego zgromadzenie robotnicze z przemową I. Daszyńskiego 21 października 1912 roku w budynku cyrkowym przy Parku Krakowskim[46] odbyło się w ciemności rozproszonej tylko nikłym blaskiem świec[47]. Dalej, zimą 1913 roku, Ewski znów idzie ulicami i ob-

[45] Ibidem, s. 92.

[46] Budynek teatru znajdował się *de facto* w Parku Krakowskim. Zob. J. Torowska, *Parki Krakowa*, Kraków 2001, s. 76.

[47] T. Peiper*, Powieści. Ma lat 22…*, op. cit., s. 53.

serwuje „smutek pożółkłego mroku. Latarnie gazowe z szybami zbrudnianymi od brudu. Światło latarń płaczliwe”[48]. Drzewa na Plantach wyglądają jak pokryte kredą, na tle nocnej ciemności stanowią jasne pasy śniegu odtwarzające widmowe kształty pni i gałęzi, znów odzwierciedlając stan duszy bohatera[49]. Na tym tle wyróżniają się latarnie wiszące nad ul. Sławkowską. Nie tworzą jednak wizualnego sznura, jak często w opisach wielkomiejskich, ale każda z nich jest osobną kulą ze świetlną obwódką, wbijającą się w ciężkie, mgliste powietrze. Kulminacja szarości jako braku koloru występuje w dwóch miejscach: „Prostopadła ściana kościoła Kapucynów wydobywa się z mroku plamami, które nie mają barw, a tylko różne stopnie jasności”[50]. Drugim jest Rynek Główny zanurzony w tej tonacji. „Szarość, szarość – czy jej przyczyną jest listopadowe oświetlenie czy też zasmucona dusza?”[51]. W nowej poetyce Tadeusza Peipera realizowanej w powieści *Ma lat 22* można zatem wyznaczyć trzy sposoby wizualizacji miasta: orientację pionową, kadrowanie, wreszcie grę świateł i cieni.

Równie ciekawym aspektem sensoryczności jest krajobraz dźwiękowy. Powieść Peipera wydaje się łamać zarówno paradygmat sonosfery Krakowa jako miasta rozwiniętego (w którym powinien być słyszalny hałas komunikacyjny, przemysłowy, cywilizacyjny), jak i miasta wpisanego w historię, tradycję, religię (posiadającego *soundmarks* – hejnał czy dźwięk dzwonu Zygmunta). Intuicyjnie można oczekiwać gwaru środowiska studenckiego lat dwudziestych (na przykład w kawiarniach) czy też odgłosów związanych z aktualnymi wówczas napięciami społeczno-politycznymi (obecność wojska na ulicach, okrzyki, komendy, szczęk ładowanej broni itp.). Tymczasem miasto w powieści *Ma lat 22* tonie w ciszy. Wybrzmiewa szept, gdy Ewski rozmawia z napotkaną na Plantach prostytutką. Wyraża on subtelność materii, o której mowa: chłopak odczuwa żal z powodu nieszczęśliwego losu kobiety[52]. Cisza jest także nieodłącznym elementem konspiracji. Bohater doświadcza jej ciągle, biorąc udział w spotkaniach młodych strzelców w lokalu przy ul. Szlak:

> Ledwie stanął pod lewymi drzwiami parteru i ruszył klamką, drzwi otwierają się natychmiast, w ich otworze ukazuje się rosły młodzieniec w pełnym mundurze strzeleckim, zapytuje najcichszym szeptem o hasło, a usłyszawszy je, wpuszcza przybyłego obywatela i tylko narzuca mu cichość palcem położonym na wargach i często powtarzanym ććććć. Zamykając drzwi stara się uniknąć najlżejszego stuku[53].

[48] Ibidem, s. 60.
[49] Ibidem, s. 65.
[50] Ibidem, s. 128.
[51] Ibidem, s. 256.
[52] Ibidem, s. 46–47.
[53] Ibidem, s. 61.

Cisza w utworze zostaje w niektórych momentach zburzona dynamicznym, opresyjnym krzykiem urzędników poborowych, płomiennymi mowami socjalistów, a przede wszystkim sekwencjami akustycznymi podczas ćwiczeń strzeleckich. Narrator prowadzi opis „lekcji karabinowych" na Błoniach, oddziałując silnie na zmysł słuchu czytelnika. Najpierw rozlegają się uderzenia zegarów kościelnych, wybija 5 rano. Następnie plutonowy bierze niklowy gwizdek, obwieszcza początek ćwiczeń i wydaje rozkaz formowania sekcji. Kolejno zostaje sprawdzona obecność, na zakończenie sekwencji padają komendy musztrowe. Są to dźwięki głośne, krótkie, urywane, wprowadzające nastrój niepokoju, wręcz agresywne na tle śpiącego miasta. W innym miejscu odgłos ulicy przerywa ciszę. Autor wybiera czas ciszy nocnej na wprowadzenie głośnych rozmów przechodniów, a nawet piosenki wiedeńskiej śpiewanej przez amatorów nocnych lokali[54]. Język niemiecki wybrzmiewa w tej książce często, podobnie jak gwara małopolska. W scenach na Dębnikach wśród robotników pojawiają się regionalizmy. Tam też można usłyszeć muzykę – jest to *Wesoła wdówka* Lehára grana do tańca, która wprowadza do powieści tony klasyczne. W centrum Krakowa, przy Jamie Michalika, rozbrzmiewa *Walc apaszów* – przejmujące *canto* w wykonaniu dwóch chłopców. Konsekwentnie Peiper pisze, że ten śpiew brzmi bardzo dźwięcznie na pustej, wyasfaltowanej niedawno ulicy Floriańskiej, tym samym łamiąc ciszę tego miejsca.

Pozostałe zmysły są obecne w powieści Peipera mniej intensywnie, co nie zmniejsza ich istotności w celu pełnego zobrazowania sensualnego Krakowa. Konotują raczej obiekty lub wydarzenia wartościowane pejoratywnie. Reprezentacje wrażeń zapachowych towarzyszą odpowiednim stanom duszy Ewskiego: bezbrzeżnemu smutkowi i poczuciu wewnętrznego rozbicia: „Spojrzenie w ulicę Zwierzyniecką przygnębia. U wylotu postój dorożek i smród wydalin końskich. Na rogu Plant wśród krzewów ustępy miejskie. Wchodzi. Smród rozdzierający nozdrza"[55].

Podobna sytuacja dotyczy zmysłów, których przedmiotem jest rzecz dotykalna[56], na przykład smaku. Brak tu bogatych opisów wrażeń degustacyjnych związanych z lokalami krakowskimi, mimo obecności kilku scen rozgrywających się w Jamie Michalikowej. Jedyną wzmianką było wspomnienie słynnej mleczarni pod Pałacem Biskupim, w której można było posilić się „kwaśnym mlekiem z ziemniaczkami"[57]. Drugi akcent smakowy to scena

[54] Ibidem, s. 93.

[55] Ibidem, s. 196.

[56] Arystoteles, *O duszy*, [online] http://www.pistis.pl/biblioteka/Arystoteles%20-%20O%20duszy.pdf, s. 65, [dostęp: 15.02.2019].

[57] T. Peiper, *Powieści. Ma lat 22…*, op. cit., s. 103.

rozmowy Ewskiego z obywatelem o wymownym pseudonimie Spiryt, który w alkoholowym natchnieniu przypisał mieszkańcom Krakowa powagę, melancholię i smutek jako „szczególne właściwości" wywołane nadmiernym spożyciem.

Nieco szersze napomknienia dotyczą odczuwalnego skórnie dotyku. W tej dziedzinie zmysłowości mamy do czynienia z fenomenem porównywalnym z praktyką pisarzy modernistycznych. Polega on na cielesnym rozpoznawaniu i doświadczaniu wrażeń odbieranych przez inne narządy zmysłów[58]. Jedna ze scen w powieści Peipera rozgrywa się w okolicach Borku Fałęckiego. Perspektywiczne spojrzenie w dal uruchomiło w Ewskim percepcję polisensoryczną dużo bardziej intensywnie niż dotychczas.

> Gdy minęli Borek Fałęcki z prochowniami wojskowymi, których narożniki osłaniane były groźnymi sylwetami wybagneconych żołnierzy austriackich, widnokrąg rozszerzył się. Dal! Błogość wypełniła Ewskiego. Jest to przeżycie cielesne, z którego dusza tym więcej ma, im silniej czuje ciało. A ciało raduje się woniami, które je opływają, barwami, które drgają wokół, nad wszystko zaś raduje się ulga rozprzężonych oczu[59].

Stan rozkoszy somatycznej inspirowany był w tym wypadku zmysłem wzroku. Inny przykład dotyczy wrażeń odbieranych symultanicznie kilkoma zmysłami: wzroku, słuchu, zapachu i smaku – razem tworzących atmosferę krakowskich kawiarni. Po kilku miesiącach bywania w lokalach Ewski doznawał wzruszeń o wielkim natężeniu. Na głowie, ramionach, kadłubie, nogach czuł dotyk dziwnej substancji, którą nazwał „cafeitem", działającej z niezwykłą siłą. Kontakt z nią był „ekstraktem życia" i źródłem fizycznego szczęścia[60].

Współodczuwanie wieloma zmysłami kieruje uwagę analityka w stronę synestezji. W obrębie poezji awangardowej stała się ona ważnym narzędziem w procesie przełamywania futurystycznego wzrokocentryzmu na rzecz kompleksowego ucieleśnienia wycinka rzeczywistości[61]. W polskiej prozie dwudziestolecia międzywojennego była często używana i przywoływana, żeby wspomnieć *Przygodę w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej, która tak-

---

[58] Nie jest to specyficzna cecha tego utworu, podobnie na przykład w krakowskiej powieści S. Przybyszewskiego pt. *Synowie ziemi* główny bohater odczuwa ból fizyczny, drżenie całego ciała i zimne poty spowodowane dźwiękami muzyki fortepianowej podczas koncertu w Paonie.

[59] T. Peiper, *Powieści. Ma lat 22…*, op. cit., s. 151.

[60] Ibidem, s. 100.

[61] Na temat rozwiniętego w XX wieku antyokulocentryzmu pisze Z. Kozłowska, *Synestezja – wyzwanie dla kultury wzrokocentrycznej*, „Ogrody Nauk i Sztuk" 2014, nr 4, s. 225–231.

że opisuje Kraków za pomocą tego środka. Należy zauważyć, że idea synestezji jako przypisywania jakiemuś zmysłowi wrażeń odbieranych innym zmysłem (A. Łebkowska nazywa ten zabieg „miejscem, w którym przecina się dyskurs poetyki i cielesność"[62]) nie jest tożsama z sytuacją synchronicznego współistnienia wrażeń sensualnych. Kwestionując młodopolski symbolizm oparty właśnie na *correspondance des arts*, Peiper stosuje ten drugi chwyt. Wrażenia sensoryczne istnieją w powieści *Ma lat 22* jednostkowo, a poszczególne elementy miasta, będące bodźcami percepcyjnymi, uruchamiają je jednocześnie, ale nie dokonuje się ich interferencja. Innymi słowy, polisensoryczność nie jest synestezją. W sferze semantycznej synestezję cechuje paradoksalny dualizm – dąży ona do kreacji doznania intersensualnej jedności dzieła, równocześnie chcąc partykularyzować zmysłowe doświadczenie. Symultaniczne współistnienie doznań zmysłowych może spełniać podobną funkcję, ale stanowi odrębny etap w rozwoju modernistycznej metafory synestezyjnej. I tak w scenie na ul. Floriańskiej, gdy Ewski słucha wspomnianego *Walca apaszów*, obok słuchu uwalnia się zmysł smaku (tony są synestezyjnie „najsłodsze ze wszystkich słodyczy") i wzroku (jego wyobraźnia wizualizuje bujną łąkę i kobietę)[63]. Synchronizacja wrażeń zmysłowych ma miejsce także w przywoływanej już scenie biegu na ćwiczenia wojskowe „Strzelca" na Błoniach. Polisensoryczny opis świtu na ul. Wolskiej mieści równocześnie: szarość ulicy (efekt rozjaśnienia), stukot grubych butów Ewskiego na bruku (efekt echa), bicie dzwonu, pot na twarzy i wilgotne nozdrza (dotyk – odczucie termalne). Peiper nazywa po kolei wrażenia zmysłowe – nadając im wspólne istnienie w czasie. Z ich jednostkowości buduje zmysłowy monolit.

Czas także staje się kategorią podległą percepcji sensorycznej. Przede wszystkim jest to chronocepcja historyczna, związana z mitem starego Krakowa, jednak z reguły konfrontowana z nowoczesnością, co nadaje temu zmysłowi charakter ambiwalentny. Wędrując ulicami miasta, opisywany bohater interpretuje poszczególne miejsca jako świadków minionych epok – i od razu je negatywnie wartościuje. Spacerując Plantami konstatuje w rozmowie z Anowiczówną:

> On: „Lubię patrzeć przez przejazd Bramy Floriańskiej, bo przestrzeń, widziana przez nią, wydaje się głębszą". Ona: „A w głębokiej przestrzeni płascy ludzie". On: „Tu w tej uliczce między Bramą Floriańską a Basztą Pasamoników, wzdłuż tego muru z tą drewnianą galerią, tu krążą duchy najstarszego dla mnie Krakowa; to połączenie nie

[62] A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało*…, op. cit., s. 27.
[63] T. Peiper, *Powieści. Ma lat 22*…, op. cit., s. 238.

ciosanego kamienia z drzewem ma w sobie urok stuleci". Ona: „A ta buda drewniana pod Basztą? To inne drzewo! Ach te obrzydliwe gazety. Też wybrano dla nich miejsce! U boku wieczności sprzedawcy chwil"[64].

Zestawienie teraźniejszości z nieskończonością, kiosków z murami obronnymi średniowiecznego grodu, skraca perspektywę czasową. Być może Peiper realizuje popularną w latach międzywojennych zasadę filmowej retrospekcji, której zadaniem jest poprzez subtelną ironię zdewaluować historyczne ujęcie przestrzeni na rzecz nowoczesnego. Wizja miasta – świadka dziejów – jest też deprecjonowana wypowiedzią Anowiczówny, która namawia Ewskiego, żeby usiadł tyłem do prastarego Krakowa na ławce, z której nie będzie widać żadnego pomnika ani wieży kościelnej, ale zwykłe domy, w których mieszkają współcześni ludzie, i wtedy doświadczy szczęścia[65].

Przytakiwanie miastu

Badanie sensualności lektury Peipera należy zakończyć ustaleniem proporcji w udziale poszczególnych zmysłów w miejskim krajobrazie sensorycznym. Już w myśli Arystotelesa „hegemonia oka" wyparła pozostałe wrażenia zmysłowe. Za twórcę filozoficznej teorii o wszechwładzy wizualizmu uważa się zaś Kartezjusza[66]. Potwierdziła ją XX-wieczna teoria nacisku na wizualizację w kulturze zapoczątkowana przez prace M. McLuhana[67]. Obszerna synteza wzrokocentryzmu i dyskursu antyokulocentrycznego znajduje się w studium M. Jaya *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*[68]. Współczesne analizy antropologiczne literatury i sztuki implikują akcentowanie polisensoryczności, argumentując, że pozostałe elementy *sensorium* postaci literackich także mogą pełnić funkcję ontologiczną. Architekt J. Pallasmaa pisze: „materialne budynki są w sposób nieunikniony jednocześnie strukturami mentalnymi i albo nas alienują od świata, albo pomagają nam wzmocnić nasze egzystencjalne oparcie"[69]. Tak się stało w przypadku krajobrazów sensualnych Krakowa w omawianym utworze Peipera – potwierdzają one istnienie miasta i człowieka jako sprzężo-

[64] Ibidem, s. 173.

[65] Ibidem, s. 176.

[66] Z. Kozłowska, *Synestezja – wyzwanie dla kultury wzrokocentrycznej*, op. cit., s. 226.

[67] M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, tłum. A. Wojtasik, Warszawa 2017.

[68] M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993.

[69] J. Pallasmaa, *Krajobrazy zmysłów*, „Autoportret" 2011, nr 3, s. 5.

nych ze sobą podmiotów. Stosowanie przez Peipera założeń nowej estetyzacji miasta przez literackie deskrypcje wrażeń odbieranych wieloma zmysłami, także słuchem, węchem czy dotykiem, powinno złagodzić sceptyczne podejście krytyki do tego zapomnianego utworu. Z jednej strony to realizacja „przytakiwania miastu" – przesunięcie spojrzenia i dojrzenie piękna w wytworach teraźniejszości zorientowanej na przyszłość w postaci obrazu Krakowa lat dwudziestych. Z drugiej – emfaza percepcji sensorycznej w odniesieniu do zmodernizowanej przestrzeni miejskiej, dająca efekt tyleż poetycki, co nowatorski.

Poszukiwanie sensualnych topografii w twórczości literackiej otwiera przed badaczami nowe perspektywy. Formułuje je E. Rybicka w *Geopoetyce*:

> Literatura może stać się dzięki temu laboratorium wrażliwości, swoistą „edukacją sensualną", wyostrzającą zmysłową percepcję świata. W ten sposób, za sprawą pojetycznej inwencji, twórczość literacka może kształcić ludzkie *sensorium*, poszerzać pole interpretacyjne, nastrajać na wszechstronny, polisensoryczny odbiór przestrzeni geograficznej. Może także proponować taki tryb percepcji, który niewiele ma wspólnego z doświadczeniem codziennym, a stanowi raczej wyzwanie-wezwanie do eksperymentów wyobraźniowych[70].

Niech ten głos, eksponujący atuty takiego stylu czytania, będzie podsumowaniem powyższych rozważań, inspirującym do dalszych dociekań na temat literackich krajobrazów sensualnych miast.

AFFIRMATION OF THE CITY. THE NEW SENSORIAL AESTHETICS IN *MA LAT 22* BY TADEUSZ PEIPER

ABSTRACT

The novel *Ma lat 22* by Tadeusz Peiper published in 1936 has been re-read using new tools adopted from literary anthropology. Sensuous impressions perceived by literary subjects and aroused by specific place—the city, have been analyzed. The study revealed sensuous landscapes, such as *soundscape* or visual/haptic image of Kraków created by the writer. The other Peiper's achievement was a shift in the observer's perspective: he wished the reader to perceive Kraków as modern and industrial instead of a historical and religious place. These two findings contradict the critics who did not notice any symptoms of *avant-garde* in this novel. The last purpose of the paper was to present Kraków as another character of the story, not only as the background of the plot.

KEYWORDS

Urban, Aestheticization, *Multi-sensorium, Avant-garde*

[70] E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 266.

BIBLIOGRAFIA

1. Alden J., *3*, „Zwrotnica" 1922, nr 2.
2. Alksnin A., *„Tworzyć siebie z siebie" – „Ma Lat 22" Tadeusza Peipera a problem pragnienia*, „Pamiętnik Literacki" 2014, z. 3, s. 57–68.
3. Arystoteles, *O duszy*, [online] http://www.pistis.pl/biblioteka/Arystoteles%20-%20O%20duszy.pdf [dostęp: 15.02.2019].
4. Benjamin W., *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, Poznań 1975.
5. Benjamin W., *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005.
6. Benjamin W., *Powrót flâneura . (O „Spacerach po Berlinie" Franza Hessla)*, tłum. A. Kopacki, „Literatura na Świecie" 2001, nr 8–9, „Berlin".
7. Cieślak J., *Tadeusza Peipera potyczki z formą*, „Ruch Literacki", r. LII, 2011, z. 3.
8. Fazan J., *„Ma lat 22", czyli portret poety z czasów „klasztornej" młodości*, [w:] idem, *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*, Kraków 2010.
9. Fazan J., *Ciała Tadeusza Peipera*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ" 2015, nr 1.
10. Frydryczak B., *Okiem przechodnia: ulica, jako przestrzeń estetyczna*, [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J. S. Wojciechowski, A. Zajdler-Janiszewska, Warszawa 1998.
11. Gombrowicz W., *Antypoetyczne drobiazgi poety*, [w:] *Czytelnicy i krytycy. Proza, reportaże, krytyka literacka, eseje, przedmowy. Varia 1*, oprac. W. Bolecki, Kraków 2004.
12. Grądziel-Wójcik J., *„Jesteśmy czuli". Polisensoryczność jako strategia poetycka polskich futurystów*, [w:] *W kręgu literatury i języka*, red. M. Michalska-Suchanek, Gliwice 2012, s. 83–96.
13. Grądziel-Wójcik J., *Prospekty i ścieżki awangardy. Przypadek Tadeusza Peipera*, „Przestrzenie Teorii" 2014, nr 22.
14. Grądziel-Wójcik J., *Drugie oko Tadeusza Peipera – Projekt poezji nowoczesnej*, Poznań 2010.
15. Irzykowski K., *Baśń o samym sobie (T. Peiper: „Ma lat 22")*, „Pion" 1936, nr 34, s. 3, przedruk [w:] idem, *Pisma rozproszone, t. 4, 1936–1939. Ze spuścizny rękopiśmiennej*, Kraków 2000.
16. Jarzębski J., *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.
17. Jaworski S., *Przedmowa*, [w:] T. Peiper, *Powieści. Ma lat 22. Krzysztof Kolumb odkrywca*, Kraków 1977.
18. Jay M., *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993.
19. Kluba A., *Autoteliczność – referencyjność – niewyrażalność. O poezji polskiej w latach 1918–1939*, Wrocław 2004.
20. Kozłowska Z., *Synestezja – wyzwanie dla kultury wzrokocentrycznej*, „Ogrody Nauk i Sztuk" 2014, nr 4.
21. Łebkowska A., *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie" 2011, nr 4.
22. McLuhan M., *Galaktyka Gutenberga*, tłum. A. Wojtasik, Warszawa 2017.
23. Pallasmaa J., *Krajobrazy zmysłów*, „Autoportret" 2011, nr 3, s. 5.
24. Peiper T., *Miasto. Masa. Maszyna*, „Zwrotnica" 1922, nr 2.

25. Peiper T., *Powieści. Ma lat 22. Krzysztof Kolumb odkrywca*, Kraków 1977.
26. Piwiński L., *Powieść*, „Rocznik Literacki za rok 1936", red. Z. Szmydtowa, Warszawa 1937.
27. Przybylski R. K., *Autor zdradzony albo „Ma lat 22"*, [w:] idem: *Autor i jego sobowtór*, Wrocław 1987.
28. Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
29. Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
30. R. gl., *Tadeusz Peiper „Ma lat 22"*, „Przechadzki Literackie" 1936, nr 1.
31. Sienkiewicz B., *Od konstrukcji do de-konstrukcji, czyli dziwna przygoda Awangardy Krakowskiej, Peiper i Przyboś*, [w:] eadem, *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007.
32. Torowska J., *Parki Krakowa*, Kraków 2001.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 25 (2/2019), s. 91–104
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.25.05

Patrycja Mazur

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Instytut Filologii Polskiej
e-mail: patmaz@amu.edu.pl

„Lecz nade wszystko tajne jest oblicze duszy…" Indyjskie inspiracje w *Lotosie* Jerzego Żuławskiego

Streszczenie

Niniejszy artykuł stanowi omówienie względnie samodzielnych pieśni V i VI poematu *Lotos* (1894–1898) Jerzego Żuławskiego w świetle filozofii staroindyjskiej. Głównym zagadnieniem, które podejmuje utwór młodopolskiego poety, jest kwestia wolności duszy ludzkiej uwięzionej w klatce ciała – temat niezwykle istotny dla twórców końca XIX wieku. We wskazanych pieśniach przedstawione zostały dzieje doświadczającego cierpień pierwiastka duchowego, ukazane przez pryzmat wedyjskich i buddyjskich kategorii filozoficzno-kulturowych, ze szczególnym uwzględnieniem myśli upaniszadowej. Autorka artykułu zaznacza również wpływ filozofii Arthura Schopenhauera na zachodnioeuropejskie postrzeganie religii buddyjskiej, co znalazło swoje odzwierciedlenie również w poemacie Żuławskiego.

Słowa kluczowe

Lotos, Jerzy Żuławski, buddyzm, hinduizm, dusza ludzka, *Upaniszady*, Arthur Schopenhauer

Jednym z kluczowych zagadnień *Lotosu* Jerzego Żuławskiego jest ukazanie dążenia do osiągnięcia wolności przez duszę człowieczą uwięzioną w klatce skrajnie negatywnie waloryzowanego ciała. Problematyka pragnącej wyzwolenia ludzkiej duszy dominuje zarówno w samym poemacie, datowanym na lata 1894–1898, jak i poprzedzającym go liście dedykacyjnym z 8 marca 1899 roku skierowanym do Stanisława Przybyszewskiego. Jej szczególne znaczenie ujawnia się już w kwalifikacji gatunkowej utworu, określił go

bowiem Żuławski we wspomnianym liście mianem „powieści o duszy lotosu", wskazując bezpośrednio na metafizyczny wymiar zawartych w nim refleksji. Bardzo wyraźnie uwydatnił poeta opozycję cielesnej i duchowej natury człowieka, faworyzując tkwiący w nim duchowy pierwiastek, który w przeciwieństwie do nietrwałego, materialnego ciała posiada możliwość dojścia do wyższych form istnienia. Mimo że kwestie te stanowiły w Młodej Polsce dość powszechny przedmiot fascynacji[1], a zatem i schematycznych ujęć, Żuławski potrafił odbiec od konwencjonalnych przedstawień. Korzystając z dorobku starożytnej myśli indyjskiej, ukazał człowieczą wewnętrzną walkę o wolność oraz negatywne konsekwencje odkrywania tajemnic duszy i wszechbytu na drodze dalekowschodnich wtajemniczeń.

Zagadnienie duchowej wolności i negatywnie waloryzowanego ciała-klatki stanowi zarówno ideową dominantę poematu, jak i jeden z naczelnych problemów epoki. Potwierdzają to dotychczasowe interpretacje *Lotosu*. Zarówno Maria Podraza-Kwiatkowska, jak i Marian Stala oraz Dariusz Trześniowski wskazują na opozycję ducha i ciała oraz sposób ujęcia w poemacie cielesności jako kwestie dla utworu konstytutywne[2].

Marian Stala trafnie nazwał Młodą Polskę „dniem duszy, trwającym kilkanaście lat"[3]. Zastanawiając się nad problematyką ciała i cielesności w liryce modernistycznej, badacz doszedł do wniosku, że charakteryzowała ją raczej nieobecność cielesnych wyobrażeń, a słowa takie jak „ciało" czy „cielesny" pojawiały się stosunkowo rzadko[4]. Pisał on o „jawnej, pozytywnej fascynacji bezcielesnością" przede wszystkim w odniesieniu do *Rozmyślań* Antoniego Langego, dostrzegając w tym cyklu silne, radykalne zmetaforyzowanie odcieleśnianych przedstawień.

---

[1] Zob. M. Stala, *Między „zamkiem duszy" a „domkiem mojego ciała". Doświadczenie ciała i cielesności jako problem i temat poezji Młodej Polski*, [w:] idem, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 219–270.

[2] Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli-kluczy*, [w:] eadem, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 13–14; M. Stala, op. cit., s. 242–244; D. Trześniowski, *Jerzego Żuławskiego „światło ze Wschodu"*, [w:] *Orient w literaturze i kulturze modernizmu*, red. E. Łoch, Lublin 2011, s. 130–133. W niniejszym szkicu pominęłam skądinąd bardzo ciekawą i zasługującą na uwagę, a tutaj jedynie wzmiankowaną kwestię ciała i cielesności w poemacie *Lotos*. Z racji swojej wagi zasługuje ona na osobne, szczegółowe omówienie.

[3] M. Stala, op. cit., s. 229.

[4] Poemat *Lotos* sytuowałby się raczej po drugiej stronie – jako utwór, w którym słowo „ciało" (również w formach „szata cielesna", „cielesna natura", „ciało-łódka" czy „ciało-glina") pojawia się stosunkowo często, bo około piętnastokrotnie, choć – jak słusznie zauważa M. Stala – wszystkie użycia tego słowa pokazują ciało z perspektywy duszy i przez wzgląd na nią. Zob. ibidem, s. 242.

> Zazwyczaj jednak – zauważył historyk literatury – wyobraźnia młodopolskich twórców nie sięga tak daleko – zatrzymując się na takim ewokowaniu ludzkiej cielesności, na takim pokazywaniu człowieczej postaci, które osłabiałoby czy gubiło wrażenie jej materialności. Byłby to rodzaj nie tyle bezcielesności, ile niedocielesności. Kluczowym momentem takich obrazów jest stwarzanie sugestii, iż ciało nasycone jest światłem, iż zmienia się w byt świetlisty, promieniejący[5].

Badacz upatrywał fascynację bezcielesnością i przeniesienie zainteresowania na duszę ludzką w takich estetycznych wzorcach jak malarstwo prerafaelitów[6], zakwestionowanie substancjalności i przedmiotowości ciała oraz w neoplatońskich tęsknotach. Te upodobania i przeświadczenia znalazły odzwierciedlenie w bogactwie metaforyki i przywołań[7].

Dzieje duszy ludzkiej, która doświadcza negatywnych przeżyć i zmaga się z cierpieniem – ukazane w kontekście filozoficzno-religijnych kategorii indyjskich, zarówno wedyjskich, jak i buddyjskich[8], przefiltrowanych przez Schopenhauerowską interpretację buddyzmu – przedstawione zostały w pieśniach V i VI poematu *Lotos*.

Przewodnia myśl V fragmentu dotyczy uwikłania duszy w więzy cielesne. Pieśniarz – główny bohater poematu – podejmuje również rozważania o jej losach po śmierci ludzkiego ciała. Początkowo zwraca uwagę na tajemniczość pierwiastka duchowego, przy czym nie ujmuje jego losów z perspek-

---

[5] Ibidem, s. 227.

[6] Wzorzec prerafaelicki wyodrębniła M. Podraza-Kwiatkowska (op. cit., s. 228).

[7] Zob. ibidem, s. 222–237.

[8] W związku z rozpowszechnioną opinią o raczej powierzchownej znajomości religii i filozofii Indii w epoce modernizmu oraz z uwagi na nierozpoznany do tej pory stan wiedzy o Indiach – jego rekonstrukcja przekracza ramy tego szkicu – nie odwołuję się do zniuansowanych różnic w rozumieniu kategorii filozoficzno-religijnych (np. *mokszy* czy koncepcji *karmana*) w klasycznych systemach bramińskich, *darśanach* (jest ich sześć: *njaja*, *wajśeszika*, *sankhja*, *joga*, *mimamsa* i *wedanta*), pozostając przy ich znaczeniu pierwotnym, zawartym w *brahmanach* i *upaniszadach* (tj. fundamentalnych tekstach świętych pierwotnego hinduizmu, czyli wedyzmu; zob. przyp. 11.). W prowadzonej interpretacji szczególnie istotne okazały się rozpoznania P. Balcerowicza, który wyszczególnił wspólne dla większości indyjskich systemów filozoficznych (również tych nieortodoksyjnych: buddyzmu, dźinizmu i adźwikizmu) kwestie. Zob. P. Balcerowicz, *Okres klasyczny. Wspólne wątki filozofii indyjskiej*, [w:] idem, *Historia klasycznej filozofii indyjskiej*, Warszawa 2003, s. 171–174. W kontekście różnic dzielących poszczególne *darśany* warto przytoczyć słowa wybitnego dziewiętnastowiecznego indologa M. Müllera: „Im dłużej badam poszczególne systemy, tym bardziej pozostaję pod wrażeniem prawdziwości poglądu wyznawanego przez Widżnianabhikszu [XVI-wiecznego mistrza szkoły *sankhji*] i innych, iż poza różnorodnością sześciu systemów istnieje wspólna podwalina tego, co by nazwać można filozofią narodową czy też ludową". Cyt. za: S. Radhakrishnan, *Filozofia indyjska*, t. II, tłum. Z. Wrzeszcz, Warszawa 1960, s. 17.

tywy „ja", tak jak miało to miejsce we wcześniejszych partiach poematu. Snuje rozważania, które zyskują status dywagacji na temat dziejów duszy „w ogóle":

Tajemny Ganges, gwiazdy tajemnicze,
tajemne morza szumiącego słowa,
lecz nade wszystko tajne jest oblicze

duszy, co w głębi ludzkich łon się chowa!
Kto wie, co znaczą jej dziwne pragnienia,
w których się ona, jak kibić palmowa

w wietrze, nagina, śród płaczu i drżenia
włosem rozwianym muskająca kwiaty
i znów wznosząca skroń w niebios sklepienia?

I kto jej każe wylatać za światy,
kto w niej tęsknoty budzi tajemnicze?[9]

„Dziwne pragnienia", „wylatywanie za światy" oraz „tajemnicze tęsknoty" ewokują wyższą rzeczywistość, z którą pierwiastek duchowy pragnie się połączyć. Niemożność dotarcia do tych wymarzonych krain prowadzi do poczucia porażki. Istnienie jakiejś instancji, krępującej wolę i swobodę duszy, ujawnia się w powtarzanym dwukrotnie pytaniu „kto?" („kto jej każe?", „kto w niej budzi?"). Pieśniarz nie rozwiewa jednak wątpliwości co do kierującej nią siły – pozostaje ona niepojęta, niezgłębiona.

W kolejnych strofach pieśni V pojawia się pytanie o sposób istnienia pierwiastka duchowego, zanim został on zamknięty w ludzkiej powłoce cielesnej:

Gdzie ona [dusza] była, nim ją Maja w szaty

ciała z igraszki spowiła zwodnicze,
złudne, jak wszystko i w życie wysłała,
gdzie jedną prawdą – cierpienia gorycze?[10]

Okazuje się więc, że ową instancją nadrzędną, obejmującą władzę nad ludzką duszą, jest *maja* (माया, trl. *māyā*) – byt występujący zarówno w hinduizmie, jak i buddyzmie, oznaczający iluzję lub ułudę zakrywającą rzeczywi-

[9] J. Żuławski, *Lotos*, [w:] idem, *Poezje*, t. II, Lwów 1908, s. 136.
[10] Ibidem.

stość. Pierwoźródłem tej koncepcji była starożytna myśl upaniszadowa[11], która wraz z pochodzącymi z niej kategoriami, takimi jak *brahman* czy *samsara*, szczególnie pociągała młodopolskich twórców[12]. Za sprawą działania Maji – pisana dużą literą oznacza również boginię – a dokładniej na skutek boskich „igraszek” (लीला, trl. *līlā* oznacza zabawę, grę lub swobodne zajęcie[13]), którym się oddaje, pierwiastek duchowy znalazł się w nietrwałym, śmiertelnym ludzkim ciele i został skazany na mękę ziemskiego bytowania. Iluzja trwałości powłoki cielesnej stanowi jednak tylko jedną ze składowych ułudy zakrywającej całą rzeczywistość (ciało jest „złudne jak wszystko”). Tragizm wynikający ze świadomości nietrwałości i słabości ciała pogłębia uniwersalna prawda o charakterze życia ziemskiego. Uzmysłowienie sobie licznych „goryczy cierpienia”, stanowiących istotę egzystencji, prowadzi do ugruntowania postaw skrajnie pesymistycznych i utraty nadziei na osiągnięcie pośmiertnego, wiecznego szczęścia.

Nieodłączny od każdej myśli ludzkiej i każdej wykonywanej czynności element cierpienia, iluzoryczność i krótkotrwałość przyjemności, wreszcie kres życia, który zwiastuje tylko pogłębienie tego stanu – to bez wątpienia „europejska wizja” religii karmicznych ukształtowana pod wpływem Arthura Schopenhauera, którą Żuławski przejął razem z innymi twórcami epoki. W tragicznej wymowie utworu pobrzmiewają zatem wyraźnie echa myśli buddyjskiej w tej wersji, jaką pierwotnie przyswoiła kultura Zachodu.

Ogromny udział w ugruntowaniu pesymistycznego rozumienia buddyzmu miała właśnie recepcja pism niemieckiego myśliciela. Dwa obszerne tomy jego rozważań filozoficznych *Świat jako wola i przedstawienie*, doczekawszy się w końcu XIX wieku popularności, stały się dla wielu podstawowym źródłem wiedzy na temat indyjskiego sposobu postrzegania bytu i re-

[11] Na najstarszy i podstawowy korpus dzieł literatury staroindyjskiej składają się Wedy, czyli cztery podstawowe zbiory hymniczne, które uznaje się za pierwszą chronologicznie powstałą warstwę: *Rygweda* (ऋग्वेद, trl. *ṛgveda*), *Samaweda* (सामवेद, trl. *sāmaveda*), *Jadźurweda* (यजुर्वेद, trl. *jadźurveda*) i *Atharwaweda* (अथर्ववेद , trl. *atharvaveda*). Kolejno występują – przypisane do poszczególnych zbiorów hymnicznych – *brahmany* (ब्राह्मण, trl. *brāhmaṇa*), zawierające m.in. przepisy rytualne, komentarze czy legendy, następnie *aranjaki* (आरण्यक, trl. *āraṇyaka*) – teksty służące do studiowania w lesie oraz *upaniszady* (उपनिषद्, trl. *upaniṣad*), rozwijające koncepcję utożsamiania duszy indywidualnej z duszą wszechświata. Literaturę wedyjską kończą *wedangi* (वेदाङ्ग, trl. *vedāṅga*), teksty z dziedziny m.in. rytualistyki czy fonetyki. Zob. K. Mylius, *Historia literatury staroindyjskiej*, tłum. L. Żylicz, Warszawa 2004, s. 56–73.

[12] Zob. T. Margul, *Znajomość religii indyjskich w modernizmie*, [w:] *Orient...*, op. cit., s. 58.

[13] Zob. hasło „lila” (लीला, trl. *līlā*), [online] http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/.

agowania na jego dotkliwość. Brak bezpośredniej styczności z buddyzmem indyjskim spowodował, że niemiecki filozof zupełnie pominął religijny aspekt tej doktryny, a jej wymowie filozoficznej nadał zabarwienie jednoznacznie negatywne. „Sam inicjator i jego kontynuatorzy skwitowali buddyzm jako kwintesencję pesymizmu”[14] – skonstatował Tadeusz Margul, pisząc o słabej znajomości religii indyjskich w okresie modernizmu. Żuławski zdobył na temat Indii głębszą i bardziej uszczegółowioną wiedzę, ale i tak nie uchronił się przed schematyczną generalizacją. Jednostronne rozumienie zarówno buddyjskiej, jak i hinduistycznej duchowości[15], powielające diagnozę postawioną przez Schopenhauera, stanowi podłoże światopoglądowe *Lotosu*.

Domysły na temat dziejów duszy po unicestwieniu ludzkiego ciała przedstawia pieśniarz w końcowych strofach V pieśni:

Ach! smętek wieczny na dnie duszy pała;
ciało, jak łódka, niesie go po morzu
życia; – a kiedy jaka straszna skała

rozporze łódkę kruchą na bezdrożu
wodnym, – co wtedy? – i czy dusza smętna
uleci z Brahmą złączyć się w przestworzu,

wolna, zbawiona, tęsknot niepamiętna,
śród wiecznych zadum i wiecznego miru,
czy ją znów inna fala chwyci mętna,

by się kręciła znów śród pian i wiru?[16]

Przypuszczenia zawarte w pytaniach pieśniarza wzorowane są na myśli upaniszadowej, stanowiącej podwalinę wiary hinduistycznej. Mowa o złączeniu się pierwiastka duchowego z *brahmanem* (ब्राह्मण, trl. *brāhmana*), czyli boskim Absolutem, lub ponownej ziemskiej egzystencji w nowej postaci cielesnej. Pierwsza z możliwych wersji zakłada, że po śmierci żywej istoty wewnętrzny pierwiastek duchowy, *atman* (आत्मन्, trl. *ātman*), utożsamiany z duszą lub wewnętrzną życiową zasadą, roztopi się w otaczającej go Duszy Wszechświata, to jest wiecznie istniejącym, niemającym końca *brahmanie*. Kres życia ziemskiego stanowi właśnie *brahman*, określany w *Upaniszadach* jako byt pierwotny, podstawowy i jedyny pierwiastek makrokosmosu, odpowiedzialny za Istnienie i utożsamiany z całym wszechświatem[17].

[14] T. Margul, *Znajomość religii indyjskich w modernizmie*, [w:] *Orient...*, op. cit., s. 60.
[15] Ibidem, s. 60–61.
[16] J. Żuławski, op. cit., s. 137.
[17] Zob. M. Kudelska, *Upaniszady. Zaranie myśli indyjskiej*, Kraków 1996, s. 20–26.

Koncepcja jedności cząstki duchowej z Duszą Wszechświata stanowi jedną z najważniejszych upaniszadowych myśli filozoficznych. Została ona wyłożona między innymi we fragmencie *Ćhandogji* (छांदोग्योपनिषद्, trl. *chāndogyopaniṣad*), jednej z trzynastu kanonicznych *upaniszad*[18]. Pojawia się w niej słynne sformułowanie *tattwamasi* – „to jesteś ty”[19], znane modernistycznym twórcom jeśli nie z pewnego źródła, to za pośrednictwem nauk teozoficznych, a nieobce już poetom romantycznym, prawdopodobnie za sprawą Andrzeja Towiańskiego[20].

We wzmiankowanej szóstej części *Ćhandogji* przedstawiona została rozmowa między ojcem-nauczycielem a jego uczniem, Świetaketu. Zawarte w poszczególnych fragmentach obrazy i przypowieści mówią o Duszy Wszechświata – *brahmanie*, objaśniając tożsamość człowieczego pierwiastka duchowego z Absolutem. Jeden z obrazów sięga po przykład wód rzecznych:

> Te oto wschodnie rzeki, mój drogi, płyną na wschód,
> Zachodnie na zachód, z oceanu podążają do oceanu,
> I same oceanem się stają,
> Wtedy nie rozpoznają tego, że: „Ja jestem tą, a ja jestem tamtą”.
>
> Podobnie, mój drogi, wszystkie stworzenia, choć z bytu wyszły,
> Nie rozpoznają tego, że z bytu wyszły.
> I czymkolwiek tu były, tygrysem, lwem, wilkiem czy dzikiem,
> Robakiem, motylem, muchą czy komarem,
> Tym samym staną się znowu[21].

Wszystkie rzeki, niezależnie od tego, gdzie biorą swe źródło, łączą się i mieszają ze sobą, tworząc ogromny ocean, w którym nie sposób ich oddzielić czy rozróżnić. W ten sposób ojciec tłumaczy Świetaketu zależność między *atmanem* a *brahmanem* – jego wewnętrzny, duchowy pierwiastek jest jednocześnie Duszą Wszechświata w tym sensie, że do niego przynależy, sta-

[18] Zgodnie z ortodoksyjną tradycją pierwotne teksty religijne (*Wedy*, *brahmany*, *aranjaki* i *upaniszady*) zalicza się do literatury objawionej – *śruti*, która w odróżnieniu od literatury *smryti* nie powstała w wyniku twórczej działalności ludzkiej, ale została usłyszana i spisana przez *ryszich* (ऋषि, trl. *ṛṣi*) – starożytnych poetów, tchniętych przez *brahmana*. Zob. K. Mylius, op. cit., s. 25.

[19] Sformułowanie *tattwamasi* to jedno z tak zwanych *mahawakja* (महावाक्य, trl. *mahāvākya*), to znaczy ważnych, znamiennych słów lub zwrotów o głębokiej filozoficznej treści. „Tat” odnosi się do *brahmana*, „twam” – „ty” oznacza podmiot poznający, czyli *atmana*, natomiast „asi” to czasownik „być” w drugiej osobie liczby pojedynczej – „jesteś”. Zob. M. Kudelska, op. cit., s. 38.

[20] Zob. J. Kleiner, *Słowacki*, Wrocław 1969, s. 209.

[21] *Upaniszady*, tłum. M. Kudelska, Kraków 1998, s. 245.

nowiąc jego część. Tę samą zasadę jedności obu pierwiastków i ich wzajemnej zależności ilustrują między innymi przykłady wytwarzania miodu przez pszczoły czy rozpuszczania soli w szklance wody. Każdy fragment kończy się tymi samymi słowami:

> To właśnie, co jest najsubtelniejsze,
> To jest dusza całego świata, to rzeczywistość,
> To atman, ty jesteś tym [*tattwamasi*], Śwetaketu![22]

Przywołane słowa, jak pisze współczesna indolog i tłumaczka *Upaniszad* Marta Kudelska, „wyznaczają tożsamość między podstawowym pierwiastkiem makrokosmosu – brahmanem, a podstawowym pierwiastkiem mikrokosmosu – atmanem"[23].

Z braku innej, odpowiedniejszej terminologii pojęcie *atman* bywa tłumaczone na język polski za pomocą kategorii grecko-chrześcijańskich, jako „duch" (gr. πνεύμα; pneuma, łac. *spiritus*) lub „dusza" (gr. ψυχή; psyche, łac. *anima*). Boski pierwiastek tłumaczy się czasem także jako „jaźń", jednak najodpowiedniejsze wydaje się pozostawienie go w formie sanskryckiej[24]. Owa nieśmiertelna cząstka przynależy nie tylko przedstawicielom rodzaju ludzkiego, ale każdej istocie żyjącej, zatem posiadają ją zarówno bogowie, jak i zwierzęta oraz rośliny, nawet te – by odwołać się tu do indyjskiej tradycji hierarchizowania bytów – o najmniejszym stopniu świadomości. *Atman* jest zatem podstawowym pierwiastkiem mikrokosmosu, subiektywną duszą jednostkową, dążącą do ostatecznego zjednoczenia się z *brahmanem*[25].

Każda istota tkwi w kołowrocie wcieleń – *samsarze* (संसार, trl. *saṁsāra*) i zgodnie z prawem *karmana* (कर्म, trl. *karma*) pozostaje w nim do momentu całkowitego usunięcia śladów dobrych i złych uczynków uczynionych za życia („zapisanych" jak gdyby w duszy każdej jednostki). W konsekwencji połączenia duszy z *brahmanem* staje się ona „wolna, zbawiona, tęsknot niepamiętna" – co znaczy, że uwalniając się od trosk życia codziennego, traci

[22] Ibidem.

[23] M. Kudelska, op. cit., s. 38.

[24] Trudności translatorskie wynikają z niemożności trafnego przetłumaczenia fundamentalnych pojęć z zakresu szeroko rozumianej myśli indyjskiej (czy też oddania ich właściwego sensu) na języki europejskie. O kłopotach związanych z przekładem szerzej pisał indolog M. K. Byrski, *Przekaz tekstów objawionych i normatywnych w tłumaczeniach, czyli praktyka zależnego powstawania*, „Przegląd Orientalistyczny" 2008, nr 3–4, s. 153–172 (tutaj w odniesieniu do hymnu wedyjskiego *Nāsadīya sūkta*).

[25] Zob. M. Kudelska, op. cit., s. 27–30.

pamięć. Przede wszystkim jednak osiąga wyzwolenie, czyli hinduistyczną *mokszę* (मोक्ष, trl. *mokṣa*), która stanowi odpowiednik buddyjskiej *nirwany*. Wychodzi ostatecznie z kręgu *samsary*, traci wszelką jednostkową świadomość i jednoczy się z Absolutem. Mimo że zapis pojęcia *Brahma* dużą literą pozwala wysnuć przypuszczenie, iż poeta miał na myśli raczej hinduistycznego boga Brahmę, którego przywoływał już w początkowych pieśniach poematu, niż koncepcję *brahmana*, to wiązane z nim znaczenia zdecydowanie odnoszą się do myśli upaniszadowej.

Brak zniwelowania następstw uczynków czynionych za życia („plam na duszy") powoduje, że cząstka duchowa pozostaje wciąż w kręgu *samsary*, a tym samym po śmierci odradza się w kolejnej inkarnacji. Odrodzenie następuje w bycie wyższego lub niższego rzędu, w zależności od tego, jakiego rodzaju uczynki przeważały w czasie ziemskiej egzystencji. Paradoksalnie przejście w byt hierarchicznie wyższy od poprzedniego (z czym wiąże się na przykład poprawa jakości życia czy statusu społecznego) nie napawa optymizmem, gdyż jedynym szczęściem jest dla wyznawców hinduizmu ostateczne wyrwanie się z kręgu *samsary* i stopienie się z *brahmanem*. Cykliczne powroty na ziemię wiążą się z koncepcją koła wcieleń uwzględnioną w ostatnich strofach V pieśni. Niepewność człowieczego losu, jego kruchość i tragizm zostają spotęgowane końcowym pytaniem, które pieśniarz pozostawia bez odpowiedzi.

Przyczyną cierpień duszy jest odczuwanie pragnienia, decydującego o podtrzymywaniu życia. Tę myśl rozwija bohater poematu w kolejnej, VI pieśni:

> Tak mędrcy prawią, że tej duszy treścią
> wieczne pragnienie; pragnienia wynikiem
> życie, a życie jedną jest boleścią!
>
> I ani zdoła dusza modlitw krzykiem
> ulżyć cierpieniom, ani wiedza żadna
> da jej zbawienie... Dopóki płomykiem
>
> pragnień się pali, póty Maja zdradna
> w sidła ją swoje osnuwa i mota,
> a ona cierpieć musi, tak bezradna![26]

Pieśniarz powołał się na sakralną wiedzę mędrców, mając zapewne na myśli dawnych wieszczów hinduistycznych *ryszich*[27] – autorów świętych pism (Wed i komentarzy do nich) oraz założyciela buddyzmu, Buddę Śakjamu-

[26] J. Żuławski, op. cit., s. 136.
[27] Zob. przyp. 18, s. 97.

niego i głoszone przez niego nauki. Przyczyną niemożności osiągnięcia wyzwolenia jest więc odczuwanie owych wiecznych pragnień, bez których ustałaby ziemska egzystencja. Z tej ostatecznej prawdy wynika, że cierpienie związane jest w sposób konieczny z ziemskim bytowaniem. Tylko wyzbycie się ziemskich pożądań otwiera drogę do zrzucenia więzów dotychczasowego życia i zdobycia wolności. Esencjonalną definicję pragnienia (*kama*, काम, trl. *kāma*) odpowiedzialnego za *samsarę* podaje Marta Kudelska:

> Pragnienie jest tym motorem postępowania, który kieruje migrującą duszą, a więc jest jakby czynnikiem twórczym, tworzącym, wyznaczającym punkty na drodze transmigracji. I dopiero przekroczenie wszelkich pragnień wikłających duszę w sansarze[28] pozwala jej wejść w inny poziom rzeczywistości. Pragnienie rozpatrywane w świetle kosmologii czy soteriologii jawi się jako granica pomiędzy stanem bytu przejawionego i nieprzejawionego, bytu złożonego i bytu prostego[29].

Rozpatrywanie owych pragnień tylko w kontekście materialnym ograniczałoby sens wyrażony w utworze wyłącznie do myśli buddyjskiej, która głosi prostotę i ascetyzm. Pieśniarz wspomina jednak różnorodne pragnienia, zarówno te związane z posiadaniem rzeczy, jak i z osiąganiem sukcesów i sławy, z zaspokajaniem wszelkich ludzkich słabości. Co ważne, iluzji egzystencji nie można pozbyć się nawet dzięki gorliwym modlitwom czy zdobywaniu wiedzy, ponieważ są to czynności absorbujące człowieka i jego myśli, a tym samym budzące kolejne pragnienia, na przykład marzenie o wieczności czy pasję poznawczą. Bezradność duszy uobecnia się w tragicznej świadomości rozdźwięku między obecnym stanem a wytęsknioną sferą pozarzeczywistą.

Wiedzę o konieczności zmagania się z trudami życia ziemskiego i niemożności dotarcia do świata nieprzesłoniętego zdradliwą ułudą uzupełnia przekonanie o negatywnie waloryzowanej nieśmiertelności:

---

[28] Wariantywność zapisu sanskryckiego terminu określającego koło powrotu wcieleń – *samsara*/*sansara* – wynika z różnicy między wymową a naukową transkrypcją spółgłoski nosowej, którą w *dewanagari* zastępuje znak diakrytyczny, *anuswara* (अनुस्वार, trl. *anusvāra*). Jest to kropka występująca przed kolejną głoską, umieszczana nad *matrą* (poziomą linią łączącą poszczególne znaki w jeden wyraz). *Anuswarę* poprzedzającą spółgłoski syczące (श *śa*, स *sa*) i niektóre półsamogłoski (ल *la*, र *ra*) realizuje się zawsze jako *n*, ale przed tymi głoskami, bez względu na jej rzeczywistą wymowę, w transkrypcji naukowej oddawana jest ona jako *ṁ* (np. संसार, trl. *saṁsāra*). Obie spolszczone wersje, zarówno w zapisie, jak i w wymowie, są poprawne. Zob. D. Stasik, *Język hindi*, wyd. IV popr., Warszawa 2010, s. 17.

[29] M. Kudelska, op. cit., s. 61.

I chociaż jedno ogniwo żywota
pryśnie, to dusza wnet w drugie przechodzi –
i nowe życie, i nowa tęsknota,

gorsze cierpienie, gorszy ból się rodzi[30].

Wędrówka wiecznego pierwiastka duchowego odbywa się cyklicznie, wraz ze śmiercią cielesną. Przenosi się on do nowej siedziby i tym samym zapoczątkowuje swoje kolejne istnienie. Jak wiadomo, zdolność wcielania się duszy w nowy byt określana jest w filozofii hinduistycznej mianem reinkarnacji. Poeta – jakby kontynuując podjętą wcześniej myśl Schopenhauerowską – przedstawia ową wędrówkę duszy tylko jako regres („gorsze cierpienie, gorszy ból się rodzi"). Nie jest to zgodne z hinduistycznym pojmowaniem reinkarnacji, dusza bowiem przechodzi w byt hierarchicznie wyższy albo niższy w zależności od indywidualnego *karmana* wypracowanego w ciągu całego poprzedniego życia. Żuławski konsekwentnie podąża za Schopenhauerem i jego pesymistyczną wizją, trzeba zatem zgodzić się z twierdzeniem Dariusza Trześniowskiego, że motywy orientalne w twórczości Jerzego Żuławskiego mają wymowę jednoznacznie fatalistyczną, a zarazem eskapistyczną w duchu schopenhauerowskimi[31]. Tę konstatację potwierdza również zawarta w całym poemacie *Lotos* zapowiedź regresywnej wędrówki duszy, skazanej na mękę życia pod postacią coraz pośledniejszych form istnienia, ponieważ – jak czytamy w pieśni XXII – „trup jest kolebą narodzin gorszych"[32].

Podczas ponownych wcieleń, mimo utraty pamięci, nie zanika jednak odwieczna tęsknota, która stanowi bezustanną przyczynę cierpień duszy. Wbrew wszystkiemu istnieje nadzieja na wyrwanie się z kręgu *samsary* i osiągnięcie wyzwolenia w jedności z Absolutem:

Więc by zbawienie na tym łez padole
znaleźć i wyjście z złudnych mar powodzi,

trzeba kamieniem stać się, zabić wolę,
a wtedy dusza w nicość się rozpływa,
bo z bólem życie, z wolą giną bóle!...[33]

[30] J. Żuławski, op. cit., s. 138.
[31] D. Trześniowski, *Jerzego Żuławskiego „światło ze Wschodu"*, [w:] *Orient...*, op. cit., s. 130.
[32] J. Żuławski, op. cit., s. 172.
[33] Ibidem, s. 136–137.

Połączenie z Duszą Wszechświata możliwe jest jedynie za sprawą unicestwienia woli rozumianej jako podejmowanie decyzji i samoświadome działanie. Wygaśnięcie wszelkich aspiracji, namiętności i dążeń prowadzi najpierw do zlikwidowania bólu towarzyszącego ziemskiej egzystencji, a w następnej kolejności – do zjednoczenia się z *brahmanem*. To rozpłynięcie się w boskim Absolucie określił poeta mianem „zbawienia", co z jednej strony jest typowe dla europejskich adaptacji indyjskich kategorii filozoficzno-religijnych, z drugiej jednak może wynikać ze świadomego synkretyzmu, z którego poeta korzystał, łącząc nie tylko hinduizm z buddyzmem, ale i z chrześcijaństwem.

Ostateczne „rozpłynięcie się w nicość" ma genezę w myśli hinduistycznej, ale tu przede wszystkim wiąże się z buddyjską koncepcją *nirwany* (निर्वाण, trl. *nirvāṇa*). Na przykładzie odniesień do niej widać, w jak swobodny sposób korzystał poeta z dorobku starożytnej myśli indyjskiej. Stosował on bowiem zamiennie obie kategorie – buddyjską *nirwanę* oraz hinduistyczną *mokszę* – na określenie zaniku pierwiastka duchowego. Sam termin *nirwana* pojawia się w poemacie parokrotnie. Zgodnie z myślą buddyjską osiągnięcie tego stanu jest równoznaczne z wygaśnięciem cierpienia (*duhkha*, दुःख, trl. *duḥkha*) i wyzwoleniem się z kręgu *samsary*. Zawarte w poemacie Żuławskiego przekonanie o nierozłączności pragnień i cierpień doznawanych w każdym momencie ziemskiego bytowania bliższe jest zatem fundamentalnym naukom buddyjskim, do których należy nauka o stopniowym wyzwalaniu się z cierpienia, zwana Czterema Szlachetnymi Prawdami[34]. „Nicość", rozumiana nie w sensie pustki, ale jako ostateczne wyzwolenie się z kołowrotu wcieleń i zjednoczenie z Absolutem, stanowi zatem synonim złączenia się pierwiastka duchowego – *atmana* – z Duszą Wszechświata lub całkowitego wygaśnięcia, *nirwanę*. Bardzo ważne jest podkreślenie pozytywnego aspektu owego stanu wyzwolenia, który nie ma nic wspólnego z negatywnie doświadczaną śmiercią.

Poruszone przeze mnie wątki nie wyczerpują oczywiście rozważań na temat duszy i duchowości w *Lotosie*, niniejszy szkic w zamierzeniu miał bowiem stanowić interpretację względnie samodzielnych pieśni V i VI poematu w świetle filozofii hinduistycznej i buddyjskiej[35]. Napisany u schyłku

[34] Na Cztery Szlachetne Prawdy składają się: Pierwsza Szlachetna Prawda o Cierpieniu, Druga Szlachetna Prawda o Przyczynie Cierpienia, Trzecia Szlachetna Prawda o Ustaniu Cierpienia oraz Czwarta Szlachetna Prawda o Ścieżce Prowadzącej do Ustania Cierpienia. Zob. D. Schlingloff, *Buddyzm*, tłum. L. Żylicz, Warszawa 2004, s. 65.

[35] W prowadzonej interpretacji wzięłam pod uwagę jedynie część pieśni VI. Pozostałe strofy nie zostały tu uwzględnione, ponieważ stanowią one bezpośrednie nawiązanie do pozostałych fragmentów poematu, do których odniesienia z przyczyn oczywistych nie mogłyby być brane pod uwagę w tak krótkim i zorientowanym wyłącznie na zagadnienie dziejów duszy ludzkiej szkicu.

XIX wieku utwór podejmuje szereg innych interesujących kwestii i może być rozpatrywany również w wielu odmiennych perspektywach problemowych: stwórczej mocy poetyckiego słowa i społecznej roli poety czy relacji zachodzącej między bohaterami poematu, stanowiącej dążenie do metafizycznego poznania i drogę do odkrycia tajemnic bytu. Uchwycenie związków z indyjskimi kategoriami filozoficzno-religijnymi jest dla mnie najważniejszą, choć oczywiście jedną z możliwych dróg eksplikacji. Podstawowy punkt odniesienia wyznaczały przede wszystkim dwie główne tradycje religijne starożytnych Indii: hinduistyczna, wraz ze stanowiącymi jej podwaliny *Upaniszadami*, oraz buddyjska w jej pierwotnej wersji – dwa opozycyjne względem siebie wyznania. Autora *Lotosu* pociągały głównie metafizyczna koncepcja złączenia jednostkowej duszy ludzkiej z Duszą Wszechświata, *atmana* z *brahmanem*, a także nauka o kołowrocie wcieleń (*samsarze*) i ostatecznym wyzwoleniu, określanym w tradycji buddyjskiej mianem *nirwany*.

Nie ma wątpliwości, że teoretyczną podbudowę tych koncepcji stanowiło wiarygodne źródło wiedzy; zapewne obcojęzyczne. Filozoficzne wykształcenie poety, jego erudycja, rozległe zaplecze lekturowe zwalniają od dociekań dotyczących zainteresowań koncepcjami teozoficznymi, które dla wielu współczesnych Żuławskiemu stanowiły zasadnicze źródło wiedzy na temat myśli indyjskiej. Zupełnie inaczej przedstawia się zależność poety od modnej wówczas filozofii Arthura Schopenhauera. Skrajnie pesymistyczna wizja niemieckiego filozofa, a szczególnie przeprowadzona przez niego egzegeza myśli buddyjskiej, przyczyniła się do przedstawienia w *Lotosie* ziemskiej egzystencji jako pasma niekończących się cierpień i tragicznego obrazu nieśmiertelności duszy ludzkiej. Bogactwo odwołań i wierność w odtwarzaniu indyjskich kategorii filozoficzno-kulturowych świadczą jednak o tym, że autor *Lotosu* nie poznawał ich za pośrednictwem wtórnych, niepewnych źródeł.

"BUT ABOVE ALL, THE FACE OF THE SOUL IS SECRET..." THE INDIAN INSPIRATIONS IN *LOTUS* BY JERZY ŻUŁAWSKI

ABSTRACT

This article is a treatment of relatively independent V and VI liryc canzones of *Lotus* (1894–1898), the poem by Jerzy Żuławski, in the context of the old Indian philosophy. The main issue that is engaged in the work of the Young Poland poet is the question of freedom of the human soul, imprisoned in the cage of the body—this is a topic which is extremely important for the writers of the end of nineteenth century. In the indicated canzones there is the history of the spiritual element, which is experiencing suffering, shown through the prism of Vedic and Buddhist philosophical and cultural categories, with particular emphasis on the thought of *Upanishads*. The author of the

article also points out the influence of Arthur Schopenhauer's philosophy on the Western European perception of the Buddhist religion, which was also reflected in the poem of Żuławski.

KEYWORDS

Lotus, Jerzy Żuławski, Buddhism, Hinduism, Humans Soul, *Upanishads*, Arthur Schopenhauer

BIBLIOGRAFIA

1. Balcerowicz P., *Historia klasycznej filozofii indyjskiej*, Warszawa 2003.
2. Byrski M. K., *Przekaz tekstów objawionych i normatywnych w tłumaczeniach, czyli praktyka zależnego powstawania*, „Przegląd Orientalistyczny" 2008, nr 3–4.
3. Kleiner J., *Słowacki*, Wrocław 1969.
4. Kudelska M., *Upaniszady. Zaranie myśli indyjskiej*, Kraków 1996.
5. Mylius K., *Historia literatury staroindyjskiej*, tłum. L. Żylicz, Warszawa 2004.
6. *Orient w literaturze i kulturze modernizmu*, red. E. Łoch, Lublin 2011.
7. Podraza-Kwiatkowska M., *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli-kluczy*, [w:] eadem, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
8. Radhakrishnan S., *Filozofia indyjska*, t. II, tłum. Z. Wrzeszcz, Warszawa 1960.
9. Schlingloff D., *Buddyzm*, tłum. L. Żylicz, Warszawa 2004.
10. Stala M., *Między „zamkiem duszy" a „domkiem mojego ciała". Doświadczenie ciała i cielesności jako problem i temat poezji Młodej Polski*, [w:] idem, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.
11. Stasik D., *Język hindi*, wyd. IV popr., Warszawa 2010.
12. *Upaniszady*, tłum. M. Kudelska, Kraków 1998.
13. Żuławski J., *Lotos*, [w:] idem, *Poezje*, t. II, Lwów 1908.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 25 (2/2019), s. 105–116
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.25.06

Zofia Małysa-Janczy

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Filologiczny
e-mail: zofia.malysa@doctoral.uj.edu.pl

Jouer avec le secret. La boîte surréaliste en tant que concept artistique

Résumé

Cet article se propose d'étudier le phénomène de la boîte surréaliste, un concept artistique élaboré par Marcel Duchamp et développé par d'autres artistes du milieu surréaliste. La présentation de la dynamique historique du concept en question est enrichie d'une analyse de son potentiel symbolique, strictement lié à l'idée de la *rencontre surréaliste* proposée par André Breton.

Mots-clés

surréalisme, boîte, assemblage, musée, Marcel Duchamp

Le surréalisme semble constituer un des courants artistiques le plus fructueux non seulement du point de vue idéologique, mais aussi formel. Évidemment, c'est grâce aux surréalistes (en tant qu'héritiers des dadaïstes) que nous pouvons parler d'une vraie extension du domaine de l'art, qui commence à inclure dans son champ des objets usuels. Cet article se penche sur un des objets de cette catégorie – la boîte. La *Boîte de 1914*, une petite boîte en carton dans laquelle Marcel Duchamp a accumulé des reproductions de ses esquisses et notes manuscrites crées à l'occasion des travaux préparatoires pour son *Grand Verre*[1], constitue dans ce contexte une œuvre fondamentale du point de vue historique. Il s'agit non seulement de l'histoire de la création artistique de Marcel Duchamp, mais de l'histoire de l'art

[1] A. Schwartz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 2001, p. 47.

du XX siècle en général, puisque la *Boîte de 1914* déclenche un des phénomènes artistiques d'une importance indéniable – la création des « boîtes surréalistes »[2].

La boîte surréaliste, une expression plastique inventée par Marcel Duchamp – inventée, mais non pas nommée de cette manière, puisque Marcel Duchamp, introducteur d'innombrables idées appliquées par les dadaïstes, surréalistes et d'autres représentants de l'avant-garde, ne s'est jamais identifié à aucun mouvement artistique[3] – signifie « un objet fait qui se risque à proposer en un univers condensé, assemblage et collage d'éléments plus ou moins hétéroclites »[4]. Or, la boîte surréaliste, réalisée souvent à partir d'objets trouvés, constitue un objet original, ce qui veut dire élaboré par l'artiste lui-même, et conçu comme dépositaire de parties dont le caractère ne doit pas être obligatoirement homogène. Quant à « un univers » plastique, dans le cas de la boîte surréaliste fondé sur le principe de la juxtaposition d'éléments comparable au « assemblage ou collage », il est qualifié de condensé, il contient donc beaucoup de matière dans un petit volume. Le contenu, cet assemblage de pièces choisies par l'artiste, peut être ordonné et présenté de façon claire ou chaotique et aléatoire, tout dépend de l'intention de l'auteur. D'ailleurs, en général, le concept de boîte surréaliste est associé à la liberté : d'un côté c'est la liberté formelle, de l'autre c'est la liberté thématique. De plus, afin de compléter la définition, il faut ajouter que l'idée de boîte surréaliste, dans l'acception de Marcel Duchamp, est liée à la possibilité de multiplication. Toutefois, tandis que Marcel Duchamp était enclin à augmenter le nombre de ses boîtes, ce n'était guère une règle pour d'autres artistes, qui souvent préféraient fabriquer des objets uniques, non multipliables.

Quant aux boîtes duchampiennes, entre 1913 et 1968 l'artiste en a créées d'innombrables exemplaires. Il faut distinguer entre elles d'une part des boîtes uniques, d'autre part des boîtes multipliées, conçues en tant qu'éditions originales. De plus, Marcel Duchamp a élaboré plusieurs projets de catalogues artistiques sous la forme d'une boîte surréaliste[5].

---

[2] Ibidem.

[3] J. Mileaf, "Boxes, books, and the Boîte en valise", [dans:] *A Transatlantic Avant-garde: American Artists in Paris, 1918–1939*, ed. S. Lévy, Berkeley, Los Angeles 2003, p. 163. De plus, Marcel Duchamp n'est devenu actif dans le milieu surréaliste qu'en 1924. Dans le premier *Manifeste du surréalisme* André Breton note: « on a reçu un nommé Marcel Duchamp qu'on ne connaissait pas encore », vide: A. Breton, « Manifeste du surréalisme », [dans :] idem, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris 1963, p. 27.

[4] « Boîte surréaliste », [online] http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/BOITE%20SURREALISTE/fr-fr/ [accès: 15.05.2019].

[5] A. Schwartz, op. cit., p. 48.

Dans le premier groupe (des boîtes duchampiennes uniques), se trouve l'œuvre intitulée *Why not sneeze, Rrose Selavy ?* (1921) – une cage à oiseaux remplie de cent cinquante-deux petits cubes de marbre, qui miment des morceaux de sucre, d'un thermomètre à mercure, d'un sépion et d'une assiette en miniature[6]. Cette œuvre, dont l'auteur a fait quelques répliques dans les années 60, reflétant la poétique antirationaliste de l'avant-garde, constitue un exemple de *ready made*. Le changement du sucre en marbre – mystérieux, délicat et presque imperceptible – est qualifié par Marcel Duchamp d'« un effet mythologique »[7]. En ce qui concerne l'élément artistique crucial de ce geste, le poids, son changement – raffiné mais très influent – engendre une illusion surprenante, une sorte de « trompe l'œil » qui est vérifiable seulement à travers le toucher (« le bois c'est du verre », postule trois ans plus tard André Breton[8]). Cet élément de surprise, indiqué souvent comme un des piliers de l'art moderne, est présent également dans les autres boîtes conçues par Marcel Duchamp.

Quatre autres projets artistiques de Marcel Duchamp, réalisés entre 1913 et 1968, appartiennent à la catégorie des boîtes faites en éditions. Ce sont la *Boîte de 1914* (1913–1914), *La Boîte verte. La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1934), *La Boîte en valise* (1936–1941) et *À l'infinitif. La Boîte blanche* (1966) qui forment un groupe d'œuvres duchampiennes relatives à la création artistique de leur auteur[9]. Autrement dit, malgré les différences entre des boîtes particulières, du point de vue conceptuel elles possèdent un caractère assez homogène (leur contenu est lié à l'héritage artistique de Marcel Duchamp). Puisque la *Boîte de 1914*, *La Boîte verte. La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* et *À l'infinitif. La Boîte blanche* contiennent le corpus écrit (reproductions des notes, souvent accompagnées d'esquisses, de croquis, etc.) lié à la création du *Grand Verre* (1915–1923), l'œuvre considérée par l'artiste comme son *opus magnum*, elles peuvent être qualifiées d'une sorte de réservoirs d'idées artistiques[10]. Tandis que Duchamp croyait que « le langage est un grand ennemi »[11], une méfiance irréversible à l'égard des structures verbales n'empêchait guère l'artiste de les accueillir dans son œuvre, c'est-à-dire d'élire de nombreuses notes comme

[6] Ibidem, p. 205.

[7] *The Writings of Marcel Duchamp*, eds. M. Sanouillet, E. Peterson, Cambridge 1973, p. 135.

[8] A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 64.

[9] A. Schwartz, op. cit., pp. 47–49.

[10] Ibidem.

[11] F. Le Penven, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites et de ses Boîtes*, Nîmes 2003, p. 81.

matériau principal des boîtes en question. Le contenu des notices rédigées par Duchamp, consacrées aux notions artistiques, philosophiques, mathématiques, linguistiques et humoristiques, démontre son approche interdisciplinaire de la création artistique[12]. En corollaire, *Le Grand Verre*, vu par le biais des documents assemblées dans ces trois boîtes, devient une œuvre débouchant sur la multiplicité sémantique extrême.

Quant à la structure des boîtes en question, puisque les reproductions y sont mises sans aucun ordre préétabli, après leur ouverture dizaines d'images s'entremêlent, formant un collage assez chaotique et hétérogène. Dès lors, tandis que l'apparence extérieure des boîtes ressemble un peu à la couverture d'un livre[13], l'intérieur se révèle loin d'être ordonné ou linéaire. Le fait que dans la structure interne des œuvres il n'y a point de narration imposée engendre donc l'impossibilité de lire ou de regarder les documents dans une séquence logique. Au contraire, l'ouverture des boîtes, « offrant la possibilité d'une liberté immense »[14], équivaut inévitablement à une expérience marquée par le hasard et par l'obliquité.

Dans le cas de *La Boîte en valise*, dont le contenu est constitué de soixante-neuf reproductions colorisées des tableaux et dessins de Duchamp et de trois miniatures répliques de ses *ready mades*[15], le caractère chaotique et non-linéaire de l'œuvre est encore plus frappant, transformant la boîte en un espace extrêmement rhizomatique. Autrement dit, même si la structure de la *Boîte en valise* ressemble à celle des autres boîtes dans lesquelles l'artiste laisse des traces de sa création artistique, l'arrangement de ce « musée en réduction »[16] se révèle plus complexe et diversifié. Les éléments – non seulement bi-, mais aussi tridimensionnels (des *ready mades* miniaturisés) qui constituent l'« exposition » de *La Boîte en valise* sont mises à l'intérieur sans aucun ordre préétabli. Bien que la composition de la boîte engendre l'impossibilité de plonger dans l'héritage de l'artiste dans une séquence chronologique, grâce à la miniaturisation elle offre la possibilité de contempler l'œuvre duchampien vue comme un ensemble. En retirant des *items* de la boîte, l'on voit dizaines d'images qui forment une sorte de panorama des œuvres duchampiennes provenant de diverses périodes de la création de l'artiste[17]. Contrairement aux boîtes précédentes, la collection assemblée

[12] Ibidem, p. 19.
[13] A. Schwartz, op. cit., p. 48.
[14] F. Le Penven, op. cit., p. 20.
[15] A. Schwartz, op. cit., p. 762.
[16] *Marchand du sel, écrits de Marcel Duchamp*, M. Sanouillet (textes recueillis par), Paris 1958, p. 160.
[17] F. Le Penven, op. cit., p. 21.

dans *La Boîte en valise* – grâce aux mécanismes permettant de disposer verticalement ses constituants – peut se matérialiser sous la forme spatiale, comme dans un musée en miniature. En outre, la réduction de l'échelle des objets et des reproductions qui se trouvent dans la boîte en question ajoute une dimension tactile à ce qui auparavant constituait une expérience d'ordre visuel. Puisque en extrayant des reproductions de la boîte il est possible, même obligatoire, de décider comment les disposer dans l'espace extérieur, *La Boîte en valise*

> expose clairement le défi qu'elle lance à l'interprétation, puisqu'elle invite le spectateur à la déballer. Concevoir une œuvre d'art comme une boîte ou une valise, qu'est-ce donc que cela veut dire ? Déplier Duchamp, défaire son œuvre comme on défait une valise, est-ce là un geste qui nous aidera à mieux comprendre sa conception de l'objet d'art, de l'artiste et de l'art lui-même?[18]

Dalia Judovitz, l'auteure de la remarque citée, propose une approche suivante de cet aspect de la boîte duchampienne:

> en sortant de leur emballage ces répliques miniatures, on découvre au fur et à mesure leurs affinités et leurs résonances. Déplier ces œuvres, c'est les approcher d'une autre manière et comprendre qu'elles forment un système dans lequel la référence ou le sens naît des rapports qu'elles entretiennent les uns avec les autres. Leur disposition dans la boîte engendre des effets de transparence, des chevauchements ou des zones d'opacité. Elles cessent d'exister de manière autonome puisque leur sens et leur valeur ne dépendent plus d'une qualité qui leur est propre, mais de leur ordonnance les unes par rapport aux autres. [...] L'intervention plastique de Duchamp ne porte donc pas sur les objets eux-mêmes, mais sur leur syntaxe et leurs associations poétiques[19].

En ce qui concerne le dernier groupe – catalogues artistiques sous la forme des boîtes – il faut mentionner deux boîtes créées par Marcel Duchamp dans les années 50. La première, *Eau et gaz à tous les étages* (1958–1959), est un catalogue de documents de Marcel Duchamp (des fac-similés reproduisant ses esquisses et ses écrits), assemblés et groupés par Robert Lebel – un critique d'art français proche des surréalistes et le premier biographe de l'artiste[20]. La forme du catalogue, composé d'un carton recouvert de tissu marron et d'une plaque émaillée bleue avec l'inscription « Eau et gaz à tous les étages », évoque une sorte de montage de boîte-livre. Quant à la deuxième

[18] D. Judovitz, *Déplier Duchamp: Passages de l'Art*, traduit de l'anglais par A. Delahèque et F. Joseph, Lille 2000, p. 36.

[19] Ibidem, p. 14.

[20] A. Schwartz, op. cit., p. 256.

boîte-catalogue, qui porte le titre *La Boîte alerte (missives lascives)* (1958), elle a été créée par Marcel Duchamp pour l'*Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme* (EROS) qui a eu lieu entre 1959 et 1960 dans la Galerie Daniel Cordier à Paris[21]. Dans cette réalisation, conçue comme un cartonnage vert en forme de boîte aux lettres dans laquelle se trouvent des brochures et des objets liés à l'exposition parisienne, Marcel Duchamp met en relief la richesse des connotations sémantiques d'une boîte. Dès lors, une boîte se révèle non seulement un type d'emballage, mais aussi – comme dans le cas d'une boîte aux lettres – un dispositif destiné à transmettre des informations accessibles à des destinateurs qui désirent les découvrir.

Pour en venir au cœur du phénomène de la boîte surréaliste tout au long du XXe siècle, il est à constater qu'en propageant l'idée de fabriquer une boîte pour y placer des objets choisis, Marcel Duchamp a inspiré d'autres artistes du milieu surréaliste. D'ailleurs, non seulement l'idée de la boîte, mais aussi beaucoup d'autres concepts duchampiens avaient l'impact capital sur les surréalistes (il vaut mentionner ici surtout le concept d'objet trouvé, qui d'une manière considérable a influencé la pensée surréaliste)[22]. Parmi d'innombrables boîtes surréalistes, créées par les admirateurs du geste de Marcel Duchamp, il est digne de mentionner entre autres: *Le jeu d'échec* (1920), *9 boîtes d'allumettes* (environ 1970) et *Lettres* (1970) de Man Ray, *En souvenir de ma femme Margaret* (1938) de Hans Bellmer, *Les Îles Salomon* (1942), *Vers la péninsule Blue* (1952) et *Boîte à hibou* (1945) de Joseph Cornell, *Le petit mimétique* d'André Breton et Jacqueline Lamba, (1936), *Souris blanche* (1937) – boîte-poème d'André Breton, *Ne quittez pas* d'Élisa Claro-Breton (1972), *La Belle cheval* de Mimi Parent (1982). Réunissant de multiples éléments picturaux ou/et scripturaux, chacune de ces boîtes constitue, dans la plupart des cas, un univers plutôt homogène d'un point de vue thématique (des boîtes consacrées à un lieu, à une personne, à un phénomène, etc.). Par contre, leurs structures sont souvent très diversifiées – dans leur contenu il est possible de distinguer des objets de différentes sortes, tailles et provenances.

Grâce à la diversité des références qu'offre la production des boîtes surréalistes, elles se révèlent des objets permettant d'incarner – dans une manière plus ou moins littérale – chaque sujet choisi par l'auteur. Quant aux leur caractère « surréaliste », il est à signaler que souvent, à l'instar de certaines réalisations de Marcel Duchamp, dans le cadre de la création d'une boîte, des artistes se penchaient non seulement sur ce qui était irrationnel,

[21] Ibidem.
[22] A. Schwartz, op. cit., p. 46.

imaginaire, basé sur les phantasmes ou ayant caractère onirique (comme par exemple « des objets vus en rêve » ou « des objets fantômes »), mais aussi sur les souvenirs et les traces du passé « réel »[23]. C'est par exemple le cas de Hans Bellmer et sa boîte consacrée à Margaret ou de Joseph Cornell, auteur d'innombrables boîtes « commémoratives » dont une, intitulée *Duchamp Dossier* (1942–1953), est consacrée – comme le suggère le nom – à Marcel Duchamp, avec lequel l'artiste a renforcé les liens d'amitié à l'occasion de leur collaboration sur *La Boîte en valise* dans les années 40[24]. Dans cette boîte, par l'intermédiaire d'assemblage de tous types de traces provenant de sa relation avec Marcel Duchamp, l'artiste américain construit une sorte de « portrait » d'un ami[25].

En général, la profusion remarquable des boîtes surréalistes semble indiquer que leur production était une des activités les plus attachantes pour nombre d'artistes liés au mouvement des « rêveurs définitifs » qui tendaient à révéler « le fonctionnement réel de la pensée »[26]. En conséquence, la boîte surréaliste peut être qualifiée d'un des concepts les plus populaires dans l'histoire de l'art moderne. En 1976, ce phénomène a constitué la focale d'une grande exposition consacrée aux boîtes surréalistes à la Maison de la culture de Rennes[27]. De surcroît, des boîtes surréalistes sont montrées et largement commentées dans la plupart des expositions consacrées au surréalisme (par exemple *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, MoMA, New York 1936; *Le surréalisme et l'amour*, Pavillon des Arts, Paris 1997; Le *Surréalisme et l'objet*, Centre Pompidou, Paris 2013) et elles sont présentes dans de nombreuses collections de l'art contemporain (par exemple du MoMA, Centre Pompidou, Moderna Musset ou Tate Modern).

De plus, la diversité des boîtes surréalistes (et de leurs auteurs – liés non seulement au domaine plastique, mais aussi littéraire) démontre que ce concept permettait de matérialiser un « univers condensé » d'une manière tout à fait arbitraire – conformément aux postulats de la pensée surréaliste. En d'autres mots, ce concept artistique, caractérisé par une vraie liberté formelle et thématique, constitue une manifestation d'un des principes surréalistes primordiaux – créer des objets qui dépendent de la seule volonté,

[23] G. Lascault, « Boîte surréaliste », [dans :] *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Fribourg, Paris 1982, p. 58.

[24] Les rapports entre deux artistes constituaient le sujet d'une exposition intitulée *Joseph Cornell/Marcel Duchamp… In Resonance* organisée à Philadelphia Museum of Art en 1988.

[25] C. Cros, *Marcel Duchamp*, Reaktion Books, Londres 2006, p. 83.

[26] A. Breton, « Manifeste du surréalisme », op. cit., p. 37.

[27] G. Lascault, op. cit., p. 58.

des objets qui procèdent d'un libre choix de conventions. Somme toute, « l'absence de tout rigueur »[28], postulée par André Breton dans son *Manifeste du surréalisme*, semble correspondre de manière indéniable à l'idée de la boîte surréaliste.

Quant aux connotations de la boîte en tant qu'objet, dans le *Dictionnaire général du surréalisme* Gilbert Lascault, formulant la définition de boîte surréaliste propose une liste des jeux que permet la fabrication des boîtes:

> Jouer avec les objets, avec l'ouvert et le fermé, avec le secret et le dévoilé, avec le petit et l'immense, avec le lourd et le léger, avec les matériaux les plus opposés; refuser à la fois (au moins de manière provisoire) la peinture et la sculpture; retrouver les cachettes de l'enfance et simultanément les cercueils; évoquer le symbolisme féminin du coffret; apprivoiser, un peu, l'amour et la mort; rêver sur les façons d'habiter, de s'enfermer ou d'ouvrir les portes[29].

Dès lors, la boîte surréaliste, liée à la conception surréaliste de l'objet artistique considéré comme « véhicule à une amusement interactive »[30], se révèle un objet à fonctionnement symbolique, une sorte de cachette aux connotations extrêmement vastes. Transposée dans le domaine des « signifiants », elle – comme le diraient les surréalistes – exprime sa nature cachée.

Le fait que la boîte se présente comme cachette dont l'on peut multiplier les associations, incite à explorer sa nature complexe. Grâce aux études de Gaston Bachelard qui dans *La poétique de l'espace*, un ouvrage dans lequel le philosophe examine différents connotations symboliques de l'espace (surtout de l'espace intime), il est évident que la nécessité de fabriquer des cachettes – des petites structures spatiales à l'intérieur desquelles se matérialise l'intimité d'un sujet – est liée au besoin de nature psychologique[31]. L'auteur qui remarque qu'une cachette vide est une chose « inimaginable »[32], en élaborant une phénoménologie du caché, constate que « toutes les cachettes où l'homme, grand rêveur de serrures, enferme ou dissimule ses secrets »[33] incarnent le désir de mystère. Dans cette optique, le but de fabriquer une cachette ne consiste pas seulement en garder fortement un bien, mais plutôt en le valoriser, en lui octroyer du rang d'extraordinaire et

[28] A. Breton, « Manifeste du surréalisme », op. cit., p. 11.

[29] G. Lascault, op. cit., p. 59.

[30] J. Mileaf, op. cit., p. 167.

[31] Vide: G. Bachelard, « Le tiroir. Les coffres et les armoires », [dans:] idem, *La poétique de l'espace*, Paris 1961, pp. 79–92.

[32] Idem, « La Maison. De la cave au grenier. Le sens de la hutte », [dans:] idem, op. cit., p. 23.

[33] Idem, « Le Nid », [dans:] idem, op. cit., p. 101.

de mystérieux. Ce raisonnement renvoie directement à la caractéristique de la boîte surréaliste – un espace non seulement cachant des objets dont le statut change, mais aussi et surtout garantissant leurs rencontres « surréelles ».

Dans une optique plus large, il est à souligner que la tendance d'inclure des objets usuels dans le domaine de l'art, pratiquée au sein des avant-gardes, qui peut être considérée à la lumière du postulat d'une migration libre entre le plan du quotidien et celui d'inhabituel, renvoie également au sentiment d'une « crise fondamentale de l'objet »[34], constituant un des piliers de la pensée surréaliste. Comme le postule André Breton dans *Crise de l'objet* (1936):

> Il importe à tout prix de fortifier les moyens de défense qui peuvent être opposés à l'envahissement du monde sensible par les choses dont, plutôt par habitude que par nécessité, se servent les hommes. Ici comme ailleurs traquer la bête folle de l'usage. Ces moyens existent: le sens commun ne pourra faire que le monde des objets concrets, sur quoi se donde sa détestable souveraineté, ne soit mal gardé, ne soit miné de toutes parts. Les poètes, les artistes se rencontrent avec les savants au sein de ces « champs de force » créés dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes. Cette faculté de rapprochement des deux images leur permet de s'élever au-dessus de la considération de la vie manifeste de l'objet, qui constitue généralement une borne. Sous leurs yeux, au contraire, cet objet, tout achevé qu'il est, retourne à une suite ininterrompue de latences qui ne lui sont pas particulières et appellent sa transformation[35].

Le « retour au concret », réalisé sur le plan artistique par l'intermédiaire de la focalisation sur des objets, est lié à une vision complètement nouvelle de leur nature. André Breton définit cet changement de paradigme comme

> une révolution totale de l'objet: action de le détourner de ses fins en lui accolant un nouveau nom et en le signant, qui entraîne la requalification par le choix (ready made de Marcel Duchamp); [...] de le retenir en raison même du doute qui peut peser sur son affectation antérieure, de l'ambiguïté résultant de son conditionnement totalement ou partiellement irrationnel qui entraîne la dignification par la trouvaille (objet trouvé) et laisse une marge appréciable à l'interprétation au besoin la plus active [...]; de le reconstruire enfin de toutes pièces à partir d'éléments épars, pris dans le donné immédiat (objet surréaliste proprement dit)[36].

---

[34] A. Breton, *Que-est-ce que le surréalisme*, Bruxelles 1934, cité selon: H. Béhar, M. Carassou, *Le surréalisme: textes et débats*, Paris 1984, p. 231.

[35] A. Breton, *Crise de l'objet*, [online] http://documents.tips/documents/crise-de-lobjet-andre-breton-1936.html [accès: 11.04.2019].

[36] Ibidem.

À la lumière de ces considérations, des boîtes (qui, grâce à un geste artistique, deviennent des boîtes surréalistes), détachées de leur contexte initial, possèdent un potentiel symbolique. Leur statut – en apparence fixe – se révèle transformable. Des objets, vus par le biais de « la mutation de rôle »[37], changent de fonction, recèlent des significations latentes et « appellent à une autre existence »[38]. Or, il est possible de dire qu'ils sont « lancés dans un jeu sans fin de significations et, donc, d'interprétations »[39].

Puisque la boîte se révèle un espace des « rencontres surréalistes », le sentiment de « crise de l'objet » semble surmonté. En effet, aussi une boîte peut être considérée à la lumière de la décontextualisation. Grâce à sa transposition dans le domaine artistique, la nature d'un simple objet usuel change d'une manière considérable. Même si la fonction primaire de la boîte reste invariable (cacher et/ou conserver quelque chose), son statut est profondément transformé, ce qui veut dire qu'elle possède une structure intentionnelle qui lui est imposée par l'artiste, elle est modifiée de façon à dépasser sa signification initiale – elle devient une œuvre d'art. De plus, étant donné qu'une boîte sert d'un lieu d'exposition des œuvres respectives, elle devient aussi une sorte de musée, un « musée portatif »[40]. Grâce au geste de l'artiste, une boîte, conçue comme réservoir d'objets d'art, devient donc un espace consacré non seulement au cachetage et à la préservation, mais aussi à la présentation – la présentation d'elle-même et des œuvres qui se trouvent à son intérieur.

Le dernier aspect à signaler dans ce contexte résulte d'un problème qui dès le début du XX[e] siècle occupait plusieurs membres du milieu artistique de l'avant-garde (Marcel Duchamp, Tristan Tzara, El Lissitzky, Man Ray, Kurt Schwitters, pour n'en citer que quelques-uns)[41]. Cet aspect est associé aux polémiques concernant la notion de musée qui, suite à la crise esthétique et cognitive inhérente à la pensée d'avant-garde, s'est révélé impliqué dans divers contextes hors de tout souci esthétique, tels que le pouvoir et la politique. Plus précisément, les avant-gardistes, soupçonneux quant aux mécanismes de l'institutionnalisation de l'art, ont mis en doute l'essence de l'institution muséale conçue comme espace dédié à la présentation de l'art. Ainsi,

[37] A. Breton, *Crise de l'objet*, op. cit.

[38] H. Béhar, M. Carassou, op. cit., p. 231.

[39] É. A. Hubert, « L'image chez Reverdy et Breton: rupture ou continuité? », [dans:] *Tradizione e contestazione. Canon et anti-canon. À propos du surréalisme et de ses fantômes*, réd. C. Maubon, Firenze 2009, p. 37.

[40] *Marchand du sel, écrits de Marcel Duchamp*, op. cit., p. 160.

[41] H. Paetzold, „Przemyśleć awangardę: pomiędzy Bürgerem a Lyotardem", [dans:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996, p. 48.

les futuristes, bien résolus à mettre fin à tout ce qui appartient à l'histoire, postulaient de brûler les musées. Les dadaïstes et les surréalistes, critiques envers toutes les inventions marquées par l'idéologie bourgeoise, jugeaient les musées comme des espaces à éviter à cause de leur caractère élitiste et politisé[42]. Et même si les postulats d'abolition des musées n'en sont restés qu'à l'étape des vœux pieux, lorsque Theodor Adorno a indiqué l'affinité sémantique des mots « musée » et « mausolée »[43], le potentiel de l'institution muséale parait proche de l'épuisement.

L'attaque contre les institutions d'art, qui était un des points communs de tous les courants de l'avant-garde jusqu'au début des années 30[44], a contribué aux recherches de formes alternatives de la présentation de l'art. Face à cette question, le concept de boîte surréaliste démontre que l'art, sous toutes les formes possibles, peut annexer chaque espace choisi par l'artiste et que cet espace peut se révéler autonome et indépendant de toutes structures politiques et discours idéologiques.

PLAYING WITH A SECRET. ARTISTIC CONCEPT OF THE SURREALIST BOX

ABSTRACT

The purpose of the article is to study the phenomenon of surrealist box, an artistic concept proposed by Marcel Duchamp and developed by numerous artists connected with surrealist movement. Presentation of the historical dynamic of this concept is enriched by analysis of its symbolic potential, closely related to André Breton idea of *rencontre surréaliste*.

KEYWORDS

Surrealism, Box, Assemblage, Museum, Marcel Duchamp

BIBLIOGRAPHIE

1. Bachelard G., « La Maison. De la cave au grenier. Le sens de la hutte », [dans:] idem, *La poétique de l'espace*, Les Presses universitaires de France, Paris 1961.
2. Bachelard G., « Le tiroir. Les coffres et les armoires », [dans:] idem, *La poétique de l'espace*, Les Presses universitaires de France, Paris 1961.
3. Bachelard G., « Le Nid », [dans:] idem, *La poétique de l'espace*, Les Presses universitaires de France, Paris 1961.

[42] D. Crimp, „Na ruinach muzeum", cité d'après: B. Frydryczak, „Kolekcja – o poszukiwaniu zbioru w gruzach muzeum", [dans:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao,* red. M. Popczyk, Katowice 2006, pp. 84–85.

[43] Ibidem, p. 86.

[44] H. Paetzold, op. cit., p. 49.

4. Béhar H., Carassou M., *Le surréalisme: textes et débats*, Le Livre de Poche, Paris 1984.
5. « Boîte surréaliste », [online] http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/BOITE%20-SURREALISTE/fr-fr/.
6. Breton A., *Crise de l'objet*, [online] http://documents.tips/documents/crise-de-lobjet-andre-breton-1936.html.
7. Breton A., *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris 1963.
8. Cros C., *Marcel Duchamp*, Reaktion Books, London 2006.
9. *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Office du livre et Presses universitaires de France, Fribourg, Paris 1982.
10. Frydryczak B., „Kolekcja – o poszukiwaniu zbioru w gruzach muzeum", [dans:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Katowice 2006.
11. Hubert É.-A., « L'image chez Reverdy et Breton: rupture ou continuité? », [dans:] *Tradizione e contestazione. Canon et anti-canon. À propos du surréalisme et de ses fantômes*, réd. C. Maubon, Alinea, Firezne 2009.
12. Judovitz D., *Déplier Duchamp: Passages de l'Art*, trad. A. Delahèque, F. Joseph, Presses Universitaires du Septentrion, Lille 2000.
13. *Marchand du sel, écrits de Marcel Duchamp*, Michel Sanouillet (textes recueillis par), Le terrain vague, Paris 1958.
14. Mileaf J., "Boxes, Books, and the Boîte en valise", [dans:] *A Transatlantic Avant-garde: American Artists in Paris, 1918–1939*, ed. S. Lévy, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 2003.
15. Paetzold H., „Przemyśleć awangardę: pomiędzy Bürgerem a Lyotardem", [dans:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996.
16. Le Penven F., *L'art d'écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses Notes manuscrites et de ses Boîtes*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 2003.
17. Schwartz A., *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge Editions, New York 2001.
18. *The Writings of Marcel Duchamp*, eds. M. Sanouillet, E. Peterson, Da Capo Press, Cambridge 1973.

Informacje o autorach

Anna Czepiel – doktorantka w Zakładzie Filozofii Polskiej Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się przede wszystkim filozofią polityki i etyką. Do jej szczególnych zainteresowań należy badanie przejawów krytyki indywidualizmu i romantycznej wrażliwości. Przygotowuje rozprawę doktorską pt. *Demokracja bezpośrednia jako fenomen romantyczno-indywidualistyczny*. Autorka książki *Szczęśliwy człowiek kontra dobry obywatel? Zmagania z myślą Hanny Arendt* (Warszawa 2017). W czasie wolnym obserwuje fruwające groźne stworzenia.

Alicja Lasak – doktorantka w Zakładzie Komparatystyki Literackiej i Kulturowej Instytutu Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania badawcze skupiają się na przedstawieniu drugiej wojny światowej we współczesnej brytyjskiej powieści historycznej ze szczególnym uwzględnieniem narracji oraz perspektywy. Poddaje analizie powieści między innymi Iana McEwana, Lissy Evans, Johna Boyne'a, Elizabeth Wein oraz Simona Mawera.

Agnieszka Włoczewska – w 1999 roku ukończyła studia magisterskie w Instytucie Romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Od 2006 roku wykłada na Uniwersytecie w Białymstoku, w Zakładzie Języka Francuskiego. 22 marca 2016 roku Rada Wydziału Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego nadała jej tytuł doktora habilitowanego na podstawie pracy monograficznej *Teatr Apollinaire'a* (Collegium Columbinum, Kraków 2015). Od 2007 roku prowadziła „Spotkania z bajką francuską", a w latach 2008–2011 – koło teatralne. Obok pracy naukowej zajmuje się także tłumaczeniami beletrystyki. W dorobku naukowo-translatorskim Autorki znajdują się m.in.: *Mały leksykon pojęć i terminów frankofońskich* (monografia); posłowia do powieści Balzaka; artykuły: *Apollinaire 1913*; *Murzyńskość, antylskość i kreolizacja, czyli jak ocalić świat postkolonialny od metyzacji. W setną rocznicę urodzin Aimé Césaire'a*; *Egzystencjalizm Kierkegaarda w dramatach Sartre'a. Dialog filozofii i teatru*; a także przekłady Juliusza Verne'a, Blaise'a Cendrarsa, Apollinaire'a, Ch.-F. Ramuza.

Katarzyna Krzyścin-Zagólska – polonistka w Państwowej Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej II st. im. F. Chopina w Krakowie, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Bada literackie krajobrazy sensoryczne oraz obrazy Krakowa w literaturze.

Patrycja Mazur – absolwentka filologii polskiej i indologii. W obrębie jej zainteresowań badawczych znajdują się Indie w piśmiennictwie przełomu wieku XIX i XX oraz związki literatury młodopolskiej ze staroindyjskimi kategoriami filozoficzno-religijnymi, a także z kulturą i literaturą dawnych Indii. Przygotowuje pracę doktorską na temat młodopolskiego indianizmu poetyckiego. Osiągnięcia: finalistka ogólnopolskiego historyczno-literackiego konkursu *Bolesław Prus – w setną rocznicę śmierci pisarza*, trzykrotna laureatka Ogólnopolskiego Konkursu na Esej, zdobywczyni II nagrody na Najlepszą Pracę Magisterską roku 2018 w kategorii prac literaturoznawczych (UAM).

Zofia Małysa-Janczy – absolwentka historii sztuki oraz filologii romańskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorantka na Wydziale Filologicznym UJ. Zajmuje się historią awangardy artystycznej oraz współczesną sztuką i literaturą, przede wszystkim z obszaru Europy Środkowej i krajów romańskich. Tłumaczka, redaktorka, kuratorka, autorka publikacji naukowych, esejów i tekstów do katalogów wystaw. W latach 2016–2018 przewodnicząca jury konkursu literackiego Liste Goncourt: le choix polonais.