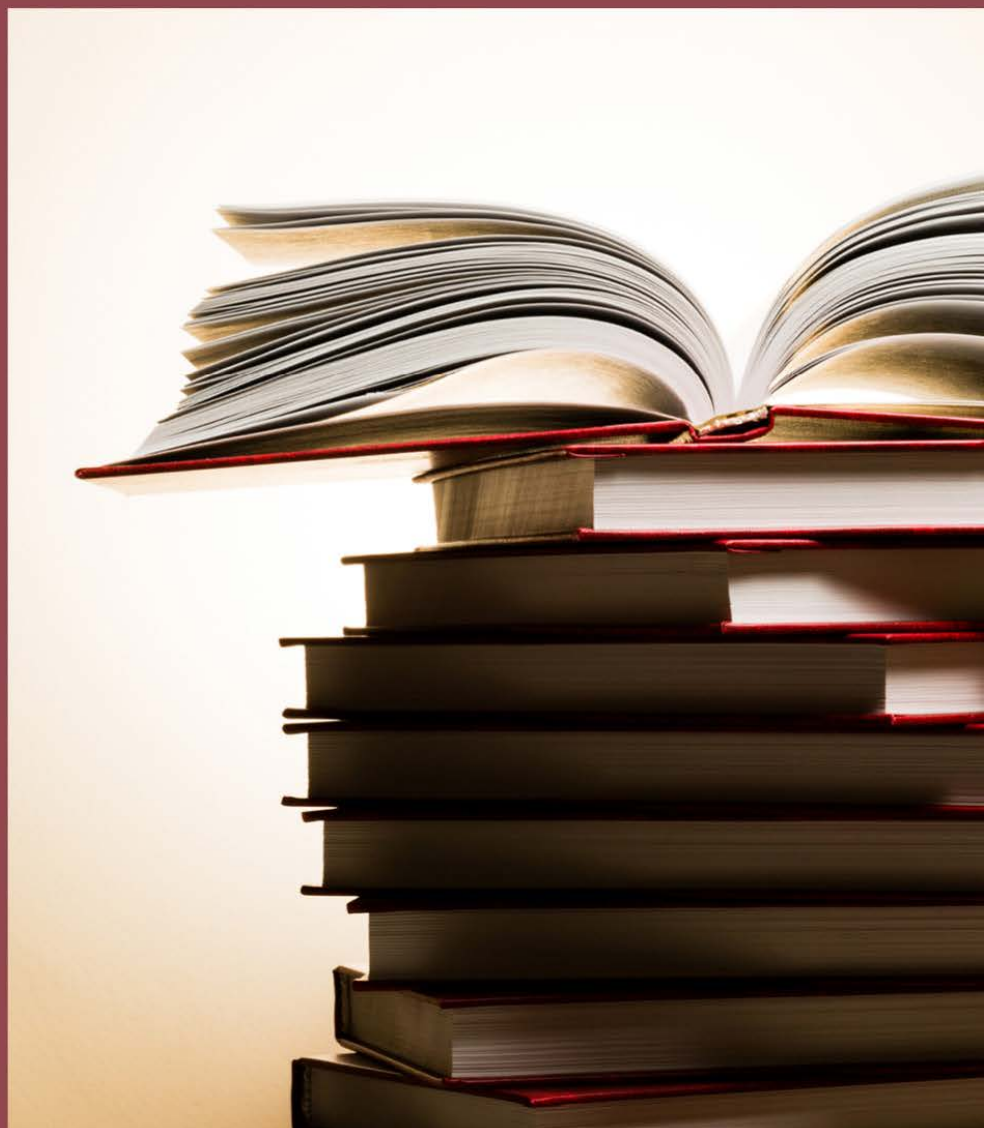


HUMANITIES AND CULTURAL STUDIES

Vol. 5, No. 1-2 | March-June 2025



UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES
IN TARNOW

ISSN 2657-8972

Akademia Tarnowska
University of Applied Sciences in Tarnow

Humanities and Cultural Studies

Kwartalnik
Marzec–Czerwiec
2025
Tom 5
Numer 1–2

Quarterly
March–June
2025
Volume 5
Issue 1–2

Wydział Nauk
Humanistycznych
i Społecznych
Wydział Sztuki

Faculty of
Humanities
and Social Sciences
Faculty of Arts

Rada Naukowa | Editorial Board

Zofia Berdychowska, Ezra Cappell, Bogusław Dunaj,
Marcin Gołaszewski, Bożena Groborz, Leszek Hońdo,
Martina Kášová, Jaroslav Kušnír, Amela Ljevo-Ovčina,
Jonathan McFadden, Zygmunt Mazur, Joanna Okoń,
Marc Quaghebeur, Marcin Surzycki, Dariusz Vasina,
Teresa Wilkoń, Katarzyna Wójcik, Janusz Zdebski

Redaktor Naczelny | Editor-in-Chief

Wacław Rapak

Redaktor Zarządzający | Managing Editor

Joanna Graca

Redaktor numeru | Editor

Katarzyna Górowska

Adres redakcji | Editorial Office

Akademia Tarnowska
Redakcja czasopisma
„Humanities and Cultural Studies”
ul. Adama Mickiewicza 8, 33-100 Tarnów, Poland
tel. +48 14 63 16 538
e-mail: humanities@atar.edu.pl

© 2025. Copyright by Authors & University of Applied Sciences in Tarnow, Poland
Udostępniane na podstawie Międzynarodowej Licencji Publicznej Creative Commons
Uznanie Autorstwa — Użycie niekomercyjne 4.0 | Available under the Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC-BY-NC 4.0)

Redakcja informuje, że wersją pierwotną (referencyjną) jest wydanie elektroniczne.
The Editorial Board informs that the reference version of the journal
is the electronic edition.

Wszystkie artykuły naukowe publikowane w czasopiśmie są recenzowane.
All scientific articles published in the journal are subject to reviews.

Pełne teksty artykułów w otwartym dostępie są zamieszczane
na stronie internetowej czasopisma:
Full-text articles are posted in the open-access mode on the website of the journal:
hcsjournal.pl

Spis treści

WACŁAW RAPAK

Henri Michaux (1899–1984) — „przygoda prawdziwego życia” 5

Henri Michaux (1899–1984): A “real life adventure”

AGATA KRASZEWSKA

Autour de la parole d’un céphalophore : *Etty Hillesum* de Sylvie

Germain 17

On the words of a cephalophore: *Etty Hillesum* by Sylvie Germain

EDGAR JEP COTE

Reading *Cranford* as a ‘cottagecore text’ 35

Czytanie *Cranford* jako „cottagecore text”

ANTON BELENETSKY

A Textual Perspective on the Mythology of Sylvia Plath: The History
and Interpretations of *Ariel* 59

Tekstowa perspektywa mitologii Sylvii Plath: historia i interpretacje *Ariela*

EZRA CAPPELL

Steve Marcus’ *Yad*: Pointing Towards Peace 77

Steve Marcus i „jad pokoju”

WACŁAW RAPAK

Niejaki Piórko Henriego Michaux w Polsce 91

A Certain Piórko by Henri Michaux in Poland

NATALIA PRÜFER

Szyja żyrafy Judith Schalansky,

czyli kto się boi Inge Lohmark 107

The Giraffe’s Neck by Judith Schalansky, or who is afraid of Inge Lohmark

JOANNA GRACA

Twórczość niemieckojęzycznych pisarzy z tłem migracyjnym na
przykładzie powieści Fatmy Aydemir *Dżiny* 111

The work of German-speaking writers with a migration background,
as exemplified by Fatma Aydemir’s novel *The Djinnns*

Wacław Rapak

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0003-1441-8187

wacław.rapak@uj.edu.pl

Henri Michaux (1899–1984) — „przygoda prawdziwego życia”

Henri Michaux (1899–1984): A “real life adventure”

Abstrakt

Poniższy artykuł stanowi próbę lapidarnego przedstawienia kilku zasadniczych motywów, pojęć, metafor składających się na poetyckie i artystyczne dzieło Henriego Michaux. Zaproponowane ujęcie przyjmuje właśnie metaforę „przygody prawdziwego życia” za przyjętą przez samego Michaux zasadę pierwszą tak życia, jak i tworzenia, gdzie między jednym a drugim istnieje ścisła egzystencjalna więź.

Słowa kluczowe:

twórczość, poezja, sztuki plastyczne, pasáže

Abstract

This article is an attempt at a concise presentation of the key motifs, concepts and metaphors that define the poetic and artistic work of Henri Michaux. The proposed approach regards the metaphor of a “real life adventure” as the first principle of both life and creation, which are—as Michaux himself believed—inextricably and existentially bound.

Keywords:

creativity, poetry, visual arts, passages

*Piszę po to, aby przebiec siebie samego.
Malować, komponować, pisać:
przebiegać siebie samego.
Na tym polega przygoda prawdziwego życia.*

H. Michaux, „Observations”, *Passages*

Passages, jedno ze słów kluczy tej twórczości, to na najogólniejszym jej poziomie wspomniane w motcie przejścia między malowaniem, komponowaniem i pisaniem, przejścia uznane przez Henriego Michaux za „przygodę prawdziwego życia” / «aventure d'être en vie». Owe pasaże — trochę na wzór *Pasaży* Waltera Benjamina, trochę na wzór *Paryskich pasaży* Krzysztofa Rutkowskiego — stanowią zasadę życiowego doświadczenia poety i malarza. Narzędziem, jakie stosuję w mojej interpretacyjnej i analitycznej refleksji nad dziełem HM, jest *Poetyka doświadczenia* sformułowana przez Ryszarda Nycza w jego znanym studium.

Rozwijając zaproponowaną przez siebie ideę poetyki doświadczenia, która wydaje się w wielu miejscach i w wielu aspektach zadziwiająco mocno współbrzmieć z zasadą pierwszą twórczości Michaux, z jego poetyką czy raczej, jak sugeruję od początku, z jego pojetyką, wspomniany przed chwilą Ryszard Nycz pisze o konieczności „(...) reinterpretacji kategorii bezpośredniości, sposobu powiązania tego, co zmysłowo-cielesne, z tym, co myślowo-dyskursywne, a także — może nawet przede wszystkim — poszukiwanie niedualistycznego sposobu odnoszenia się języka do rzeczywistości”¹. Natura tak ujętego doświadczenia pozostaje bliska *Erlebnis*, doświadczeniu-przeżyciu, istotnej kategorii w filozofii Wilhelma Diltheya. „Odnoszenie się języka do rzeczywistości”, ich ko-implikacja, która przyjmuje postać „niedualistyczną”, wymaga w przypadku Michaux, twórcy wpisującego się i wpisanego przeze mnie w „poetykę doświadczenia”, rozszerzenia sposobów artykulacji tego typu wewnętrznego doświadczenia na inne „języki” i na inne typy tekstów, które, co bardzo ważne, umykają swoistościom nie tylko szeroko rozumianej literatury, lecz także kanonicznie definiowanej twórczości artystycznej. Moim rozważaniom przyświeca przekonanie, iż — podobnie jak wielu nowoczesnych twórców — Michaux, twórca osobny, malując, komponując, pisząc, wyznacza własne terytoria.

Myślę tu jednocześnie o szeroko ujętej twórczości poetyckiej, twórczości malarskiej, szerzej, plastycznej, również o „muzycznych” działaniach autora „Plasterków wiedzy”. Odniesione do Michaux, to, co „zmysłowo-cielesne”, w powiązaniu „z tym, co myślowo-dyskursywne”, otwiera pole do

¹ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2012, s. 140.

daleko idących uogólnień, na jakie mogą sobie pozwolić wybitni znawcy tej twórczości. Za takiego uznają Roberta Bréchona, który w rozważanej kwestii uciekł się do ogólnej formuły, w ramach której współlistnieją:

(...) wyobraźnia cielesna, przestrzenne przedstawienie zjawisk psychicznych; oryginalne zastosowanie metafory, symbolu, nawet alegorii, wszelkiego typu figur dla opisu życia duchowego; stworzenie języka poetyckiego, który radzi sobie ze sprzecznościami między logiką klasycznego dyskursu i automatycznym pisanem części współczesnych, świadomy siebie język, nad którym nie do końca da się jednak zapanować².

Przyjąłem, iż cała twórczość Michaux, poezja, szerzej literatura, malarstwo, próby, jakie podejmował poczynając od lat dwudziestych XX wieku, potem, w latach późniejszych muzyka i film, również, co niezwykle istotne eksperymenty z narkotykami, które dały początek książkom „narkotycznym”, pozwalają się wpisać w „poetykę doświadczenia”. Wszystkie typy specyficznych śladów i znaków (literackich/słownych, typograficznych, malarskich, muzycznych, filmowych), jakie zostawił po sobie Michaux w tak różnych tworzywach, zdają się odpowiadać rodzajom „zapisu” łączonym przez Nycza z modernistycznym doświadczeniem nowoczesności. Autor *Poetyki doświadczenia* stwierdza:

Otóż doświadczenie, które dochodzi do głosu (artykulacji, zapisu) w literaturze, a następnie aktywizuje się w lekturze, ma właśnie taki charakter: „ciałopsychocieleśny” (wedle określenia Danuty Danek) czyli hybrydyczny, bo zarazem: cielesno-zmysłowy, społeczno-kulturowy, pojęciowo-językowy; współ-tropiczny (jako rodzaj paradoksalnej „pasywnej aktywności” doświadczającego i doświadczanego); oraz transformacyjny (wobec i rzeczy, i podmiotu)³.

Kontekstem najogólniejszym jest dla mnie od dawna nowoczesność nie tylko w odniesieniu do Michaux, którą sytuuję w zgodzie z historyczną, ewolucyjną triadą Romantyzm–Symbolizm–Surrealizm. Ta potrójna nowoczesność lub w innym ujęciu trzy następujące po sobie w zbieżnym kierunku nowoczesności przyjmują kilka emblematycznych postaci. Tą, do której najczęściej się odwołuję znajduje swój początek w Romantyzmie, o którym Maurice Blanchot w swoim *Entretien Infini* napisał, że „nie jest zwykłą szkołą literacką, ani nawet ważnym momentem w historii sztuki: otwiera całą epokę”⁴. Tę, dla której Blanchot w tym samym dziele znajduje wspólny mianownik, a mianowicie „nieciągłość lub różnicę jako formę”, którą, według niego, Romantyzm przekazuje „Nietzschemu, a po

² R. Bréchon, *Henri Michaux. La poésie comme destin. Biographie*, Croissy-Beaubourg, Editions Aden, 2005, s. 307.

³ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, op. cit., s. 142.

⁴ M. Blanchot, „L’Athenaeum”, *Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, s. 522.

Nietzschem – przyszłości”⁵. Dla „przygody prawdziwego życia” Henriego Michaux, któremu poświęcam te kilka uwag, znaczenie ma również wkład, jaki wniósł w tak szeroko rozumianą nowoczesność Aloysius Bertrand, „mały romantyk”, autor *Nocnego Kacpra* (*Gaspard de la Nuit*), uznany później przez Charles’a Baudelaire’a za twórcę nowoczesnej wersji poematu prozą. To właśnie Baudelaire, autor *Paryskiego Splinu*, nadał tej małej formie literackiej o amorficznej, otwartej strukturze swoiste *lettres de noblesse* i wyznaczył drogę odwrotu od regularności tradycyjnego *metrum*, wersyfikacji i prozodii, w stronę swobód prozy poetyckiej i wiersza wolnego. Przywołanie baudelaire’owskiego *Malarza życia nowoczesnego* to nie tylko odwołanie się do jego definicji piękna i nowoczesności, to także przypomnienie użytych przez niego metafor, z których najwięcej sensów niesie metafora dziecka. I tak na przykład Henri Meschonnic w swoim studium o znaczącym tytule *Modernité, modernité* ściśle łączy tę metaforę z nowoczesnością, która według niego jest uogólnioną krytyką i prowokacją. Nie bez znaczenia zwłaszcza dla drugiego aspektu tak rozumianej nowoczesności, czyli dla prowokacji jako wspólnego mianownika (przypomnę formułę Hansa Roberta Jaussa „Literatura jako prowokacja”) jest figura dziecka. W ujęciu Baudelaire’a staje się ona metaforą. W przywołanym studium Meschonnic stwierdza, że „podobnie jak prostota, dziecko również było metaforą tego poszukiwania wnętrza, intensywności, która odnawia spojrzenie. Baudelaire wymyślił, bądź narzucił sens temu stereotypowi”. Zaraz potem Meschonnic uzupełnia swoją myśl, stwierdzając, że „jest to jedna z масек prymitywizmu. Prymitywizm jest odkrywczą prowokacją, jakiej dopuszcza się tożsamość na inności. „Ja to kto inny” Rimbauda jest już prymitywizmem”⁶.

W najbardziej skrótowym ujęciu nowoczesność, jaką wnosi symbolizm, łączy się z uwewnętrznieniem słowa poetyckiego z jego coraz dalej sięgającym uwolnieniem od rygorów prozodii i wersyfikacji. Przykładem pozostaje wiersz wolny, który w symbolizmie i daleko poza nim odpowiada nowym horyzontom oczekiwań. Drugim, jeszcze bardziej radykalnym, jak się zdaje, przykładem pozostaje monolog wewnętrzny. Komplementarny wobec poetyzacji prozy oraz prozaizacji poezji. Za emblematyczne przykłady uważa się z jednej strony monolog wewnętrzny i jego warianty, od Edouarda Dujardina, jego twórcy i teoretyka, do Nathalie Sarraute i do Samuela Becketta, a z drugiej – od „kryzysu wersu” („wspaniały kryzys, zasadniczy”⁷) Stéphane’a Mallarmégo do „kryzysu prozy”. Należy wspomnieć o wielkim „kryzysie reprezentacji”, zainaugurowanym przez impresjonizm, który pozostaje w ścisłym związku z kryzysami estetycznymi i epistemologicznymi

⁵ *Ibid.*, s. 527.

⁶ H. Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1998, 283.

⁷ S. Mallarmé „Crise de vers”, *Œuvre complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 360.

mi drugiej połowy XIX i pierwszych dekad XX wieku. Oczywiście analiza zaproponowanych przykładów i problematyzacja kryzysów, które właśnie nazwałem, wymagałaby prezentacji innego typu.

„Nawet jeśli to prawda, to fałsz” jest niewątpliwie przykładem tak bliskiego Michaux paradoksalnego wnioskowania, które jest w jego poetyckim świecie zasadą ciągłego, konsekwentnie prowadzonego podważania, podawania w wątpliwość wszelkich ontologicznych i epistemologicznych oczywistości. „Nawet jeśli to prawda, to fałsz” (jako aforyzm czy też, jak mówię za Michaux, „plasterek wiedzy”) przyjmuje postać emblematu, za którym kryje się, mówiąc w wielkim skrócie, właściwa temu dziełu nowoczesność z łączącą się z nią (a)systemowością. Dodam, że w jednym z listów do zaprzyjaźnionego z nim Franza Hellensa Michaux posłużył się formułą „tworzyć system filozoficzny, nie tworząc systemu”⁸. Ta ostatnia, czyli (a)systemowość właśnie, wpisana w to dzieło, niejako je konstytuująca, przyjmuje w nim wiele postaci, z których dwie — (a)dogmatyzm i (a)rodzajowość/(a)gatunkowość — oddają najpełniej charakter tego, co mówią i czynią liczne podmioty tego dzieła. Wszystkie one zdają się wskazywać na jedno źródło, praprzyczynę, którą można odnieść zarówno do tej części dzieła Michaux, którą wciąż zwie się umownie poetycką, jak i do tej, która zwana jest, także w gruncie rzeczy w pełni umownie, malarską. Obie te kategorie za każdym razem wymagają dookreślenia.

Tym bardziej że między elementami twórczej triady, między trzema (co najmniej) rodzajami twórczych działań, z których każde wpisuje się raczej w zasady poetyki, którą należy spróbować opisać, niż w którąkolwiek ze znanych poetyk, istnieje wiele wewnętrznych więzi i zależności, które bynajmniej nie układają się w harmonijną, spójną całość, lecz tworzą trudny, wręcz niemożliwy do rozwikłania splót. Wspólnota, która, wydaje mi się, najpełniej spełniałaby funkcję łącznika, wspólnego mianownika wewnątrz trójdzielnej całości, to wspólnota twórczej postawy wobec każdej z uprawianych dziedzin sztuki. Przyjmuje, że odniesiona do Michaux poetyka sprowadzić by się dała do krytycznego stosunku do zastanych praktyk artystycznych. Dodam tylko, że Michaux w Posłowniu do tekstów składających się na zbiór *Mes propriétés* [*Moje posiadłości*] z 1930 roku stwierdził, że:

Każdy, kto tylko zechce, może napisać „Moje posiadłości”. Nawet wymyślone słowa, nawet wymyślone w tej książce zwierzęta wymyślone są „nerwowo” nie konstruktywnie, w zgodzie z tym, co myślę o języku i o zwierzętach⁹.

⁸ [F]aire un système philosophique, sans faire de système” („Stworzyć system, nie tworząc systemu”), cyt. za P. Vilar, „Henri Michaux, la philosophie tirée par les cheveux, *Littérature*, no 120, 2000, s. 91. Przypomnę również, iż pod tym względem inspirujące być by mogły rozważania M. Kowalskiej z jej książki *Dialektyka poza dialektyką: od Bataille’a do Derridy*, Warszawa, Fundacja Aletheia, 2000, która, według samej autorki, mogłaby nosić tytuł „Nowoczesność poza nowoczesnością”.

⁹ H. Michaux, „Postface” do: „Mes propriétés”, *La Nuit remue*, [w:] OC, t. 1, s. 512.

Co do koncepcji tworzenia, uznaję, że należy Michaux usytuować wokół osi, którą wyznaczają te tendencje nowoczesnej sztuki, poezji i literatury, które świadomie lub nieświadomie odwołują się do zyskujących na aktualności co najmniej od przełomu antypozytywistycznego sensów, jakie nosił grecki czasownik *poiein*. Jean-Pierre Martin, znawca i biograf Michaux, napisał, że w tym przypadku, a przypadek Michaux nie jest bynajmniej odosobniony, „sztuka byłaby impulsem, możliwością, roz-tar-gnieniem, obiektywnym przypadkiem, brakiem intencji” (18). Wyłaniająca się stąd praktyka artystyczna byłaby więc rodzajem szczególnej i poszczególnej *techné*, o której J.-P. Martin powie nieco dalej, że „na swój sposób towarzyszy idealizmowi surrealistów, którzy odnosili tworzenie do wcześniejszej względem niego autentyczności patosu”¹⁰.

Odwoluję się tutaj całkiem poważnie do metafory autorstwa Gilberta Duranda i do jego *Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*¹¹. Rozważania Duranda pozwalają uznać, że piszący, malujący, „komponujący” Michaux wybrał „trzecią drogę prowadzącą do wiedzy”. To ta, która „służy dotarciu do nowego porządku rzeczywistości”, ta, która „sprzyja raczej intuicyjnemu myśleniu obrazami niż dowodzeniu w zgodzie z regułami składni”. Wspomniany przez Duranda „szósty zmysł” pokrywałby się z intuicją i – najogólniej problem ujmując – z jej poznawczymi możliwościami i rolą, jaka jej przypadła w ramach zwrotu antypozytywistycznego, w Bergsonowskim intuicjonizmie czy, szerzej, w ramach tak zwanej filozofii życia (*Die Lebensphilosophie*).

Inaczej jeszcze rzecz ujmując, można równocześnie powiedzieć, że dzieło Michaux w dużym stopniu niemal od samego początku jest bliskie zasadzie, która kryje się za określeniem *work-in-progress*. Dorzuć jednak, że jako *work-in-progress* dzieło Michaux stwarza interpretacyjne możliwości dopełnienia tego jego pojetycznego aspektu za pomocą koncepcji *bricolage*. Jak mówi Claude Levi-Strauss w *Myśli nieoswojonej*, stosujący „*méthode-bricolage*” „majsterkowicz” wykorzystuje zebrane elementy w imię zasady „to się zawsze może przydać”¹². Zakładam, iż zarówno w zamyśle Levi-Straussa, jak i w moim interpretacyjnym przedsięwzięciu metafora „majsterkowicza” posiada wyłącznie wartość opisową i nie pociąga za sobą żadnych sądów wartościujących. Jako taka wydała mi się niezwykle przydatna dla uchwycenia charakteru twórczości Henriego Michaux, poety-malarza.

¹⁰ J.-P. Martin, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, Paris, Jose Corti, 1994, s. 131.

¹¹ G. Durand, *L'imaginaire: essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994, coll. Optiques Philosophie.

¹² C. Levi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa, Wydawnictwo KR, 2001, s. 33.

Dodam jeszcze dla porządku, że koncept bricolage i związaną z nim metodę Levi-Strauss rozwija w tym rozdziale *Myśli nieoswojonej*¹³, który nosi tytuł „Wiedza konkretna”. Poddaje tam refleksji związki między nauką i myśleniem magicznym czy mitycznym. Punkt wyjścia stanowi przyjęte przez Levi-Straussa założenie, że zamiast „przeciwstawiać magię nauce, lepiej byłoby traktować je równolegle, jako dwa sposoby poznawania, jakkolwiek ich teoretyczne i praktyczne wyniki nie mają jednakowej wartości”. Co znaczące, to to, że, „[o]bie wymagają jednak tego samego rodzaju operacji umysłowych, różniących się nie tyle istotą, ile tym, że dotyczą różnych typów zjawisk”¹⁴. W dalszej części rozważań autor *Myśli nieoswojonej* dochodzi do najbardziej interesujących mnie uogólnień, gdzie obok magii i nauki – a do nich, co nie jest w tym kontekście bez znaczenia, we właściwy sobie sposób odwołuje się Michaux – pojawia się sztuka, którą Lévi-Strauss umiejscawia „w połowie drogi między poznaniem naukowym i myśleniem mitycznym czy magicznym”¹⁵. *Bricolage*, który łączy się tutaj z szerokim wachlarzem dokonań artystycznych, zarówno tradycyjnych, które zwane są przez Levi-Straussa akademickimi, jak i awangardowych, uruchamia interesujące mnie sensory wtedy, gdy odnosi się do tego, co przyjmuje tu nazwę sztuki „surowej”¹⁶ (28), za którą kryje się, jak pisze autor tego studium, „wiedza, którą chętniej określilibyśmy mianem «pierwotnej» niż prymitywnej”¹⁷, a środkiem do jej zdobywania staje się bądź okazuje się poezja.

W przypadku Michaux tworzenie poezji nie mieści się w kanonach przemysłowego, „dobrze skrojonego dzieła”. Bowiem, jak sam powiedział w tekście-manifeście z 1936 roku zatytułowanym „Przyszłość poezji” („L’Avenir de la poésie”), „nie, poeta w swoich wierszach nie przekazuje tego, co chce. Nie jest to ani kwestia woli, ani dobrej woli. Poeta nie jest u siebie panem”¹⁸. Jak łatwo zrozumieć, w oczach Michaux poeta nie jest, do Arystotelesowskiej terminologii odsyłając, ani „twórcą fabuły”, ani „twórcą wiersza”¹⁹. W swej materialności język jako tworzywo nie jest „środkiem naśladowania”. Nie mieści się także w ramach platońskiej *poesis*, jeśli ta łączyć by się miała z pojęciami umiejętności i naśladowania i znaczyć by miała tworzenie bądź od-twarzanie. Poeta, który „nie jest u siebie panem”, umyka kryteriom przedstawiania. Za niemożnością „bycia u siebie panem” kryje się nie do końca jeszcze pozwalająca się sformułować świadomość,

¹³ NB. Tytuł książki Levi-Straussa dałby się z pewnością wykorzystać jako jeden z pojęciowych kluczy do twórczości Michaux.

¹⁴ C. Levi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, op. cit., s. 33.

¹⁵ *Ibidem*, s. 39.

¹⁶ *Ibidem*, s. 32.

¹⁷ *Ibidem*, s. 31.

¹⁸ H. Michaux, „L’Avenir de la poésie”, „Critiques, hommages, conférences”, [w:] OC, t. 1. s. 968.

¹⁹ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław, Ossolineum, 1989, wyd. 2, 1451b 25, s. 31.

że język nie jest czymś w pełni określonym, tylko zbiorem nieskończonych możliwości, bez pocieszającego złudzenia sensownego ładu. Poezja umyka także kryterium wyrażania, umyka indywidualnej ekspresji, a szczególnie takiej ekspresji, za jaką kryje się i w której doszukać by się można tradycyjnie rozumianego natchnienia. Michaux uściśla swoją wizję poezji, by stwierdzić, że:

(...) nie jest bynajmniej w naszej mocy wprowadzić rzeczywistość do snu ani dnia w noc. (...) nie ma pewnego sposobu, żeby sprowokować pojawienie się we śnie istot. Wola tutaj nie wystarcza. Inteligencja także nie²⁰.

Z tego poetyckiego manifestu można wysnuć wniosek, że jego autor wyklucza z dziedziny poezji entuzjazm, jeśli pamiętać, że etymologicznie oznacza on udział bóstwa, bogów, boga (theos), boskiego natchnienia czy inspiracji. Z równą zresztą mocą Michaux przeciwstawia się poezji zaangażowanej, kiedy mówi, że:

W poezji lepiej odczuć dreszcz na widok spadającej na ziemię kropli wody i przekazać go, niż przedstawić najlepszy program pomocy społecznej. Ta kropla wody wywoła u czytelnika głębsze przeżycie duchowe niż największa zachęta do okazywania ludziom serca i więcej dobroci niż najbardziej humanitarne wiersze²¹.

Ta „spadająca na ziemię kropla wody” wywołuje estetyczny dreszcz, który Michaux w mniej metaforyczny sposób nazywa „poetycką transfiguracją”. Ta ostatnia symbolizuje tutaj taką koncepcję poezji, gdzie poezja, szerzej nawet — sztuka, domagają się uznania ich autonomii względem zewnętrznej rzeczywistości, autonomii, która wyklucza bezpośrednią użyteczność, a wiąże się z po Kantowsku rozumianą autotelicznością/samocelowością.

Autor *Niejakiego Piórki* rozwija swoją koncepcję, żeby w kolejnym strategicznym momencie przyjąć, iż poeta „nawet antyspołeczny czy aspołeczny, może być społeczny”²². Michaux ucieka się tu do przykładu Chaplinowskiego włóczęgi, który „zdecydowanie niemoralny”, jak go określa, staje się w tekście przytaczanego wystąpienia „jednym z dobroczyńców naszej epoki”. Warto w tym miejscu wspomnieć, że Chaplinowskiego outsidera należy zaliczyć do ulubionych postaci Michaux. Już w „okresie zielonym” uczynił zeń idealne wcielenie „nowoczesnego ducha”.

Brikoler Michaux „majsterkuje” w różnych materiałach, w różny, najczęściej niekonwencjonalny i nieregularny sposób. A jego dzieło — jako niejednorodna i problematyczna całość — składa się na „łańcuch syntagmatyczny”, którego (nie)ciągłość, ciągłość i nieciągłość paradoksalnie budują więzi paradygmatyczne różnej natury. Od zbieżności postaw po

²⁰ H. Michaux, „L'Avenir de la poésie”, *op. cit.*, s. 968.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

powtórzenia dźwięków i graficznych znaków. Powtórzenie, powtarzanie, powtarzalność mają tutaj swoją wagę²³. Jakkolwiek paradoksalnie i jednocześnie prowokacyjnie by to brzmiało, twórczość Michaux — on sam jako artysta „majsterkowicz” — bliska jest właśnie sztuce „surowej”, która w wariantowych wersjach, jakie u niego przyjmuje, zarówno w poezji, jak w malarstwie, jawi się jako poszukiwanie „wiedzy konkretnego”. W tym poszukiwaniu Michaux nie odrzuca ani myślenia magicznego, ani myślenia naukowego. „Wszystkie środki są dobre”, pisze o nim Robert Bréchon. Według niego Michaux „wykorzysta możliwości muzyki prymitywnej, nieokreślonych znaków, podróży, miłości, ascezy, choroby, złości, narkotyków”²⁴. Nie bez znaczenia jest, że poszukiwanie „wiedzy konkretnego” okazuje się z punktu widzenia całości tej twórczości wspólne zarówno Henriemu Michaux ekstrawertykowi, Henriemu Michaux introwertykowi, jak i Henriemu Michaux „infiniwertykowi”²⁵. Wykorzystam tę okazję, by dodać, że trzy wymienione postawy — ekstrawersja, introwersja i „infiniwersja”, ta ostatnia wiąże się z po baudelaire’owsku rozumianymi „sztucznymi rajami” — stanowią dla mnie nie tyle kryterium oceny, ile kolejny istotny interpretacyjny klucz do tej tak różnorodnej twórczości.

Zamiast Konkluzji, w formie dopełnienia, dodam, że w przypadku Henriego Michaux i jego „przygody prawdziwego życia” poszukiwanie tożsamości rozgrywa się między wieloma przypadkami granicznymi. Spośród głównych warto z pewnością wymienić:

1. Między Belgią a Francją
2. Między Bretonem a „harcowaniem na przedpolach surrealizmu”
3. Między *écriture automatique* (pisanie automatycznym) a porządkiem scenariusza
4. Między jawą a snem (*Un certain Plume* (1930) + *Façons d’endormir, façons d’éveiller* 1969)
5. Między Europą a Ameryką Południową (*Ecuador*)
6. Między pełnią a brakiem, pustką (narkotyk wielkich wysokości + eter), („Je suis né troué” / „Urodziłem się podziurawiony”)
7. Między Europą a Azją (*Barbarzyńca w Azji*)

²³ W ostatnim okresie twórczości Michaux napisze: „I pojawia się upojenie, ze wszystkich najbardziej naturalne, upojenie powtórzeniem, pierwszym z narkotyków”, H. Michaux, „Essais d’enfants, dessins d’enfants”, *Déplacements, déagements*, [w:] OC, t. 3, s. 1328.

²⁴ R. Bréchon, *Henri Michaux. La poésie comme destin Biographie*, Croissy-Beaubourg, Editions Aden, 2005, s. 8.

²⁵ Przez „infiniwersję” w zgodzie z HM rozumiem dającą się wyprowadzić z „narkotycznych” książek Michaux postawę podmiotu, która swoiście dopełnia ekstrawersję i introwersję. Uznaję infiniwersję za rozwinięcie, pogłębienie introwersji, a nie za postawę wobec niej antagonistyczną. Przestrzenią właściwą infiniwersji jest *infini*, wariant nieskończoności czy też pustki, która (współ)tworzy rodzaj krajobrazu wewnętrznego. Różni ją przestrzeny wymiar i niezwykle wyostrowana jasność doświadczającego jej podmiotu.

8. „Między poznaniem naukowym i myśleniem mitycznym czy magicznym” (Sztuka wg *Myśli nieoswojonej* Lévy-Straussa)
9. Między wiedzą a wiedzą niepełną („savoirs insulaires”)
10. Między malowaniem, komponowaniem (improwizacje na pianinie i instrumentach afrykańskich) i pisanie
11. Między ekstrawersją a introwersją i infiniwersją
12. Między anarchią (brakiem „wodza”) a agonem (wołą walki przyjmującą postać „strategii jeża”)
13. Między szczęściem a nieszczęściem (paradoksy nieszczęścia: *Repos dans le Malheur*)
14. Między normalnością a „sztucznymi rajami”
15. Między głosem / głosami a głosem bezosobowym („orchestre des voix”)
16. Między poetyką, pojetyką, a poetologią
17. Między jednością a wielością
18. Między klaunem a królem
19. Między osobnością a zaangażowaniem (czas okupacji)
20. Między wnętrzem a zewnątrzem (entre le dedans et le dehors)
21. Między środkiem a nieobecnością (entre centre et absence)
22. Między środkiem a peryferiami („archipelag”)

Dodam tylko, że większość z wymienionych powyżej przypadków granicznych niesie ze sobą zasadnicze dla twórczości Henriego Michaux, a odnoszące się do tego dzieła bezpośrednio kwestie, ontologiczne, epistemologiczne, estetyczne, czy też poetologiczne. Każdy z wymienionych przypadków granicznych stanowi asumpt do kolejnych osobnych rozważań.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- H. Michaux, „Postface” do „Mes propriétés”, *La Nuit remue*, [w:] idem, *Œuvres complètes*, t. 1.
- H. Michaux, „L’Avenir de la poésie”, „Critiques, hommages, conférences”, [w:] *Œuvres complètes*, t. 1.
- H. Michaux, „Essais d’enfants, dessins d’enfants”, *Déplacements, déagements*, [w:] *Œuvres complètes*, t. 3.

Literatura przedmiotu

- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław, Ossolineum, 1989, wyd. 2, 1451b 25.

- M. Blanchot, „L'Athenaeum”, *Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- R. Bréchon, *Henri Michaux. La poésie comme destin. Biographie*, Croissy-Beaubourg, Editions Aden, 2005.
- G. Durand, *L'imaginaire: essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994, coll. „Optiques Philosophie”.
- M. Kowalska, *Dialektyka poza dialektyką: od Bataille'a do Derridy*, Warszawa, Fundacja Aletheia, 2000.
- C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa, Wydawnictwo KR, 2001.
- S. Mallarmé „Crise de vers”, *Œuvre complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- J.-P. Martin, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, Paris, Jose Corti, 1994.
- H. Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1998.
- R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2012.
- W. Rapak, *Henri Michaux. Dzieło wyobraźni. „Okres zielony”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014.

Agata Kraszewska

Académie de Tarnów

ORCID: 0000-0002-2431-2442

a_kraszewska@atar.edu.pl

Autour de la parole d'un céphalophore : *Etty Hillesum* de Sylvie Germain

On the words of a cephalophore: *Etty Hillesum* by Sylvie Germain

Résumé

Etty Hillesum de Sylvie Germain, ouvrage à caractère biographique qualifié par l'auteur de « bio-résonance », est un texte brodé sur le canevas du journal intime et des lettres d'une jeune femme disparue à l'âge de 29 ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz. La présente étude montre comment, sous la plume de Sylvie Germain, la personne biographiée s'érige en céphalophore, conformément aux différentes significations métaphoriques que l'auteur donne à ce vocable. Étant donné que le texte se présente comme une « forme-sens », selon l'expression de Bruno Blanckeman, notre analyse met à la fois en lumière certains aspects de l'écriture qui s'inscrivent dans la thématique de la céphalophorie. Pour terminer, nous indiquons des échos d'autres œuvres de Sylvie Germain perceptibles dans cette « bio-résonance ».

Mots-clés

Etty Hillesum, biographie, céphalophore

Abstract

Etty Hillesum by Sylvie Germain is a work of a biographical type, defined by its author as a “bio-resonance”: a text based on the intimate diary and letters of that young woman, gassed in Auschwitz at the age of 29. This study reveals the manner in which, in the words of Sylvie Germain, Etty Hillesum becomes a cephalophore, in accordance with the metaphorical meaning of the term as specified by the author. Simultaneously, as her work appears to be “form-meaning” according to Bruno Blanckeman's term, the article investigates its selected formal aspects that are connected with the concept of cephalophore. In conclusion, echoes of the author's other works noticeable in this “bio-resonance” will be pointed out.

Keywords

Etty Hillesum, biography, cephalophore

Parmi les figures emblématiques de la création de Sylvie Germain, on retrouve celle du porteur d'une tête coupée dit *céphalophore*. Ce vocable appartient à l'histoire de l'art où il dénote le motif iconographique d'un martyr chrétien décapité qui ramasse sa tête et s'avance vers l'endroit qu'il a choisi pour y être inhumé. Or, dans *Céphalophores*, essai publié en 1997¹, Sylvie Germain donne à ce motif d'autres significations, des significations métaphoriques qui dépassent largement ce sens propre, lié à la férocité d'une décapitation². Il se peut en effet que l'on perde la tête de différentes manières. D'abord, il arrive que l'on n'ait pas la tête sur les épaules sous l'effet d'une pensée aventureuse, d'une idée apparemment folle, incongrue. Cette perte peut être due aussi au vertige de l'amour qui transforme tout amoureux, y compris un amoureux de Dieu, en céphalophore. Ainsi la céphalophorie se rapporte-t-elle à un état d'esprit singulier. Ensuite, Sylvie Germain se sert de ce vocable pour désigner le statut ontologique de l'être humain à jamais empreint d'altérité. Chacun se présente comme un réceptacle de regards, de mots reçus des autres, par conséquent chacun s'avère porteur de têtes d'autrui. Qui plus est, toute existence garde le souvenir d'autres vies, ne serait-ce que par bribes, par écho. Finalement, Sylvie Germain octroie aux poètes une place particulière parmi les céphalophores, car leur parole poétique se présente comme continuation du chant d'Orphée décapité.

L'image de la tête coupée hante l'imaginaire de Sylvie Germain et affleure dans les pages de ses romans. Sur les différents porteurs de tête ainsi que sur ceux qui ont perdu la leur, l'auteur a réfléchi dans l'essai déjà évoqué. Notre hypothèse est que la figure du céphalophore dans l'acception germanienne présentée ci-dessus apparaît en filigrane dans un texte singulier au sein de l'œuvre de Sylvie Germain, à savoir dans l'écrit biographique qu'elle consacre à Etty Hillesum. En effet, au moment où, dans les années 90 du siècle dernier, on a sollicité Sylvie Germain d'écrire un livre sur une remarquable figure de la spiritualité, l'auteur hésite, car cette proposition correspond peu à sa démarche d'écrivaine, romancière

¹ Cf. S. Germain, *Céphalophores*, Paris 1997, coll. L'Un et l'Autre.

² Dans le présent paragraphe, nous résumons les différentes dimensions de la céphalophorie que nous avons analysées en détail dans notre étude de l'essai en question. Cf. A. Kraszewska, *Avancer la tête ailleurs – vers soi, vers l'autre et vers le divin : une lecture de Céphalophores de Sylvie Germain* [dans :] *Pérégrination vers le divin*, dir. A. Kricka, N. Sołonko, Paris 2022, p. 227–229.

et essayiste avant tout. Elle pense néanmoins à Rilke, pour se décider finalement à se pencher sur un personnage qu'elle avait découvert peu avant : Etty Hillesum³.

Effectivement, Etty Hillesum est révélée au grand public dans années 80 du XX^e siècle, une quarantaine d'années après sa mort dans une chambre à gaz d'Auschwitz. Elle est connue grâce à la parution aux Pays-Bas de son journal et de ses lettres qui ont bientôt été publiées en plusieurs langues. Depuis, les écrits d'Etty Hillesum ont eu une audience considérable, ce dont témoignent nombre d'ouvrages qui lui ont été consacrés. Mais au moment où Sylvie Germain tombe sur ses textes, Etty Hillesum reste encore méconnue. Et Sylvie Germain trouve ses écrits de telle valeur et d'une telle pertinence – autant pour ses contemporains que pour la postérité – qu'elle veut leur donner un plus grand retentissement, elle tente de raviver la voix d'Etty Hillesum, de laisser entendre le « tout petit mot à dire » dont celle-ci avait rêvé et parlé dans ses textes⁴.

Tel un céphalophore ramassant la tête de l'autrui et lui prêtant sa voix, Sylvie Germain recueille le journal ainsi que les lettres de la disparue et, à travers sa propre écriture brodée sur ce canevas, elle tâche de faire résonner la parole d'Etty Hillesum. L'auteur donne à cette démarche d'ordre biographique une appellation particulière, celle de « bio-résonance »⁵. Ainsi Sylvie Germain se fait-elle, selon l'expression de Laurent Demanze « biographe de la voix »⁶. Le chercheur affirme qu'en choisissant d'écouter la voix de la disparue plutôt que de rédiger le récit de son existence, Sylvie Germain « fait basculer le paradigme biographique : il ne s'agit plus d'écrire la vie, comme un romancier manipulerait ses personnages, mais de lire la rumeur d'une voix enfuie »⁷.

Ce qui nous intéresse dans la présente étude, c'est la manière dont Etty Hillesum s'érige, sous la plume de Sylvie Germain, en céphalophore, sans que ce vocable apparaisse dans le texte. Bien évidemment, nous cherchons à cerner différentes dimensions métaphoriques de la céphalophorie relatives à la personne biographiée. Nous tâcherons donc d'analyser, dans un premier temps, les pertes de tête qui se traduisent par des pensées et des visées exceptionnelles d'Etty Hillesum ainsi que par son amour de Dieu. Dans un deuxième temps, nous essaierons d'indiquer dans l'approche germanienne d'Etty Hillesum les aspects de la céphalophorie ayant trait à l'altérité, à savoir l'interchangeabilité des fragments de l'existence

³ Cf. S. Germain (dans la conversation avec E. Dancourt), *Sylvie Germain*, émission de la télévision KTO TV « Visages Inattendus de personnalités », 2006, consulté le 27 mars 2025 à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=PQp5eoIOoX4>.

⁴ Cf. S. Germain, *Etty Hillesum*, Paris 1999, p. 15-16.

⁵ *Ibid.* p. 15.

⁶ L. Demanze, *Sylvie Germain, biographe de la voix*, [dans :] *Sylvie Germain et son œuvre*, J. Michel, I. Dotan (textes réunis et présentés par), Bucarest 2006, p. 79.

⁷ *Ibid.*

et les liens de filiation. Dans un troisième temps, nous montrerons l'importance des paroles, des voix des autres dans la constitution de la personne biographiée. À la fois, en liaison avec ces dimensions métaphoriques de la céphalophorie, nous signalerons certains aspects de l'écriture de la « bio-résonance » germanienne que l'on peut qualifier, en reprenant l'expression de Bruno Blanckeman, de « forme-sens », c'est-à-dire d'« une écriture qui s'essaie en accord avec son propre objet »⁸. Afin de clore notre étude de ce texte brodé autour du journal et des lettres d'Etty Hillesum, nous mentionnerons aussi certains traits de l'écriture qui constituent des échos d'autres œuvres de Sylvie Germain perceptibles dans cette « bio-résonance ». Au préalable, il convient toutefois de consacrer quelques mots à Etty Hillesum elle-même. De qui est cette parole, cette voix que Sylvie Germain cherche à rendre audible?

Au temps d'un génocide

Etty Hillesum naît l'année où éclate la première guerre mondiale, aux Pays-Bas, d'une mère d'origine russe et d'un père professeur de langues anciennes. Bien que juive et assumant sa judéité, la famille ne cultive pas les traditions religieuses ni n'octroie d'éducation religieuse aux enfants : Etty l'aînée et ses deux frères dont l'un sera un médecin brillant et l'autre un excellent virtuose du piano. La vie familiale n'est pas facile, elle laisse chez Etty une impression de chaos, d'un manque de repères.

Dotée d'un tempérament exubérant et d'une vive intelligence, elle fait à Amsterdam des études de droit, puis de langues slaves. Au temps de la seconde guerre, intérieurement perturbée, elle commence une thérapie avec un psychologue allemand Julius Spier, ancien disciple de Carl Gustav Jung. Fascinée par la personnalité hors pair de cet homme d'une intuition psychologique et d'un charisme indéniables, elle devient son amie, puis son amante, collaboratrice, pour l'accompagner dans sa maladie et le veiller sur son lit de mort en 1942. Mais avant, sur les conseils de Spier, Etty Hillesum se met à écrire un journal comme supplément à la thérapie. D'autre part, vu qu'elle nourrit certains projets littéraires, son activité de diariste tient lieu, pour ainsi dire, d'exercice de style. Pourtant, le chef-d'œuvre qu'elle accomplit avant sa mort précoce est, selon Sylvie Germain, d'un tout autre ordre. Face à la résistance du langage à restituer ses idées et sentiments, Etty Hillesum envisage de s'exercer à garder le silence et à « être ». Comme l'affirme Sylvie Germain, « là réside son chef-d'œuvre :

⁸ B. Blanckeman, *Sylvie Germain essayiste : quand la pensée déambule (étude de Céphalophores)*, [dans :] *Sylvie Germain. Les essais — un espace transgénérique*, M. Koopman-Thurlings (études réunies par), CRIN, vol. 56, Amsterdam — New York, 2011, p. 21.

dans sa manière d'être. Et particulièrement dans sa façon de tenir tête, résolument, infailliblement, au mal »⁹.

En effet, les séances de consultation et l'amitié du psychologue vont avoir des effets beaucoup plus que thérapeutiques. Non seulement Etty Hillesum arrive à un équilibre psychique mais encore elle connaît un inattendu éveil spirituel, « une seconde naissance »¹⁰ et, sur ce plan-là, durant deux ans à peine, elle fait un parcours spirituel et moral étonnant. Entre-temps, elle s'engage dans le Conseil juif – un organe administratif qui doit gérer les affaires des Juifs en Hollande sous le régime nazi. Elle part ensuite travailler en tant que volontaire dans l'administration du camp de transit de Westerbork où arrivent tous les Juifs de Hollande en passage vers Auschwitz. Finalement, ayant perdu les privilèges liés à son emploi officiel, elle se retrouve déportée à Auschwitz, où elle disparaît, à l'âge de 29 ans, le 30 novembre 1943. Aucun de ses proches, qui sont partis avec elle du camp de Westerbork un chant aux lèvres¹¹, n'a survécu à l'Holocauste.

Ce qui reste d'Etty Hillesum, c'est son journal publié en français sous le titre *Etty Hillesum. Une vie bouleversée* suivi des *Lettres de Westerbork* – correspondance tenue avec ses amis restés à Amsterdam. Peu de traces, même si Sylvie Germain dispose déjà d'une biographie d'Etty Hillesum écrite par Pascal Dreyer, fraîchement parue. Aussi, au seuil du livre germanien consacré à Hillesum, retrouve-t-on des affirmations paradoxales, car susceptibles d'anéantir toute tentative biographique : « D'elle on sait peu de chose. Quelques données biographiques, une poignée de dates s'égrenant entre 1914 et 1943, d'un temps de féroce tuerie à un temps de désastre »¹². Sylvie Germain évoque aussi l'impossibilité d'un portrait exact et complet de la jeune femme disparue, qui se réduirait à une esquisse impressionniste. Toutefois, ce qui rend possible cette écriture biographique c'est que, comme l'affirme Sylvie Germain, d'Etty Hillesum « on connaît l'essentiel », à savoir le « murissement, puis l'éclosion, l'immense élan enfin d'une force intérieure » ainsi qu'« une foi détachée de tout dogme, ancrée à part égale dans ce monde et dans l'invisible, aimant aussi inconditionnellement l'ici-bas, le lourd terreau du temps, que l'éternité pressentie »¹³. Sylvie Germain s'attache donc à cet essentiel et elle met l'accent sur l'itinéraire spirituel et moral de la personne biographiée¹⁴, un itinéraire parcouru au temps d'un génocide.

⁹ S. Germain, *Etty Hillesum*, op. cit., p. 132.

¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹¹ Cf., *ibid.*, p. 115.

¹² *Ibid.*, p. 13. Remarquons que la première des phrases citées n'est pas sans rappeler celle de Perec qui, au seuil du *W ou le souvenir d'enfance*, constate l'absence de souvenirs ayant trait à son enfance.

¹³ S. Germain, *Etty Hillesum*, op. cit., p. 14.

¹⁴ D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que la traduction néerlandaise du livre germanien a été dotée du sous-titre « Une biographie spirituelle ». Cf. R. van den Brandt, *Sylvie*

« Cœur pensant » et « folie d'amour »

Sylvie Germain accuse le caractère inouï du parcours moral et de l'éclosion spirituelle d'Etty Hillesum en réservant une place considérable à ce contexte historique, en soulignant leur ancrage dans le temps¹⁵. En effet, l'ouvrage germanien (surtout la première partie, intitulée « Dans la spirale. Double mouvement ») conjugue la biographie avec la chronique de l'occupation allemande des Pays-Bas, puis avec celle de la montée des mesures anti-juives, selon une « construction en miroir où s'affrontent l'intime biographique et l'extime historique »¹⁶. Les deux s'articulent selon des mouvements parallèles mais dans des directions diamétralement opposées. Ainsi se trouvent juxtaposés les déchaînements haineux de l'occupant et, du côté d'Etty Hillesum, ses luttes intérieures contre la haine des Allemands ; la libération des forces intérieures chez Etty et la montée des mesures oppressives des nazis ; l'éveil de la vie spirituelle de la jeune femme et la mise en marche de la Solution finale, et ainsi de suite¹⁷. Aussi, comme le constate Laurent Demanze, « au cheminement d'Etty Hillesum vers le renoncement et l'amour, s'oppose la fuite vers le mal, comme si la biographie individuelle s'écrivait à rebours d'un déchaînement historique »¹⁸.

De cette façon, la voix d'Etty Hillesum alterne et s'élève à l'encontre du bruit assourdissant de l'Histoire¹⁹. En voici un exemple :

Les menaces de déportation en Pologne sont maintenant confirmées. Etty encaisse le coup en redressant davantage la tête, très haut dans son ciel intérieur. Ainsi se clôt ce mois de juin 1942. Dans les ténèbres qui s'amoncellent, luit et embaume un jasmin dont Etty ne se lasse pas de célébrer la présence. Un jasmin en fleur devant sa fenêtre. Elle est parvenue à un tel degré d'affinité avec la vie qu'elle sent la moindre vibration, le plus infime rayonnement de celle-ci en toute chose. Tout est présence et tout est chant, tout est mystère et splendeur, aussi discrètement que cela se manifeste²⁰.

Sylvie Germain note qu'Etty Hillesum clame inlassablement et indépendamment des circonstances la beauté, la valeur et le sens de la vie. La

Germain, Etty Hillesum et le mal, [dans :] Sylvie Germain. *Les essais – un espace transgénérique*, op. cit., p. 108. Cependant l'intitulé de la traduction espagnole est accompagné de la mention : « Une vie ».

¹⁵ Par ailleurs, c'est un trait marquant du mysticisme au sein du romanesque contemporain que de s'enraciner dans l'Histoire. Cf. D. Viart, B. Vercier, *La littérature française au présent*, Paris 2008, p. 348.

¹⁶ L. Demanze, op. cit., p. 85.

¹⁷ Daniel Madelénat affirme : « Histoire, la biographie est aussi révolte contre histoire » (D. Madelénat, *La biographie*, Paris 1984, p. 108). D'une certaine manière, le texte germanien confirme cette idée.

¹⁸ L. Demanze op. cit., p. 85.

¹⁹ Cf. S. Germain, *Etty Hillesum*, op. cit., p. 16.

²⁰ *Ibid.*, p. 52

liberté intérieure est un leitmotif des écrits de la jeune femme²¹. Cette liberté inébranlable va jusqu'à la mort dans une chambre à gaz qui, transmuée « en destin assumé »²², devient sa manifestation. À part cela, l'auteur pointe d'autres transformations radicales opérées par Etty Hillesum. En effet, en endurant l'épreuve d'un mal extrême due à la persécution et à l'extermination du peuple juif, elle s'astreint expressément à entraver toute haine car, selon ses mots, « le moindre atome de haine ajouté à ce monde le rend plus inhospitalier encore »²³. Soumise à une souffrance physique et morale constante, par une alchimie intérieure, elle arrive à en extraire une connaissance de l'humain et du divin ainsi que la hâte d'attiser l'espérance et de pratiquer la charité.

Afin de cerner l'essentiel et le bout du chemin spirituel parcouru par Etty Hillesum ainsi que l'attitude morale qui s'ensuit, Sylvie Germain recourt à des concepts puisés dans des sources très dissemblables. En premier lieu, pour élucider la manière d'être d'Etty Hillesum, celle à l'instar d'une fleur — beauté, bonté et joie irradiant autour d'elle de façon tout à fait gratuite — l'auteur se sert d'un distique d'Angelus Silesius sur « la rose 'sans pourquoi' » et d'un commentaire de celui-ci proposé par Martin Heidegger²⁴. En second lieu, Sylvie Germain se réfère à une pratique de certains groupes ethniques, « celle du '*poltatch*', ce mode de don démesuré à caractère sacré »²⁵. Selon l'auteur, le *poltatch* accompli par Etty Hillesum a la particularité de s'élever, de par sa générosité extrême, contre toute haine. En dernier lieu, sans interrompre la réflexion sur la haine, Sylvie Germain se rapporte à la formule fulgurante notée par Etty Hillesum elle-même : « Le cœur pensant de la baraque », formule qui ultérieurement a pris l'extension suivante : « Je voudrais être le cœur pensant de tout un camp de concentration »²⁶. Sylvie Germain décortique cette idée de « cœur pensant » qui recèle toutes les nuances d'un amour attentif, soucieux, compatissant. Mais à la fois elle constate une absolue lucidité de ce « cœur » face au mal qui se déchaîne autour et qui défie même la raison par son absurdité. Ce cœur « pensant » s'abstient de s'anesthésier par le refus d'envisager les calamités de la guerre et la Shoah en particulier. En effet,

un cœur pensant est plus qu'un cœur simplement aimant, c'est un amour en veille, en alarme, en actions constantes. Un amour dénué de sensiblerie, qui fait front à la réalité dans toute sa sauvagerie, brave le mal avec ténacité, pugnacité. Un

²¹ Cf. *ibid.*, p. 105.

²² *Ibid.* p. 109.

²³ Cité d'après S. Germain, *Etty Hillesum, op. cit.*, p. 82.

²⁴ Cf. *ibid.*, p. 74 et seq.

²⁵ *Ibid.*, p. 79.

²⁶ Nous citons les deux phrases du journal d'Etty Hillesum d'après S. Germain, *Etty Hillesum, op. cit.*, p. 81.

cœur pensant ne se défausse d'aucun effort, et surtout pas de celui consistant à penser l'impensable, le révoltant par excellence : la mise au supplice, physique et morale, des innocents. (...)

Un cœur pensant : alliance vitale qui peut permettre d'échapper à la double tentation de la désespérance et de la haine vengeresse »²⁷.

Bref, c'est en transcendant « la nausée infligée à la raison par l'abîme qui l'entoure »²⁸ que ce cœur absolument lucide est capable de se préserver de ces autres abîmes que sont la perte d'espérance et la haine. Guidé par une « folie de sagesse »²⁹, il est résolu de vouer un amour sans réserve au monde et à la vie, à l'autre et à Dieu. Sylvie Germain affirme qu'une telle attitude est l'apanage de « tous les grands aventuriers du cœur et de l'esprit »³⁰. Et ceux-ci ne sont autres que céphalophores.

L'essentiel de l'aventure de ce « cœur pensant », qui se déroule au sein d'une réalité intenable, est une histoire d'amour. Effectivement, en présentant la personnalité entière d'Etty Hillesum, Sylvie Germain note certaines beautés, comme le jasmin en fleurs évoqué ci-dessus, dont la jeune femme est amoureuse et dont la contemplation nourrit sa vie intérieure. Elle évoque son amour des mots, de la poésie, de la lecture. Pour ce qui est de la personne biographiée dans son rapport à autrui, Sylvie Germain fait référence à diverses facettes de l'amour, cet amour que la disparue a toujours vécu avec ardeur. L'auteur pointe le passage qui s'opère en Etty Hillesum de l'*eros*, par la *philia* vers *agapè* qui est la charité prônée par les Évangiles, avec toutes les qualités que lui donne saint Paul dans sa première épître aux Corinthiens. Elle en arrive au constat suivant : « Etty Hillesum a parcouru de fond en comble ces trois versants de l'amour au cours de sa brève existence, et en chaque domaine elle aura resplendi »³¹.

Or, parmi ces différentes facettes de l'amour qui embrase Etty Hillesum, c'est bien évidemment l'amour de Dieu qui reste au centre de l'intérêt de Sylvie Germain. L'auteur compare la jeune femme à une figure biblique qui est une icône de l'amour et de l'union mystique avec Dieu, celle de Fiancée du *Cantique des Cantiques*. Mais Sylvie Germain pose surtout la question de savoir quel est le Bien-Aimé d'Etty Hillesum. Dans les passages consacrés au dialogue de la jeune femme avec Dieu, l'auteur se réfère au concept d'un Dieu caché, mais surtout à l'idée d'un Dieu meurtri, blessé, vulnérable, un Dieu qui est la première proie du mal perpétré tout autour. Qui plus est, à la lumière des textes d'Etty Hillesum, c'est un Dieu

²⁷ S. Germain, *Etty Hillesum*, op. cit., p. 81–82.

²⁸ *Ibid.*, p. 82.

²⁹ *Ibid.*, p. 147.

³⁰ *Ibid.*, p. 46.

³¹ *Ibid.*, p. 43.

qu'il faut secourir en sauvant l'étincelle divine au cœur de l'homme. Sylvie Germain cite longuement les passages du journal d'Etty Hillesum où celle-ci parle de sa résolution d'« aider » Dieu, de sa volonté de préserver la demeure divine en elle et en autrui : « Je vais t'aider, mon Dieu, à ne pas t'éteindre en moi (...). Une chose cependant m'apparaît de plus en plus claire : ce n'est pas toi qui peux nous aider, mais nous qui pouvons t'aider – et ce faisant nous nous aidons nous-mêmes »³². Avec la montée du désespoir et du sentiment de la déréliction autour d'elle, Etty Hillesum affirme avec encore plus de ferveur : « Et je te le promets, je te le promets, mon Dieu, je te chercherai un logement et un toit dans le plus grand nombre des maisons possible »³³.

Sylvie Germain envisage ce dialogue d'Etty Hillesum avec Dieu, qui est un dialogue incessant et un discours amoureux absolument gratuit, en référence au « je-t'-aime » barthésien. Et l'auteur voit dans l'appellatif « mon Dieu », tant de fois répété par Etty Hillesum, l'équivalent de ce « je-t'-aime ». De plus, si Roland Barthes affirme que le « je-t'-aime » est « socialement baladeur », Sylvie Germain constate qu'au « plan spirituel, ce mot est bien plus encore que baladeur : il est spirituellement déambulant, pérégrinant, funambulant, dansant. Il est le plus aventureux des mots »³⁴. Ainsi Sylvie Germain revient aux images qui lui sont chères, celles d'une déambulation, d'une pérégrination du cœur et de la pensée, elle renoue avec les figures des funambules, des somnambules³⁵, de ceux qui dansent emportés par un élan d'amour – tous des céphalophores.

De cette manière, tout en mettant en valeur la personnalité hors du commun de la jeune femme disparue, l'auteur la situe dans une communauté, celle des céphalophores amoureux. Cette « folie d'amour »³⁶ est à même d'enchanter la réalité au point que le « cœur pensant de la baraque » se voit des aptitudes à « parler 'en poète des camps' »³⁷, à exploiter le potentiel créatif de l'étincelle divine dont il se croit habité. Sylvie Germain cite Etty Hillesum qui déclare : « Il n'y a pas de poète en moi, il n'y a qu'un petit morceau de Dieu qui pourrait se muer en création poétique. Il faut bien qu'il y ait un poète dans un camp, pour vivre en poète cette vie-là (oui, même cette vie-là !) et pour la chanter »³⁸. On est tenté de dire que cette amoureuse envisage de nouvelles « fleurs du mal ».

Ainsi, comme Monique Grandjean l'a déjà remarqué, « Etty Hillesum prend place dans la famille des Céphalophores dont parle Sylvie Germain :

³² Cité d'après S. Germain, *Etty Hillesum*, op. cit., p. 184.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 180.

³⁵ Cf. S. Germain, *Céphalophores*, op. cit., p. 112-113.

³⁶ S. Germain, *Etty Hillesum*, op. cit., p. 43.

³⁷ *Ibid.*, p. 129.

³⁸ Cité d'après : S. Germain, *Etty Hillesum*, op. cit., p. 129.

ces mystiques, ces amants, ces poètes que l'amour a ravis et qui en perdent la tête »³⁹. Il y a pourtant d'autres familles au sein desquelles Sylvie Germain place son personnage.

Liens fraternels et filiations

Daniel Madelénat souligne que « la connaissance biographique (...) réclame du biographe la richesse humaine d'un vibrant résonateur, et l'effacement d'une chambre d'échos »⁴⁰. Or, Sylvie Germain est un résonateur (bio-résonateur) des plus sensibles. Autant dire qu'elle accueille la voix, les paroles d'Etty Hillesum, les rumine, les médite et que la voix écoutée déclenche, éveille en elle l'écho d'autres voix, d'autres témoignages qui émergent et se superposent sur celle de la personne biographiée. Ce sont les voix des personnages au destin parallèle (telle Anne Frank), des personnages aux destinées analogues mais surtout d'une grandeur morale indéniable — telle Edith Stein, tel Janusz Korczak. Affleurent aussi les personnages dont certaines idées s'avèrent parallèles à celles d'Etty Hillesum : Simone Weil, Hannah Arendt, Jorge Semprun. Ainsi Sylvie Germain crée, instaure autour de la personne biographiée toute une fratrie existentielle, intellectuelle et spirituelle.

L'auteur fait entendre les voix de cette fratrie à travers des citations qui se mettent au diapason des écrits d'Etty Hillesum, qui vibrent à l'unisson. L'écriture biographique prend alors un tour conjectural, exprimé par les structures de l'hypothèse parsemées dans le texte : « Etty Hillesum aurait souscrit à ce constat établi par Simone Weil »⁴¹ ; des prières de Korczak « auraient trouvé un écho fraternel en Etty Hillesum »⁴² ; « on peut (...) supposer qu'elle n'aurait pas souscrit au jugement de Jean Améry »⁴³, « on peut présumer qu'elle aurait été davantage en accord avec Jorge Semprun »⁴⁴, etc. Si l'auteur souligne dans *Céphalophores* que relations, liaisons et échanges de toute sorte entrent dans la constitution de chaque existence⁴⁵, elle construit son écriture biographique comme un colloque, un échange virtuel, une entente secrète vibrant d'échos.

Qui plus est, Sylvie Germain ouvre des fentes dans la biographie d'Etty Hillesum afin d'y greffer des esquisses biographiques de certains membres de la « fratrie ». De cette manière, selon les mots de Laurent Demanze, « la biographie s'étoile (...), se fragmente en micro-biographies,

³⁹ M. Grandjean, *Des racines et des ailes : Sylvie Germain et Etty Hillesum*, [dans :] Sylvie Germain, *Rose des vents et de l'ailleurs*, T. Garfitt (textes réunis par), Paris 2003, p. 80.

⁴⁰ D. Madelénat, *op. cit.*, p. 94.

⁴¹ S. Germain, *Etty Hillesum*, *op. cit.*, p. 144.

⁴² *Ibid.*, p. 150.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁵ Cf. S. Germain, *Céphalophores*, *op. cit.*, p. 26.

multiplie des analogies, accuse les comparaisons : elle saisit par cette pluralité formelle la pluralité intérieure de nos existences »⁴⁶. Ceci correspond à cette autre dimension de la céphalophorie dans l'acception germanienne, à l'idée selon laquelle les « traces », les bribes d'autres vies sont incrustées dans l'existence de chacun⁴⁷. D'après le commentaire de Laurent Demanze, la convocation d'autres figures, comme dans un puzzle, est une façon « de dire que l'intimité de chacun est une intimité hantée, faite de croisements et de ressemblances. Et que l'on porte en soi les linéaments d'existences étrangères, selon les lois secrètes d'une solidarité inextricable »⁴⁸.

Toutefois, au-delà de ces destins particuliers, analogues mais singuliers, greffés à la biographie d'Etty Hillesum, Sylvie Germain rapproche celle-ci par le truchement des figures symboliques. Il est pertinent de considérer ces dernières comme des modèles que les biographes proposent d'habitude afin d'appréhender leur personnage. Daniel Madelénat indique leur importance pour résoudre différentes apories qu'implique l'écriture d'une biographie. En effet, le modèle « forme un ensemble de concepts simples qui structurent le biologique, le psychologique et le social en un ordre idéal, et 'représentent' le fonctionnement d'une personnalité, et ses rapports avec le milieu »⁴⁹.

Aussi, en parlant d'Etty Hillesum, Sylvie Germain évoque-t-elle en guise de modèles plusieurs figures bibliques. Elle trace toute une lignée à laquelle elle associe Etty Hillesum, elle trace toute une filiation : « des Fidèles à Dieu », « des Justes »⁵⁰, des « 'Transparents' »⁵¹. Elle place ainsi la jeune femme parmi les céphalophores — aventuriers, amoureux inconditionnels de Dieu, ceux dont l'aventure rejoint celle de Dieu :

L'aventure de Dieu en ce monde recommence avec chaque homme, à chaque naissance. Très souvent l'aventure tourne court, tourne en rond, ou pire, n'a pas lieu. Mais grâce à une poignée de justes, d'inspirés, d'audacieux, cette aventure reprend toujours, reprend le fil sinueux du temps, reprend le chemin à pic de la terre, reprend son cours tumultueux dans l'Histoire — et la lutte corps à corps avec le mal⁵².

De plus, en point d'orgue de son livre, Sylvie Germain cerne le personnage d'Etty Hillesum par le biais de la figure biblique de la reine Esther. Mais surtout l'auteur érige la jeune femme en bonne Samaritaine qui se penche sur les indigents afin de les secourir conformément à leurs besoins

⁴⁶ L. Demanze, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁷ Cf. S. Germain, *Céphalophores*, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁸ L. Demanze, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁹ D. Madelénat, *op. cit.* p. 121.

⁵⁰ S. Germain, *Etty Hillesum*, *op. cit.*, p. 176.

⁵¹ *Ibid.*, p. 169.

⁵² *Ibid.*, p. 193.

physiques, moraux, spirituels. De manière élogieuse, Sylvie Germain présente cette « humble ‘Samaritaine’ partie en voyage dans la vie et qui, sur son chemin a rencontré des blessés, des désespérés, des mourants, en foule, et pour chacun elle fut prise de compassion. Si profondément prise de compassion qu’en chacun elle a aperçu Dieu en agonie »⁵³. Aussi, d’après l’auteur, cette miséricordieuse s’avèrerait-elle non seulement le prochain de tout humain mais aussi celui de Dieu. Selon Ria van den Brandt, Etty Hillesum — une bonne Samaritaine devient « un personnage presque mythique »⁵⁴.

Il va de soi que le nombre et la force de ces modèles ponctuent l’écriture biographique d’accents hagiographiques pour déboucher vers la fin du texte, avec l’image de la bonne Samaritaine, sur une certaine tonalité hagiographique⁵⁵. Cette tonalité demeure manifeste même si l’auteur s’attache à souligner qu’en Etty Hillesum il n’y avait rien de surhumain.

La question de l’hagiographie par rapport à la « bio-résonance » germanienne exige quelque réflexion. Tout d’abord, la légende hagiographique, loin d’être un modèle d’écriture sclérosé et tombé en désuétude, s’inscrit dans la thématique de la céphalophorie de différentes manières, pas uniquement par le motif iconographique du saint céphalophore. Notons ici que, comme le remarque Aude Bonord, l’hagiographie « présente des vies interchangeable »⁵⁶. Ceci correspond à la circulation des fragments d’existences, ce qui est, on le sait déjà, un des aspects de la céphalophorie telle que Sylvie Germain la conçoit. Mais ce qui est aussi important pour nous ici, c’est qu’en recourant, dans *Céphalophores* surtout, à la légende hagiographique, « Sylvie Germain renoue avec la définition d’une narration qui agirait comme une révélation, non plus tant de la puissance divine que de la capacité de l’humain à dépasser la platitude du réel, la linéarité du temps et la fatalité de sa condition »⁵⁷. Pour ce qui est de la « bio-résonance » germanienne, c’est justement de ces capacités humaines que témoignent en particulier la liberté intérieure d’Etty Hillesum, sa résolution d’« être le cœur pensant de tout un camp » ainsi que son désir inouï de vivre à la manière d’un poète et de chanter en poète la réalité concentrationnaire.

Qui plus est, comme le constate Aude Bonord, exerçant une fascination certaine, quand elle apparaît sous la plume de Sylvie Germain, « la

⁵³ *Ibid.*, p. 198.

⁵⁴ R. van den Brandt, *op. cit.*, p. 109.

⁵⁵ Ria van den Brandt pointe des inexactitudes relatives aux informations factuelles dans le texte germanien pour exprimer ses réserves par rapport à l’image idéalisée et hagiographique d’Etty Hillesum (Cf. *ibid.*, p. 108–109).

⁵⁶ A. Bonord, *Écriture et réécritures de la légende dans quelques œuvres de Sylvie Germain*, [dans :] *Carnets de Chaminadour : Sylvie Germain*, 2013, n° 8, p. 24.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 25. Pour ce qui est de la temporalité, nous allons en parler par la suite.

légende n'est pas convoquée en récit édifiant qui apporterait des réponses. Elle est perçue comme un texte symbolique, ouvert, qui impose et nourrit des questionnements »⁵⁸. Quant à *Etty Hillesum*, il est vrai en effet que dès l'image de « la rose 'sans pourquoi' » à l'idée du « cœur pensant de la baraque », l'auteur accuse un haut modèle éthique. Il est vrai aussi que l'auteur ne cache pas ses visées didactiques : « D'elle, Etty Hillesum (...) tout reste à apprendre, à recevoir, à méditer »⁵⁹. Or, il est non moins vrai que, loin de proposer un parangon de vertu à suivre, l'auteur invite surtout à écouter le témoignage de ces affamés de justice et de ces miséricordieux, de ces « aventuriers du cœur et de l'esprit » parmi lesquels elle place son personnage. De plus, selon le mot de Sylvie Germain, Etty Hillesum est un des « diapasons » qui permettent de bien entendre notre temps et notre place dans la trame de l'Histoire⁶⁰. Écouter donc pour questionner et essayer de comprendre, mais aussi pour oser tenter l'aventure des céphalophores, de ces « marcheurs d'un Dieu caché, et porteurs d'aube »⁶¹ dans la réalité enténébrée du mal. Mais c'est d'abord la jeune femme qui est présentée comme celle qui est à l'écoute, comme la première écoutante.

Parmi des voix

Au seuil de *Céphalophores* de Sylvie Germain on retrouve un veilleur nocturne visité par d'étranges pèlerins : poètes, saints, rêveurs, tous des céphalophores — passeurs de l'inouï. Et quant à Etty Hillesum, l'auteur évoque ses lectures de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, des œuvres de grands romanciers russes, ses plongées dans les textes de saint Augustin et des Évangélistes, et surtout dans des vers de Rilke médités et ruminés continûment par la jeune femme. C'est à ces derniers que Sylvie Germain recourt fréquemment afin de jeter une lumière sur l'intimité et la spiritualité d'Etty Hillesum. Tous ces auteurs sont présentés comme des visiteurs, des « hôtes venus du fond des siècles »⁶².

A côté de ces rencontres passionnées avec l'héritage culturel et spirituel toujours vivant, la jeune femme se trouve, dans l'optique germanienne, en commerce et dialogue constant avec le passé, les siècles révolus, grâce aux « voix » du passé perceptibles en son for intérieur. En effet, dans *Céphalophores*, l'auteur parle des innombrables voix venues d'horizons divers, des voix qui sont à l'origine de nos paroles, qui les modulent et qui se font entendre à travers elles⁶³. De même, dès l'ouverture du texte consacré

⁵⁸ Ibid., p. 27.

⁵⁹ S. Germain, *Etty Hillesum*, op. cit., p. 17.

⁶⁰ Cf. *ibid.*, p. 15.

⁶¹ Ibid., p. 197.

⁶² Ibid., p. 44.

⁶³ Cf. S. Germain, *Céphalophores*, op. cit., p. 26-27.

à Etty Hillesum, Sylvie Germain évoque le bruissement des temps révolus, l'essai des voix du passé dans lequel nous sommes plongés. Serge Martin affirme à ce propos que la création germanienne « ferait entendre de la voix comme puissance de vie emportant chaque mort dans une choralité infinie, toujours altérée et renouvelée par 'd'autres vocables, de nouveaux visages' »⁶⁴. De la sorte, légataire de cette myriade de voix et emporté par leur polyphonie, tout humain se change en céphalophore.

Parmi ces voix d'antan, il paraît plausible de distinguer des voix singulières, celles qui jettent une lumière nouvelle sur le présent et les problèmes de l'heure, qui permettent de les considérer sous un angle nouveau :

Ces voix et ces chants d'hier douées d'une actualité inépuisable n'apportent pas de réponses au sens strict aux questions désespérées posées par son époque (...). Ce que proposent ces voix, ces vents montées du lointain, ce sont des possibilités de penser *autrement*, d'envisager le monde, le temps, le destin, selon des perspectives jusque-là négligées, voire insoupçonnées⁶⁵.

Cette citation permet de préciser quelque peu la nature des voix en question. Sylvie Germain propose les vents comme synonyme de ces voix montées dans le passé. Alain Goulet a déjà éclairci la liaison entre l'image poétique du vent et le spirituel dans l'œuvre germanienne. Le chercheur note que « le vent participe du contact avec le sacré et le divin, (...) sa présence exprime la vie au sein de la nature et de tout l'environnement cosmique, au-delà du visible »⁶⁶. Alors, si Etty Hillesum est sensible aux « bruissements » de ce vent, de ces voix, c'est qu'elle est à même de capter « les éternels chuchotements de la mystique »⁶⁷ :

'Les éternels chuchotements de l'invisible' - cette 'voix de fin silence' qui fit se prosterner le prophète Elie au mont Horeb (I R.19) — bruisent depuis l'origine de l'humanité et jusqu'au terme de celle-ci ils parcourront le monde. De génération en génération, il est donné à quelques-uns de percevoir ces infimes chuchotements — de les percevoir puis de les écouter avec une patience, une attention continues, toujours plus aiguisées. (...) Ils ont toujours été rares, ces grands écoutants doués d'une 'oreille absolue', et aucune époque, aucune religion, n'en détient le monopole⁶⁸.

⁶⁴ S. Martin, *Sylvie Germain : le récit de voix au cœur du roman. Voix et relation* (25 novembre 2012), consulté le 26 mars 2025 à l'adresse : <https://doi.org/10.58079/v68d>. La citation à l'intérieur est celle d'Isabelle Daunais. Serge Martin affirme aussi que les livres de Sylvie Germain s'élèvent « à hauteur d'épopées de voix qui ne cessent de s'engendrer les unes dans et par les autres ». De cette façon s'exprimerait « un refus fort des apocalypses littéraires inspirées, si ce n'est nourries, par le programme heideggerien d'un 'être-pour-la-mort' » (*ibid.*).

⁶⁵ S. Germain, *Etty Hillesum*, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁶ A. Goulet, *L'air, le souffle, le vent : l'écriture pneumatique de Sylvie Germain*, [dans] *Carnets de Chamadour : Sylvie Germain*, n° 8, 2013, p. 74.

⁶⁷ S. Germain, *Etty Hillesum*, *op. cit.*, p. 116.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 116–117.

Sylvie Germain associe donc Etty Hillesum à une autre famille encore, celle des « grands écoutants » qui forment eux aussi une communauté en dehors de tout contexte historique, culturel ou religieux, une communauté de céphalophores — légataires des « voix 'hors champ' »⁶⁹.

« Grande écoutante », Etty Hillesum est présentée en effet comme une figure du seuil, de l'entre-deux, comme celle qui « voit le présent sur fond de siècles, de millénaires, et contemple le visible à la lumière de l'invisible »⁷⁰. Engagée dans le présent en tant que « cœur pensant », elle est capable de briser l'écran de la réalité terrifiante de la Shoah et de regarder dans les coulisses, de voir « ce qui s'étend et bée derrière »⁷¹, d'entendre aussi les « chuchotements » immémoriaux. Dorénavant, la perspective temporelle s'élargit à l'infini. Et tout comme les femmes des toiles de Vermeer van Delft sur lesquelles Sylvie Germain médite dans *Ateliers de lumière*, Etty Hillesum se laisse façonner par les siècles écoulés: « Et les siècles, les millénaires déferlent devant elle, soufflant sur son visage et sur son cœur un vent qui les distord puis qui les remodèle, coulés dans une lumière montée du fond des âges »⁷². Céphalophore, elle l'est aussi dans la mesure où son cœur et son visage se renouvellent, se métamorphosent, deviennent autres au contact du divin, du sacré symbolisé ici par le vent et la lumière.

Dans une pléthore de résonances

Au terme de ces analyses, nous constatons qu'Etty Hillesum présentée par Sylvie Germain s'inscrit dans la communauté des céphalophores dont elle partage les traits et les attitudes. Elle apparaît comme figure de la céphalophorie grâce à l'insolite de ses idées, notamment celle d'être le « cœur pensant de la baraque », ainsi que grâce à la folie de son amour de Dieu qui l'amène à vouloir secourir celui-ci et se comporter en poète du camp de concentration. Conformément à l'idée d'« une forme-sens », non seulement Sylvie Germain accuse la céphalophorie de la personne biographiée en soulignant le contexte historique effarant, mais aussi, pour montrer la circulation des bribes d'existence, elle instaure un dialogue textuel entre Etty Hillesum et d'autres personnes remarquables, elle double la biographie de micro-biographies parallèles et superpose différents modèles à la figure de la jeune femme disparue. En effet, en situant celle-ci au sein

⁶⁹ S. Germain, *Céphalophores*, op.cit., p. 27.

⁷⁰ S. Germain, *Etty Hillesum*, op. cit., p. 52.

⁷¹ *Ibid.*, p. 66.

⁷² *Ibid.*, p. 66–67. Notons aussi que cette évocation poétique du remodelage par le truchement du vent coïncide avec la formation due aux voix. Ceux qui les écoutent assidûment « finissent par les intégrer aux inflexions de leur propre souffle, aux battements de leur cœur, à la clarté de leur regard, jusqu'à leur moindre parole et leur moindre geste » (*ibid.*).

d'« une fratrie » ainsi que dans une lignée de personnages bibliques et légendaires, l'auteur met en lumière cet autre aspect de la céphalophorie qu'est l'interchangeabilité des fragments de vies. Sylvie Germain plonge aussi la personne biographiée dans un tourbillon de voix, dont celles qui ont trait au divin. Ainsi Etty Hillesum se manifeste-t-elle comme un être de l'entre-deux et une « grande écoutante », comme un céphalophore porteur de différentes voix et façonné par ces voix.

Au-delà des traits de l'écriture analysés ci-dessus en tant que « forme-sens », il est temps de mentionner certains aspects de la « bio-résonnance » germanienne qui font penser à d'autres œuvres de l'auteur. Indéniablement, Sylvie Germain tisse un ouvrage d'une grande richesse. Sa valeur documentaire et spirituelle est incontestable. Mais c'est aussi un texte d'une teneur intellectuelle non négligeable. En effet, les linéaments biographiques servent à l'auteur de tremplin pour des exposés d'idées, notamment sur la banalité du mal, sur le prix d'une pensée géniale (chez Heidegger en particulier) et l'absence de pensée, sur l'inimaginable alliance de la culture et de la barbarie chez les bourreaux nazis. Il lui arrive aussi de polémiser avec Tzvetan Todorov qui voit dans l'attitude d'Etty Hillesum un acquiescement au mal perpétré par les nazis, de discuter avec l'idée de l'inanité de la poésie dans l'univers concentrationnaire. En outre, Sylvie Germain consacre de belles pages à la question de l'écriture, au concept de l'attention créatrice, aux différentes facettes de l'amour.

Les résonances multiples éveillées par les écrits d'Etty Hillesum : les témoignages historiques (puisés abondamment dans *Shoah* de Claude Lanzmann), le souvenir d'autres vies, les textes de « la fratrie » évoquée plus haut (textes qui viennent en écho des idées d'ordre spirituel, intellectuel, existentiel qu'Etty Hillesum exprime dans son journal), références bibliques et mythologiques (Pénélope), références philosophiques (Lévinas, Buber, Steiner entre autres), littéraires (Barthes, Giono), mais aussi des réflexions de nature artistique, philosophique, spirituelle – tout cela aboutit à un éclectisme et éclatement générique. En effet, à force de multiplier les échos et les résonances ainsi que les échappées essayistes qui s'avancent assez loin, Sylvie Germain propulse la biographie d'Etty Hillesum vers un essai biographique.

À tout cela Sylvie Germain ajoute encore un archipel de citations poétiques, surtout celles de Rainer Maria Rilke⁷³. Ainsi l'intertextualité de l'écrit germanien, une intertextualité très dense, très touffue, se trouve-t-elle enrichie d'accents poétiques. Soit qu'elles éclairent, soit qu'elles obscurcissent le vécu et l'intimité de Etty Hillesum, les citations poétiques dotent l'écriture biographique d'inflexions lyriques et contribuent à une forte littérisation du texte. En outre, cette pléthore de citations ouvre de nouveaux

⁷³ Qui plus est, plusieurs intitulés des chapitres ont été prélevés dans sa poésie.

espaces de résonance et d'interprétation, d'autant plus qu'elles sont souvent laissées sans commentaire.

Cela dit, nous pouvons constater qu'avec cette « bio-résonance », texte particulier dans la création de l'auteur, nous sommes bien dans l'univers germanien. La teneur spirituelle et intellectuelle, l'hybridation générique, une intertextualité bien marquée, l'importance de la parole poétique sont caractéristiques de l'œuvre de Sylvie Germain. De plus, dans l'ouvrage consacré à Etty Hillesum, on perçoit aussi les échos des grands thèmes et motifs qui parcourent les textes germaniens. Outre la grande question du mal que l'auteur soulève sans cesse, on y retrouve notamment les motifs tels que la lutte avec l'ange, l'esprit d'enfance, l'écoute des voix à peine audibles, on y retrouve la question de la création artistique ainsi que l'idée d'un Dieu caché et d'un Dieu mendiant. En effet, l'écriture germanienne « revient inlassablement aux mêmes motifs, dans une sorte de réécriture infinie »⁷⁴.

Pour terminer, qu'il nous soit permis de pasticher Sylvie Germain et de citer ici certains vers d'Henri Meschonnic, vers qui viennent en écho à quelques-unes des idées céphalophoriques exposées ci-dessus :

j'ai traversé un moment où chaque visage rencontré
montrait sur lui les passages des autres comme un reflet (...)
nous passons par nos visages
comme une chasse traverse un bois il nous en reste une rumeur⁷⁵

Bibliographie

- Blanckeman B., *Sylvie Germain essayiste : quand la pensée déambule (étude de Céphalophores)*, [dans :] *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique*, M. Koopman-Thurlings (études réunies par), CRIN, vol. 56, Amsterdam – New York, 2011, p. 15-24.
- Bonord A., *Écriture et réécritures de la légende dans quelques œuvres de Sylvie Germain*, [dans :] *Carnets de Chaminadour : Sylvie Germain*, n° 8/2013, p. 21-33.
- Demanze L., *Sylvie Germain, biographe de la voix*, [dans :] *Sylvie Germain et son œuvre*, J. Michel, I. Dotan (textes réunis et présentés par), Bucarest 2006, p. 79-87.
- Demanze L., *Sylvie Germain : les plis du baroque* [dans] *L'Univers de Sylvie Germain*, A. Goulet (dir.), Caen 2008, p. 185-195.
- Germain S., *Céphalophores*, Paris 1997, coll. L'Un et l'Autre.
- Germain S., *Etty Hillesum*, Paris 1999.

⁷⁴ L. Demanze, *Sylvie Germain : les plis du baroque* [dans :] *L'Univers de Sylvie Germain*, Goulet A. (dir.), Caen 2008, p. 190.

⁷⁵ H. Meschonnic, *Voyageurs de la voix*, Quetigny-Dijon 1985, p. 63.

- Germain S. (dans la conversation avec E. Dancourt), *Sylvie Germain*, émission de la télévision KTO TV « Visages Inattendus de personnalités », 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=PQp5eoIOoX4> [consulté le 27 mars 2025].
- Goulet A., 2013, *L'air, le souffle, le vent : l'écriture pneumatique de Sylvie Germain*, [dans :] *Carnets de Chaminadour : Sylvie Germain*, 2013, n^o 8, p. 59–75.
- Grandjean M., *Des racines et des ailes : Sylvie Germain et Etty Hillesum* [dans :] *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs*, T. Garfitt (textes réunis par), Paris 2003, p. 75–86.
- Kraszewska A., *Avancer la tête ailleurs — vers soi, vers l'autre et vers le divin : une lecture de Céphalophores de Sylvie Germain* [dans :] *Pérégrination vers le divin*, A. Kricka, N. Sołonko (dir.), Paris 2022, p. 225–236.
- Madelénat D., *La biographie*, Paris 1984.
- Martin S., *Sylvie Germain : le récit de voix au cœur du roman. Voix et relation* (le 25 novembre 2012), <https://doi.org/10.58079/v68d>, [consulté le 26 mars 2025].
- Meschonnic H., *Voyageurs de la voix*, Quetigny-Dijon 1985.
- van der Brandt R., *Sylvie Germain, Etty Hillesum et le mal*, [dans :] *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique*, M. Koopman-Thurlings (études réunies par), CRIN vol. 56, Amsterdam — New York 2011, p. 107–112.
- Viart D., Vercier B., *La littérature française au présent*, Paris 2008.

Edgar Jephcote

Nicolaus Copernicus University in Toruń

edgarjephcote@gmail.com

Reading *Cranford* as a ‘cottagecore text’

Czytanie *Cranford* jako „cottagecore text”

Abstract

Internet aesthetics, such as “cottagecore,” are beginning to be discussed in various academic settings. Given its close connection to reading and its love for books, the cottagecore aesthetic seems to be a worthy choice of topic in the course of literary analysis. Using Elizabeth Gaskell’s novel *Cranford* (1853) as a case study, this article opens the discussion on what literary and cultural matters ought to be included in determining a “cottagecore text” (beyond the mere inclusion of its most salient visual motifs). Furthermore, the study introduces the notion of a “cottagecore reading,” speculating on what themes such a reading might selectively include. Among the many examples are materiality, particularly ephemeral creations, or more marginalised activities, such as those of the domestic realm or those which are feminine-themed. The article, therefore, proposes a close-reading analysis of *Cranford*, serving as an example of how such a reading might actually look. Consequently, various unique insights into one of Gaskell’s most popular novels can also be gained. Moreover, some surprising parallels are to be observed between people’s current use of social-media and the motivations behind the practice of certain genteel customs. As a result, this unique reading showcases the applicability of contemporary nostalgia-based aesthetics as versatile frameworks for studying and analysing classic literary works, the study of which may prove useful for future researchers of modern aesthetics in general.

Keywords

Cottagecore, Elizabeth Gaskell, *Cranford*, Internet aesthetics, femininity, domesticity, performativity, gentility

Abstrakt

Estetyki internetowe, takie jak „cottagecore”, zaczynają być omawiane w różnych środowiskach akademickich. Biorąc pod uwagę ścisły związek z czytaniem i zamiłowaniem do książek, estetyka „cottagecore” wydaje się być godnym wyborem tematu w trakcie analizy literackiej. Wykorzystując powieść Elizabeth Gaskell *Cranford* (1853) jako studium przypadku, niniejszy artykuł otwiera dyskusję na temat tego, jakie kwestie literackie i kulturowe powinny zostać uwzględnione przy określaniu „cottagecore text” (poza zwykłym włączeniem jego najistotniejszych motywów wizualnych). Co więcej, badanie wprowadza

pojęcie „cottagecore reading”, spekulując na temat tego, jakie tematy taka lektura może selektywnie uwzględniać. Wśród wielu przykładów znajdują się materialność, zwłaszcza efemeryczne kreacje, lub bardziej zmarginalizowane czynności, takie jak te ze sfery domowej lub te o tematyce kobiecej. W związku z tym artykuł proponuje analizę *Cranford* metodą close-reading, służącą jako przykład tego, jak taka lektura mogłaby wyglądać w rzeczywistości. W rezultacie można również uzyskać różne unikalne spostrzeżenia na temat jednej z najpopularniejszych powieści Gaskell. Co więcej, można zaobserwować pewne zaskakujące podobieństwa między obecnym korzystaniem przez ludzi z mediów społecznościowych a motywacjami stojącymi za praktyką pewnych gentelmeńskich zwyczajów. W rezultacie ta wyjątkowa lektura pokazuje możliwość zastosowania współczesnej estetyki opartej na nostalgii jako wszechstronnych ram do badania i analizowania klasycznych dzieł literackich, których badanie może okazać się przydatne dla przyszłych badaczy współczesnej estetyki w ogóle.

Słowa kluczowe:

cottagecore, Elizabeth Gaskell, *Cranford*, estetyka internetowa, kobiecość, domowość, formatywność, szlachetność

Books and novels: cottagecore readers, readings, and texts

As can be gleaned from reading various sources, namely magazine articles, websites, blogs, or from looking at hashtagged images on social media, a major part of the cottagecore aesthetic is a love for books, whether this be for either their literary content or material qualities. In terms of literature, a contemplative style of reading would befit the cottagecore lifestyle, which, according to Kaitlyn Merriman, is about slow living as well as romanticising and cherishing the little things from day to day (2023). She writes that one of the ways to engage in the cottagecore dream is by reading certain books that help to transport the soul and to “charm the reader into the cottagecore mindset” (2023). One type of book that can put one into this very mood is the novel, especially those that are often referred to as “classics.” In the book *Escape into Cottagecore: Embrace Cosy Countryside Comfort in Your Everyday*, Ramona Jones refers to such classics as “vintage works,” claiming that these texts “provide the backbone to Cottagecore culture” (182). Such fictional works are often likely to have been both set and written within a past for which cottagecore followers hold an historically-nostalgic desire, and, as a result, may act as virtual time-machines

As a way of contributing to a type of cottagecore guidebook, commentators on the trend, such as Jones or Merriman, present their own choices on which literary texts are compatible with the Aesthetic, thus adding to an ever-growing recommended-reading list. Naturally, such lists are also given for films displaying elements of the Aesthetic, wherein adaptations of classic novels are frequently found. Choosing a suitable text appears to

be a fairly rudimentary process of identifying certain recognisable motifs and genres as well as determining whether the text has sufficiently captured the proper moods and tones, which one presumes would be a mostly instinctual and rather subjective process. As a result, the range of books recommended by cottagecore influencers is diverse. Such diversity exists not only because cottagecore is so broadly themed but also because everyone can have their own view of what the Aesthetic's most dominant themes are (or ought to be). Thus, a similar situation applies for the would-be "cottagecore reader," who may only recognise particular aspects of a novel as being distinctly cottagecore, or who may be inclined to focus on some aspects over others. For example, some might consciously or unconsciously pay particular attention to certain historical accuracies, such as details in codes of dress, or some antiquated social customs, or peculiar styles of writing and forms of speech. Alternatively, one may take an interest in certain objects from a particular time. Perhaps a novel's picturesque sketches and its vivid descriptions and general themes of the Pastoral might entice the reader, or be a feature which the reader determines to be of greater importance to their cottagecore reading. Lastly, it might be a novel's overall sense of romance or its quaint style of storytelling that puts one into a more relaxed state and a more 'cottagey' frame of mind.

In addition to using the invented term "the cottagecore reader," its hypothetical nature suggests that such a concept as a "cottagecore reading" might also be proposed — a reading which would focus on any or all of the aforementioned aspects of the Aesthetic, whether those constitute its ethical or more cosmetic components. Such a reading would involve seeking texts that possess certain qualities that befit a generally agreed cottagecore ethos. The reading might involve looking at diminutive matters or more marginalised activities, such as those of the domestic realm or those which are feminine-themed. Furthermore, it could highlight the importance of expressing emotionally positive themes in literature or try to reassess the value of topics that might sometimes seem slightly childish, frivolous, or trivial. However, its main purpose does not necessarily have to be aimed at providing more publicity to such topics and themes (at least, not for the benefit of the online community), for that motive might seem rather counter-intuitive given that one of the joys of these modern Internet aesthetics appears to lie in a person or one's group of friends practising a niche style or hobby, which they can enjoy for the very fact that it might be conceived as being something different. More appropriate for such a reading might be to highlight the aesthetic beauty of a text's cottagecore-themed aspects, adding some description of its purpose in the novel or how it affects the reader. Finally, there should be some attempt made to extract the cottagecore essence from a text or a given scene, particularly where aspects of the Aesthetic are less conspicuous. By choosing some less obvious elements to highlight, such as the appreciation of

letter-writing crafts, one can show that a “cottagecore text” might not always be dependent on containing the most salient features of cottagecore, those being, primarily, cottages and the (English-style) countryside. It is this observation that makes Elizabeth Gaskell’s *Cranford* (1853) a worthy choice for proposing such an analysis.

Cottagecore aesthetics: portraying the Cranford life

Naturally, Elizabeth Gaskell’s *Cranford* is among a host of novels from the Victorian period that could be analysed from a cottagecore perspective. Overall, the text has a distinctly cottagey feel, despite its apparent lack of referencing to actual cottages or to cottage life. What produces this effect is partly its domestic and rural setting as well as its distinctly feminine themes. The attention given to every-day matters as well as objects of art and nature may also contribute to its creating the cottagecore effect. Additionally, the novel includes a sense of the romantic and the sentimental, with the inclusion of much humour and many light-hearted moments. There are also some nostalgic undertones, not only in the sense of Gaskell’s own personal memories of pre-Victorian times but in the more general sense of childhood innocence or the contemplation of older ways of living.

Containing only the thinnest of plots, *Cranford* is not typical for a novel of its time. More definable it is as a collection of little stories and anecdotes about daily-life in the fictional Cranford village. Though the present action is set *circa* 1850, there are frequent recollections referring to the late Georgian era (immediately prior to the Victorian period), with several direct references being made to the reign of King William and Queen Adelaide. The novel is narrated by a fictional character — Mary Smith — whose relationship to Cranford is similar to that of Gaskell’s to Knutsford. Mary acts as a keen observer, narrating the local stories, both past and present. Essentially, she is an ethnographic reporter describing to a more urbanised readership a mostly female community possessing distinctly outmoded customs (as Gaskell herself does in “The Last Generation in England”). Sojourning in Cranford mostly at the residence of the late rector’s daughters Miss Matty and Miss Deborah Jenkyns,¹ Mary makes occasional trips to the village from the industrial city of Drumble, via train.² Essentially, she is an outsider, yet she is already accustomed to the local way of life, having formerly spent many days of her childhood in the

¹ The narrator refers to Miss Deborah Jenkyns as ‘Miss Jenkyns’ and to her sister Miss Mathilda Jenkyns as ‘Miss Matty.’

² Although the railways had been reaching out to more rural areas, the real Cranford — Knutsford — did not have its own station until 1862.

peaceful village.³ As a result, her experience invokes frequent nostalgic recollections. She does more than just observe, however: she also instigates the novel's main plot thread and its denouement by helping to facilitate the eventual return of Miss Matty's brother Peter. Though narrated with a light-hearted spirit, with its numerous tragic episodes (a common feature of Gaskell's stories), the novel does not shy away from life's harsh realities, making its episodic sketches appear both humorous and serious at the same time.

Homely activities and letters as a craft

Surely, one of the most endearing aspects of *Cranford* has to be its caring attention to diminutive matters and domestic craft. This attribute is also retained in the televised series, where one of the opening scenes, adapted from Chapter Three of the novel, shows Miss Jenkyns, Miss Matty, and Mary seated at a modestly-laid dining table approaching the dilemma of what should be the most seemly way of eating an orange, especially when eaten in the company of others (*Cranford*, 2007). The scene — in both formats — is intentionally funny, but it also reveals traits of character. It may translate to a modern audience as being altogether rather sweet and innocent (considering that both the possession and eating of oranges is not likely to be something of a novelty anymore). Thus, while such scenes as this appear to have retained their original charm and humour, the audience of today's digital age might find an additional level of wonder, an effect that the novel's author would little have anticipated.

On the surface, *Cranford* provides a detailed ethnography of Victorian and pre-Victorian life. Emma Karin Brandin discusses Gaskell's skill at depicting the domestic space of the times, saying that the initial purpose of doing so was simply to provide "as faithful a portrait of women's life in the home as possible" (30). One is, therefore, reminded of the fact that the stories began as serialised, episodic publications in Dickens' weekly magazine *Household Words*, which sought "to bring to innumerable homes, from the stirring world around us, the knowledge of many social wonders" (1). As previously hinted, many of the more mundane or ordinary tasks performed by the ladies of Cranford may feel like novelties for today's reader. So, whereas knitting in the dark, as Miss Matty was wont to do in order to save money on candles, may have been slightly amusing to some urbanised

³ Not much is known about the fictional narrator; however, it would seem that her background story is similar to Gaskell's: having lost her mother, the young lady is regularly sent by her busy father to stay with these old acquaintances of her youth, the surrounding of which are likely to be more comforting than in the city.

Victorian readers,⁴ this homely image might retain a certain charm, irrespective of any comical intentions. Although these depictions of quotidian occupations may have served other, more elaborate literary functions, they provide historically useful portrayals of domestic life in the first half of the nineteenth century. In addition to knitting, which features quite regularly in Gaskell's novels, other homely activities mentioned in *Cranford* are gardening, pudding-making, potpourri, sewing, crochet, card-playing, sitting and talking by the fire, and reading. While these homely activities could all be related to the cottagecore aesthetic, some of them will also relate to the sub-genres of "grandmacore," and "craftcore." In addition to these pastimes from the novel, *Cranford*'s televised adaptation includes other activities not seen in the *Cranford* novel that further help create the cottage-life aesthetic, with a romantically-charged scene of cherry-picking being one such example (2007). Needless to say, there is a plenitude of cottagecore activity present in the *Cranford* stories.

Perhaps a less obvious activity associated with the cottagecore aesthetic, but which was also practised regularly by middle-class women in the Victorian times, is the craft of letter-writing. It is another example of a necessary and regular task performed in Victorian times (yet no less artistic),⁵ which has now become either an occasional novelty or an enjoyable artistic pastime for people born in the digital age. There are a number of YouTube videos, such as "Writing an autumn cottagecore letter: penpal with me," by the channel The Little Warm Light,⁶ that show how to write beautifully authentic-looking, fountain-pen scribed letters, with wax seals and other ephemera. In fact, the video is a combination of two major online aesthetics: cottagecore and "Academia," of which the latter is related to the themes of higher education and study, and can be termed as "Dark" or "Light" Academia depending on the general mood, style or colour-scheme. The former of the two styles is synonymous with gothic themes.⁷ This popular fusion of cottagecore and Academia can be therapeutic – either to do as an activity, or just to watch or even to listen to.⁸ Given that postal letters contributed heavily to the content of novels in the eighteenth and nineteenth centuries, with some being composed of them entirely (epistolary fiction), it is hardly surprising that letters are

⁴ The anecdotal scene of Miss Matty knitting in the dark comes in Chapter Five – "Old Letters": "In the winter afternoons she [Miss Matty] would sit knitting for two or three hours – she could do this in the dark, or by firelight" (Gaskell 52).

⁵ Citing Miss Jenkyns' artistry in the epistolary craft, Maria A. Fitzwilliam states that many women at the time restricted their literary talents to the field of letter-writing in order "to avoid controversy and stay within safe boundaries" (7).

⁶ www.youtube.com/watch?v=E2jTT82vwAk.

⁷ Dark Academia is inclusive of gothic themes.

⁸ There are some channels dedicated to just creating aesthetically-pleasing background sounds and images known as ASMR channels (Autonomic Sensory Meridian Response).

also to be found in *Cranford*. In Gaskell's novel, however, letters function as more than just a tool for general plot-conveyance. She is able to draw on the sentimental, historical, and material aspects of letters and letter-writing, all of which are important aspects in creating the cottagecore aesthetic. In Chapter Five — "Old Letters," with Mary's help, Miss Matty sets about burning stacks of old letters from the 1770s (when Miss Matty's parents had begun their courtship). Reading the letters before finally committing them to the flames, Mary relates snippets to Miss Matty (as well as to us, the reader), rendering an occasional quote, relating historical context, and providing some commentary on the artistic quality of the work. Miss Matty, meanwhile, shares with Mary her memories of the people to whom the letters refer as well as the customs of the preceding century.

Indeed, this scene of Mary and Miss Matty sitting by the fire, carefully opening the letters from yesteryear, makes a delightfully suitable cottagecore moment:

Sometimes the whole letter was contained on a mere scrap of paper. The paper was very yellow, and the ink very brown; some of the sheets were (as Miss Matty made me observe) the old original post, with the stamp in the corner representing a post-boy riding for life and twanging his horn. The letters of Mrs Jenkyns and her mother were fastened with a great round red wafer; for it was before Miss Edgeworth's "patronage" had banished wafers from polite society. It was evident, from the tenor of what was said, that franks were in great request, and were even used as a means of paying debts by needy members of Parliament. The rector sealed his epistles with an immense coat of arms, and showed by the care with which he had performed this ceremony that he expected they should be cut open, not broken by any thoughtless or impatient hand. (Gaskell 58)

The chapter is vividly descriptive, showing the careful artistry once employed in the letter-writing craft. In fact, the physical properties of the letters are described so well that even a description of their smell is given earlier in the chapter by Mary (as being like tonka beans). The passage also presents another example of how Gaskell cleverly reveals people's character traits through indirect observations. For example, Miss Jenkyns' frugal delight at "crossing" is described, which was a clever way to save on paper and postal costs by writing along the sides of the page after having reached the base in the regular fashion. Additionally, Miss Matty uses the rector's letters to indicate to Mary a sense of pride, or perhaps his assiduity, as well as a propensity for ritual (at least when it comes to the prizing open of letters). From a modern perspective, Gaskell's attention to detail shows that letter-writing can be a powerful medium for self-expression as characters of the past are figuratively and momentarily brought back to life. The passage is also filled with numerous historical notes, including its reference to wafers, which is one of the many social conventions

mentioned in Maria Edgeworth's novel *Patronage*,⁹ from 1814.¹⁰ With all these historical details to comprehend, Mary — observing and experiencing letters from well before her time — is placed in a similar position to the cottagecore reader; being curious about both the craft and the history on display there appears to be a sense of wonder in the way she narrates these old-fashioned customs of a previous age.

Talia Schaffer has also noted that when Mary and Miss Matty are looking through the letters together there are different types of nostalgia being experienced by either subject (77). For Miss Matty the whole scene is a moment of personal nostalgia, whereas for Mary the activity, though in some ways also a similar experience (with the smell of the letters having been a moment of personal recollection), is largely a moment of historical nostalgia. Perhaps a shared element of personal nostalgia would be the telling of stories sitting by the fire. The fireplace or hearth is commonly linked with nostalgic story-telling and togetherness. Naturally, it is also a crucial part of cottagecore's visual schema, with the hearth being the literal centre of the cottage itself, offering warmth, light, comfort, and safety.¹¹ Aesthetically, it is also worth stating that whereas the autumnal letter-writing video by the channel The Little Warm Light presents letters in the style of Light Academia (perhaps also indicated in the channel's name), the fire in Gaskell's fifth chapter might be closer, both visually and emotionally, to the Dark Academia aesthetic owing to the scene's sombre and slightly mystical tones. In her analysis of this scene, Schaffer has described the burning of the letters as hypnotic and calming, but she also assesses it as being cathartic (at least from Miss Matty's point of view), referring to the burning as an "epistolary holocaust" — with Miss Matty being finally ready to let go of some ghosts of her childhood past (79). Thus, overall, the scene is a mixture of contrasting moods and feelings along with the emotional complexities of nostalgia. What is more, it presents letters as material objects of deeply sentimental value, reminding readers of the digital age how one's personal letters can have similar properties to that of other keepsakes or gifts.

⁹ Maria Edgeworth (1768–1849), one of the pioneers of realist children's literature, is also among Jenny Uglow's short list of possible influences for Gaskell's nostalgic prose style (292).

¹⁰ Widely used in the eighteenth century, wafers were thin, baked, dry adhesive disks used for sealing envelopes. The alternative method was to use sealing wax.

¹¹ More in-depth analysis of Gaskell's use of the fireplace can be found in Richard Leahy's article "Fire and Reverie: Domestic Light and the Individual in 'Cranford' and 'Mary Barton,'" wherein he confirms the importance of the hearth to the country cottage, calling it "a place of safety, of repose, and of contemplation" (75).

Home interiors and collecting

In terms of homely practices in *Cranford*, it is also worth mentioning the aesthetic appeal of household clutter. In addition to grandmacore, and craft-core, cottagecore also has some connection to “cluttercore” and “goblincore,” the latter of which includes “the desire to collect and hoard small, often shiny objects” (aesthetics.fandom.com/wiki/Goblincore).¹² In her chapter titled “Home,” Ramona Jones states that, when it comes to cottage interiors, “we think of an eclectic mix of vintage and antique furniture, a happy clutter where every item has a story to tell” (36). Part of the charm of an old cottage should be that the house looks relatively lived-in; it is not supposed to be a permanent showroom. Mary’s narration expresses this sentiment for a home’s authenticity during her occasional excursions from the village.

A scene with some relevance to cluttering — at least, in the case of books — can be found in Chapter Four — “A Visit to an Old Bachelor,” where Mary, Miss Matty, and Miss Pole are invited “for a long June day” to the country residence of the bachelor Mr Holbrook (Gaskell 42). There the three ladies favourably remark upon a “pretty sitting-room — looking into the orchard, and all covered over with dancing tree-shadows” (42). Attractive as the scenery already is, what creates an effect of further invitation to the ladies is a noticeable preponderance of books: “They lay on the ground, they covered the walls, they strewed the table” (42). The scene actually typifies the cottagecore aesthetic on a number of levels. Firstly, the content of the books themselves and the randomness of their arrangement are of a romantic nature: “They were of all kinds — poetry and wild weird tales prevailing” (42). Secondly, the ladies are naturally drawn to the area of the room that is closer to the beautiful landscape outside. In terms of its furnishings, the room also feels cosier and more sociable than the parlour wherein they were originally expected to sit, which Mary describes as a “stiffly-furnished, ugly apartment” (42). This contrast shows that the ladies feel more comfortable or more ‘at home’ with rusticity than they do with stately formality, a sentiment that cottagecore aesthetes would very likely share.

Mary’s ethnographic interior descriptions only seem to be offered for the places that differ markedly from those in the village with which she is already familiar. Perhaps it is simply the case that in those more familiar interiors there is little to be found that is worthy of description. This can be supported by the fact that the fashion amongst the middle-class for ornamentation over utility only started around the time of the Great Exhibition (Calder 91–93). Thus, the televised adaptation, which is actually set in cottages in the Cotswolds region of England, appears to be accurate, at least, in its choice of

¹² Referring to practitioners of goblincore as “Goblins,” *Aesthetics Wiki* states that “Many Goblins are closely involved in adjacent movements such as Cottagecore, and Vulture Culture” (aesthetics.fandom.com/wiki/Goblincore).

showing sparsely decorated, simpler-looking, rustic homes. These less cluttered interiors in the adaptation align with those of the genteel cottage designs of the first half of the century. Calder also stresses that home interiors in the early part of the period were “still relatively light and unburdened” (33). That is not to say that the homes in the village are kept as empty shells either. It is simply that Mary seems to be interested in describing things that are atypical or different to her usual, humble surroundings. These differences are determined by societal factors, such as gender or wealth.

An example of the latter cause can be observed in Chapter Eight, when the same trio who visited Woodley (plus Mrs Forrester) are invited to Mrs Jamieson’s tea party:

There was a japanned table devoted to literature, on which lay a Bible, a Peerage, and a Prayer-Book. There was another square Pembroke table dedicated to the Fine Arts, on which were a kaleidoscope, conversation-cards, puzzle-cards (tied together to an interminable length with faded pink satin ribbon), and a box painted in fond imitation of the drawings which decorate tea-chests. (Gaskell 91)

As usual, Mary diligently describes the whole room in the chapter with sufficient detail of the objects on show. The arrangement of furniture and items displayed is certainly pretty, and this time they show a more feminine style of careful and purposeful arrangement. The drawing-room as a whole is expressed respectfully by the narrator with the use of a single word – “cheerful” (Gaskell 91). Despite this politeness of approval, Lorna Huett explains in “‘Cranford’ in the Context of ‘Household Words,’” that Mrs Jamieson’s inert *objets de vertu* are intended by Gaskell to contrast with the far more emotionally charged items of Miss Matty and the other villagers (47). The lack of personal authenticity linked to the items in the room also contrasts with the books in Mr Holbrook’s counting-house. Thus, one is shown, or is meant to be shown, that showcasing a room full of pretty objects is not enough to create a homely effect.

Collecting beautiful objects is also a part of cottageware (for there is not one definitive rule or style to follow). Considering Jeni Calder’s claim that household ornaments in the Victorian period “could protect as well as enhance and reassure” (33), it seems hardly surprising, therefore, that collecting items to clutter the house should also be part of this Aesthetic. However, the main idea should be to create a “safe and cosy” environment within (36). It seems that Mary’s perspective mostly aligns with this aesthetic choice. Mrs Jamieson’s drawing-room is a delightful curiosity to her, but the narrator can also sense its museum-like inertia. In reference to museums, Huett also argues that Mrs Jamieson’s collection is evidence that the novel participated in a topical debate at the time regarding the commodifying effect of the Great Exhibition and “the spiritual emptiness of mass-produced goods” (48). It is an interesting historic detail that, though likely to be missed by the casual reader, shows how *Cranford* sought

to address similar topics to those discussed in cottagecore, namely views on commodity culture and commercial capitalism. On reflection, reading the novel is in many ways like walking around a living museum, as though one were visiting Beamish in Durham, England, or Kulturen in Lund, Sweden. Huett argues, similarly, that the very form of *Cranford*, like *Household Words*, echoes that of the Exhibition, highlighting how the novel “is dominated by possessions and collections” (37).

Also noting the influence of the Great Exhibition on *Cranford*, Tim Dolin’s essay “‘Cranford’ and the Victorian Collection,” inquires whether collecting differed between the sexes as it did with classes and races, and discusses the distinction in Victorian middle-class culture “between the amateur naturalist and the amateur collector” (186). Dolin states that the main distinction was gendered, with women’s collecting signifying their domesticity and general lack of employment, compared with men’s collecting, to which a more professional and more purposeful significance was traditionally ascribed (188).¹³ His example of the Victorian fashion for collecting natural items such as sea shells or ferns, along with his assessment of the female collection as being virtually invisible as a cultural pursuit (186, 188), has become somewhat evocative of a film from 2020 — *Ammonite*, directed by Francis Lee, a production which corresponds on a number of levels with the cottagecore aesthetic. The film, set in the 1840s on the Dorset coast, which is based on the life of British palaeontologist Mary Anning, rather illustrates Dolin’s point that women’s collecting was not taken particularly seriously, with even her finding of the Ichthyosaurus fossil displayed in the British Museum being left completely un-credited by the scientific community.¹⁴ Apart from citing instances of the female collection in *Cranford*, such as clothes, letters, and flowers, Dolin argues that the novel is itself arranged like a collection of cards, such as those found on Mrs Jamieson’s table (193). In other words, according to Dolin, both the novel and its structure are like the female collection: insular, gender-exclusive (mostly), non-linear, and object-oriented.¹⁵

On this very topic of objects shaping literary form, an additional comparison to the Victorian phenomenon of collecting can be made with the recent trend of “mood boards,” a virtual form of collecting and arranging objects, which is popular among cottagecore followers on Instagram. Mood boards are digital collages, which usually combine thematically-oriented images, text and design patterns, and other miscellany. The Instagram user lost.

¹³ Roger Hamley, one of the main characters of Gaskell’s final novel *Wives and Daughters*, is an example of the male naturalist collector. It is said that the character was based on Charles Darwin, to whom Gaskell was a cousin (Debrabant 15; Litvack 729).

¹⁴ This sombre moment set in the British Museum is the film’s final scene (2020).

¹⁵ Also echoing the view of Talia Shaffer, Julia Clarke posits a similar argument to Dolin’s, describing the novel “as a kind of patchwork artefact” (49).

art.of creates mood boards with literary allusions, often seasonal and thematic, with possible anachronisms (see Figure 3). In similarity to Dolin's theory on Gaskell's arrangement of the Cranford stories, the Instagrammer also uses the boards to experiment with episodes of their own literary fiction (see Figures 4 and 5). The creator uses a number of hashtags on their posts, notably #cottagecoremoodboard. Mood boards show how cottagecore functions in the digital world, showing also how the Aesthetic differentiates itself from similarly nostalgic movements of the past. While mood boards could be compared to Victorian scrapbooks with its snippets, pressed flowers, or other keepsakes,¹⁶ the collection of images on a content creator's page could also be compared to such Victorian magazines as *Harper's Bazaar*, as cited by Dolin (190). Thus, in view of Dolin's suggestion that the female collection had been marginalised to the private space, and, as a result, was rendered valueless and trifling, mood boards, and social media in general, appear to have modernised the female collection, bringing a once private sphere into the global, public domain, where its value can be more fully appreciated.^{17,18}

Cottagecore ethics: pretence, performance, and playfulness in *Cranford*

Other ways in which *Cranford* embodies the cottagecore aesthetic can be found in the ongoing pretence and performance of its characters and the overall sense of playfulness in its stories. What is noticeable, even from the start of the novel, is that many characters are pretending to a different set of domestic circumstances, imagining themselves to be better off financially than they actually are (or *vice versa* even). The Cranfordian characters may also be masquerading in other ways. Firstly, as suggested by Emma Karin Brandin in "Domestic Performance and Comedy in 'Cranford' and 'Wives and Daughters,'" some female characters may only be acting as the feminine type in order to accord with the dictates of society (30–31).

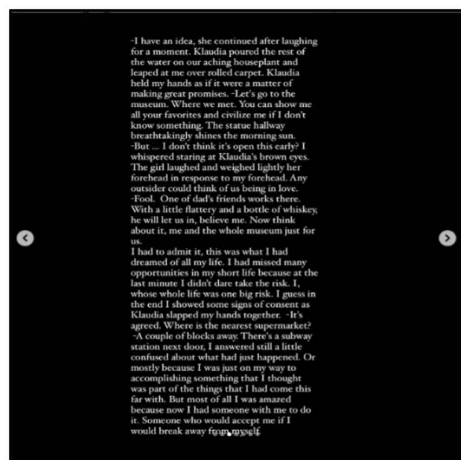
¹⁶ In *Cranford* there are a couple of references to the practice of pressing flowers into books for preservation, which, as Mary informs us at the beginning of Chapter Three, is known as "Hortus Siccus" when the flowers are presented as a collection (Gaskell 31). Miss Matty can also be seen pressing flowers into her family Bible in the third episode of the televised series (2007).

¹⁷ Mood boards can be used in professional design to help pitch an idea to clients and to convey an overall idea to a designer.

¹⁸ In the accompanying description on the original Instagram post from Winter 2021, the user lost.art.of added the epigrammatic title "'tis the damn season" (in lower case), which is a song from the 2020 album *Evermore* by the American singer-songwriter Taylor Swift. The album, written in quarantine during the COVID-19 pandemic, was actually inspired by escapist, cottagecore themes. The intertextual reference to this song in the title of the Instagram post is an example of cottagecore's compatibility with anachronistic styles of pastiche.



Figure 3. Instagram mood board image by lost.art.of – “’tis the damn season,” showing a Victorian, Christmas-themed mood board ([instagram.com/lost.art.of/](https://www.instagram.com/lost.art.of/))



Figures 4 and 5. Instagram mood board image with quotation (4) and textual image (5) (screenshots) by lost.art.of – “Museum Date with Klaudia,” showing photographic objects complementing literary experimentation ([instagram.com/p/CRdk-HWHRUi/?hl=en](https://www.instagram.com/p/CRdk-HWHRUi/?hl=en))

Cottagecore ethics: pretence, performance, and playfulness in *Cranford*

Other ways in which *Cranford* embodies the cottagecore aesthetic can be found in the ongoing pretence and performance of its characters and the overall sense of playfulness in its stories. What is noticeable, even from the start of the novel, is that many characters are pretending to a different set of domestic circumstances, imagining themselves to be better off financially than they actually are (or *vice versa* even). The Cranfordian characters may also be masquerading in other ways. Firstly, as suggested by Emma Karin Brandin in “Domestic Performance and Comedy in ‘Cranford’ and ‘Wives and Daughters,’” some female characters may only be acting as the feminine type in order to accord with the dictates of society (30–31). Secondly, they are not only imitating aristocracy by virtue of being so genteel but are, as Boris Knezevic states, “emulating the national paradigm of gentility” (412), which means that they are copying a cultural model set by the Victorian middle-class. Thirdly, it could also be said that they are pretending to an older lifestyle of an age since passed, where sedan chairs or strict rules on visiting times would once have seen more common usage. Therefore, the village of Cranford itself may also be comparable to a living museum as outside visitors like Mary and Dr Frank Harrison (as featured in the televised series) must adjust immediately on arrival to the somewhat arcane and dated Cranfordian codes.¹⁹

Politeness and cordiality at home

If the genteel life that *Cranford* critiques is socially constructed, then a rather unnatural one it probably is. What lends the novel its comedic charm is the way the characters try to navigate these codes of conformity (Brandin 31), but there is also the way in which they try to maintain what Natalie Meir refers to as “the *fiction* of gentility” (2). Comparing *Cranford*, in part, to women’s instructional handbooks, Meir hypothesises that this genre of publication forms a model text wherefrom the novel transgresses, observing that “the rules for social behavior are constantly on the verge of being broken” (6). Thus, Meir pays credit to the subtle humour that underlies Gaskell’s narrative. Among some oft-quoted and memorable passages from the novel, there is a rather simple intervention of the televised series

¹⁹ The five-part BBC television adaptation of *Cranford* from 2007 included some episodes and characters from Gaskell’s *Mr. Harrison’s Confessions* (1851), *My Lady Ludlow* (1859), and “The Last Generation in England” (1849). In 2009, the BBC released a Christmas special – *Return to Cranford*, which included additional elements adapted from *The Moorland Cottage* (1850) as well as her very short follow-up episode to the Cranford stories – *The Cage at Cranford*, which was published in Dickens’ periodical *All Year Round* in 1863.

that perfectly displays this transgressive style of humour, the example of which is when the servant Martha repeatedly forgets to add the word 'Madam' to the end of her sentences when making official announcements to Miss Jenkyns. The humour is drawn from the repeated corrections of the frustrated mistress, who is desperately trying to uphold the conventions that would typically be observed in a proper genteel household (*Cranford*, 2007). In this example, Martha is literally forgetting her lines on entering the scene as though it were a staged performance or a dress rehearsal.²⁰ In a role similar to Doctor Harrison's, she is effectively doubling for the modern audience in the sense that she is quickly trying to grapple with an unfamiliar or an unnatural set of rules. On reflection, it is this very struggle of conformity for certain characters that can make the novel more relatable for the modern cottagecore reader, a proposed readership of whom may be wishing to emulate or reproduce, or simply experience or educate themselves on certain aspects of a past culture.

Of course, in cottagecore, there is no such need to conform to any normative or gendered conventions of a past or present age. Yet, people might simply wish to pretend to a more genteel lifestyle, nonetheless, either for performative reasons, such as play-acting, or perhaps for the purposes of simply creating a more cordial ambience within the home. Because gentility was an imitation of aristocratic behavioural codes, the culture included a strict code of etiquette (a system of manners). On first impressions, pretending to appear more aristocratic might not seem particularly relevant to the humble and cosy cottagecore fantasy, but employing some good manners and decorum does fit with the gentle and friendly image that has become synonymous with the idyllic, English country-cottage lifestyle. Indeed, it might be one of the reasons why Regency novels are also sometimes recommended in lists of cottagecore media.²¹ After all, when one thinks today of quaint cottage communities, one might also picture the rural texts of Gaskell or Jane Austen, where aspects of politeness and propriety seem to be inextricably linked.

Domestic performance

At its heart, *Cranford* is a playful novel. As Jenny Uglow says: "We are not asked, as we are with Gaskell's serious novels, to think as we read" (288). In this sense, the novel befits cottagecore's escapist mood. Considering that the cottage ideal is "a bit of a fantasy for most of us" (Jones 200),

²⁰ In "Domestic Performance and Comedy in 'Cranford' and 'Wives and Daughters,'" Emma Brandin provides an example from the novel of what she refers to as "theatrical interconnections between novelistic domestic comedy and stage comedy" (36).

²¹ A few possible reasons to explain why Regency novels are popularised in the cottagecore community are presented in my article "Gentleness and Gentility in Cottagecore and 'Cranford!'"

many cottagecore followers will gravitate more to the fairytale side of the Aesthetic, adding elements of fairycore or Dark Academia (Hatrick 2020) to their cottage-themed reveries (see Figure 6). Alternatively, playing with the Aesthetic can simply be about making one's life appear more salubrious (see Figure 7). This aspect helps to demonstrate the role played by social media, wherein people prefer to present a particular version of themselves, a practice which, on platforms such as Instagram, could be framed around a chosen Aesthetic, for example, cottagecore or Academia.

A similar form of pretence that is commonly referred to as 'keeping up appearances' becomes commonplace in *Cranford* (albeit undertaken in the name of gentility rather than social media). An oft-referenced example of this can be found in the novel's opening chapter, in a light-hearted scene where Mrs Forrester hosts a respectable tea-party at her home:

When Mrs Forrester, for instance, gave a party in her baby-house of a dwelling, and the little maiden disturbed the ladies on the sofa by a request that she might get the tea-tray out from underneath, everyone took this novel proceeding as the most natural thing in the world, and talked on about household forms and ceremonies as if we all believed that our hostess had a regular servants' hall, second table, with housekeeper and steward, instead of the one little charity-school maiden, whose short ruddy arms could never have been strong enough to carry the tray upstairs, if she had not been assisted in private by her mistress, who now sat in state, pretending not to know what cakes were sent up, though she knew, and we knew, and she knew that we knew, and we knew that she knew that we knew, she had been busy all the morning making tea-bread and sponge-cakes. (Gaskell 7)



Figure 6. Instagram image (screenshot) captured from cottage.fairy.core, showing a mixture of cottagecore and fairycore elements ([instagram.com/p/CNaIa5WLlou/](https://www.instagram.com/p/CNaIa5WLlou/))



Figure 7. Tumblr image shared by Heidi's Cottage (@happyheidi), showing a mixture of cosiness and salubrity in the cottagecore aesthetic (happyheidi.tumblr.com/page/12)

Apart from just being a classic example of keeping up appearances, part of the comedy is that the ladies are united in this playful deception. Naturally, they revel in their perceived salubrity, but this collective concealment of Mrs Forrester's relative poverty is done as a charitable act, with the aim to make the host feel better about her domestic circumstances. The scene illustrates a statement made earlier by Mary that "though some might be poor, we were all aristocratic," adding that "Cranfordians had that kindly *esprit de corps* which made them overlook all deficiencies in success when some among them tried to conceal their poverty" (Gaskell 7). In addition to the basic pretence — presenting to others a more blissful image of social and domestic life — the Cranford community's eleemosynary acts and their general ethos of kindness are closely aligned with cottagecore's idealised image of the closely-knit country village.

Further to the scene above, what might also appeal to cottagecore followers is simply the innocent and child-like charm of make-believe, which sits ever on the surface of Gaskell's text, often hiding what could be seen as a succession of rather dour circumstances. The tea-party scene at Mrs Forrester's, as portrayed by Mary, could be read in a similar light to moments from Frances Hodgson Burnett's novels, such as when Becky the scullery maid, in *A Little Princess*, uses a mug from the washstand as a substitute for what she would prefer to imagine as a proper teacup (152). In the Cranford scene, all the ladies at the tea party know that Mrs Forrester has assisted in the making and preparing of the cakes *et cetera*, but they, including the host, would like to imagine that it was all prepared in secret, as though they were dining at an event of grander proportions, such as the one depicted later in the novel when they are invited to the house of Mrs Jamieson for more or less the same purpose.²² The pretence is not only a result of genteel practice and sororal charity, but also results from one's imagination to make a more positive version of daily life in what can often seem to be a cruel and unforgiving world. A similar assessment is reached by Caroline Huber while discussing the somewhat uncommon levels of kindness in the Cranford village, stating that, in a community such as this, "imagination and feeling are recognized for their power to transcend daily life" (42).

Naturally, when it comes to episodes of tea-making as a momentary centrepiece of the narrative almost any classic novel is going to befit the cottagecore mood (at least briefly), whether or not the setting is specifically rural or 'cottagey.' Indeed, the above scene could evoke any number of other literary domestic scenes, ranging from the absurdity of the mad tea party in *Alice in Wonderland* to the post-marital, domestic chaos witnessed in *David Copperfield*. As made clear by his magazine *Household*

²² Mrs Jamieson's tea party, to which the ladies of Cranford are invited, is the main event of Chapter Eight — "Your Ladyship."

Words, Dickens (the author of the latter of these two texts), clearly took interest in the domestic space, with the character of Dora Spenlow, the wife of David Copperfield, being duly expected to fulfil the role of the “angel of the house,” simply by virtue of being a woman.²³ Rather comically, however, the reality that unfolds becomes something else entirely.²⁴ Dickens was making fun of the fact that not all women are actually suited to the domestic space, which is a matter of fact that Emma Brandin says was also highlighted by Gaskell in *Cranford*, albeit with the employment of a more “subtle comedic strategy” (33). Brandin argues that the female characters in *Cranford* are merely acting out their normative feminine domestic roles, which, inevitably, due to the impossible constraints on the Victorian feminine ideal, results in repeated comic failure (32). In this light, the novel develops a surprisingly modern characteristic as it recognises the domestic realm as a space wherein one tends to perform traditionally gendered roles in semi-ritualistic fashion.

This is a feature of the novel that might also correlate with Wodzińska’s view on the topic of space and gender in cottagecore, which she conceives as “a space where women and gender-nonconforming people can experiment with signifiers of traditional femininity with no strings attached and no consequences” (2021). While the industrial city of Drumble signifies masculinity and the male domain, *Cranford* signifies femininity and the female domain (due in no small part to its preponderance of the female sex). It is very much a domestic novel, and thus, a novel of intimacy and privacy within certain groups and social circles. Further to the topic of gendered roles, it should also be noted that *Cranford* is not limited to female domestic performers, for there is the backstory of Peter Jenkyns, the brother of Miss Matty, who, after mocking his other sister’s purity through cross-dressing and impersonation, runs away from home for fear of castigation.²⁵ There is also Captain Brown who, by performing in an unexpectedly courteous manner at Miss Jenkyns’ party “by waiting on empty cups and bread-and-butterless ladies” (Gaskell 12), assumes a more genteel and subservient role than would be anticipated for his character outside the present space. These examples show a range of roles being performed theatrically, where normative, gender stereotypes and the performative nature of domesticity are further highlighted and transgressed.

²³ A more thorough examination of the Victorian domestic angel – as represented in *David Copperfield* as well as in *Cranford* – can be found in the second part of the essay “Nobody’s Angels: Domestic Ideology and Middle-Class Women in the Victorian Novel” by Elizabeth Langland (298–301).

²⁴ The passage displaying Dora’s lack of skill in female domestic affairs comes in Chapter Forty-four – “Our Housekeeping”: “By and by she made tea for us; which it was so pretty to see her do, as if she was busying herself with a set of doll’s tea-things, that I was not particular about the quality of the beverage” (Dickens 626).

²⁵ Peter’s back-story is the topic of Chapter Six – “Poor Peter.”

By appearing in what is established in the novel as the female, domestic space, male subjects present the author with further opportunities for exploring the relation between the private space and gendered performativity. Taking an example from another text already established as a cottagecore novel, a similar dynamic operates in Louisa May Alcott's *Little Women* when Laurie becomes an honorary member of The Pickwick Club, albeit in spite of protestations from Meg and Amy, who wish for their "ladies' club" to remain "private and proper" (99).²⁶ One irony of that particular scene is that, although Amy refers to the club as being strictly for ladies (despite the fact that they are mostly too young to qualify as even that), the March sisters are role-playing as gentlemen and have chosen to name themselves after characters from Dickens' *The Pickwick Papers*, which, as an additional irony (for this thesis), is the very same novel cited in *Cranford* that Captain Brown presents at Miss Jenkyns' tea party. These examples from *Cranford* and other texts from the period suggest that there is a natural quality of the domestic and private space that lends itself to this form of role-playing experimentation (whether or not the performance is then recognised as being distinctly feminine). Thus, Gaskell's utilisation of both the provincial town's geographical isolation and the privacy afforded by the cottage space not only raises questions of gender normativity in a manner suitably subtle for its time but creates a realistic picture of domesticity that further aligns with the modern principles of the cottagecore movement.

"Elegant economy" in cottagecore and *Cranford*

With thriftiness and sustainability being recognisable parts of the traditional cottage life, many cottagecore followers are interested in saving materials for re-using or re-purposing. These practices may not be essential parts of living the cottagecore dream but they do form part of its ethic, nonetheless. As mentioned previously, collecting or refashioning objects to use for home décor is also part of the cottagecore trend. The YouTuber *Dress Me Up Scotty*, whose channel has a noticeable bias towards cottagecore, has a number of videos on "thrifting," the hobby of which is to visit "thrift stores" with the aim of purchasing second-hand items with which to adorn the home (or even oneself).²⁷ Although a large proportion of the items collected and displayed in the user's videos is basically historic-looking clutter, the content creator also proposes converting old, second-hand objects into something useful and new.

²⁶ The numerous film adaptations of *Little Women*, including the most recent from 2019, are recommended by Ramona Jones in her chapter on cottagecore culture (177).

²⁷ www.youtube.com/@DressMeUpScotty/videos.

In *Cranford*, the actual word ‘thrift’ does not appear,²⁸ but such practices as saving and re-purposing are also central to the local Cranfordian ethic. The memorable term that Mary uses in the opening chapter is “elegant economy,” with her definition of the term being thus: “There [in Cranford], economy was always ‘elegant,’ and money-spending always ‘vulgar and ostentatious’; a sort of sour-grapeism which made us very peaceful and satisfied” (8). To clarify, the concept that spending money or discussing one’s financial affairs or any other pecuniary matters was to be considered vulgar was all part of the genteel code (as well as being, traditionally, a rather taboo topic for the British). Yet, this aspect of gentility still aligns with cottagecore’s main principles, even if the ethical principles behind this cottage-style economy in today’s world are likely to gravitate more around environmental issues and the push for a “green economy.” Further regarding the topic of economy, James Mulvihill, in the essay “Economies of Living in Mrs. Gaskell’s ‘Cranford,’” explains that the word originally referred merely to household management, before gradually broadening the scope of its meaning to reference larger communities and thence to ever wider, global affairs of industry and production (337-338). Terence Wright explains that this home management or “*domestic economy*” concerns the running of a home and how it “governs itself as a social unit,” but also identifies a third type of economy in *Cranford* — ‘thrift,’ which he claims is what is being expressed in the use of the term ‘elegant economy’ (129). There are various moments in the novel that reference or depict such practices, with one of the many humorous examples coming from Mary’s second visit to Cranford in Chapter Two:

Everybody lived in the same house, and wore pretty nearly the same well-preserved, old-fashioned clothes. The greatest event was, that Miss Jenkyns had purchased a new carpet for the drawing-room. Oh, the busy work Miss Matty and I had in chasing the sunbeams, as they fell in an afternoon right down on this carpet through the blindless window! We spread newspapers over the places and sat down to our book or our work; and, lo! in a quarter of an hour the sun had moved, and was blazing away on a fresh spot; and down again we went on our knees to alter the position of the newspapers. (Gaskell 20)

Preservation is a key theme in this passage. It is not necessarily understood that they are unable to afford new clothes, but simply that they do well in preserving the ones that they already have. The same philosophy seems to also have been imparted on the new carpet. In one sense, this is another example of keeping up appearances, but it is also a case of employing basic household economics.

²⁸ The word ‘thrifty’ does appear in the novel *Wives and Daughters*, however.

Wax candles, an item synonymous with many online aesthetics (not least those associated with old cottages), lends a second example of thrift economy being driven by the need to maintain genteel appearances. In Chapter Five — “Old Letters,” Mary explains that Miss Matty is reluctant to keep her candles lit (when there are no visitors that is), even to the point where Mary is encouraged to finish stitching her wristbands in the dark. Miss Matty’s attempts to ever keep two candles at even-lengths in the event of any unexpected guests is further evidence of the awkward balance between economy and social performance. For if a guest were to notice the candles being uneven, it would be a clear sign that the host had been burning only one candle at a time, thus unintentionally revealing their apparent poverty. While this example of maintaining elegance in economy is deliberately absurd, it shows a genteel form of cottage-style economy being conveyed by Gaskell in a humorously clever manner that can be enjoyable for modern readers who are interested in such historical peculiarities.

On reflection, the concept of elegant economy almost manages to encapsulate this entire cottagecore reading of *Cranford*. Similarities between the use of this term in the novel and the movement’s anti-capitalist values and its general appreciation for politeness are rather self-evident, even in the very wording of the phrase itself. The connection this notion has to home-made crafts and to the aesthetics of interior design is also fairly noticeable. As shown (at least, in the novel), the practice of elegant economy can lead to semi-ritualistic domestic performances, make-believe, and the ongoing act of keeping-up appearances, which, though enacted in cottagecore fantasies for different reasons, still form parts of the online community’s general ethos. To a certain degree, the term also seems to be epitomised by the childlike innocence displayed by Miss Matty in her attitudes towards money, which is not to say blindly that she is altogether foolish with her finances either, for her innocence is mostly one of probity. She also retains a steadfast belief in communal charity, which is generously returned to her close to the novel’s end. Needless to say, for better or worse, these character traits will almost certainly be relatable qualities to those willing to identify themselves as participant members of the cottagecore community.²⁹

²⁹ In Chapter Thirteen — “Stopped Payment,” Miss Matty loses her income of shares when the Town and Country bank crashes, causing her to sell her possessions. In Chapter Fourteen — “Friends in Need,” Mary Smith comes to her aid by suggesting the idea of selling tea to earn a living. A charitable agreement is then made amongst her friends to pay a proportion of Miss Matty’s annual rent, who is now to live as a tenant in the same house that her servant Martha and newly-wedded husband Jem have since purchased.

Conclusion

While *Cranford* may not be the most salient novel for using as an example of a proposed ‘cottagecore text,’ the more subtle themes it plays with, such as letter-writing craft or domestic performativity, allows for a more in-depth analysis of the overall cottage life aesthetic. Thus, this ‘cottagecore reading’ showcases the applicability of contemporary nostalgia-based aesthetics as versatile frameworks for studying and analysing classic literary works. Such an approach includes the study of both broad and nuanced themes, fostering modern interests in historically-diminutive topics with particular foci on materiality.

In highlighting cultural differences between past and present, a number of parallels can be noted, such as the similarity in people’s use of social-media and the motivations behind the practice of certain genteel customs, both of which can be seen as tools for the improvement of social mobility. This also draws attention to the iInternet’s role within the cottagecore aesthetic (another one of its apparent contradictions). Connections to the past have also been found regarding issues of gender, having shown that, partly thanks to cottagecore and internet culture, crafts once regarded as strictly feminine and female, have become less marginalised, and thus, more recognised, and more valued.

By using this rural text as a basis for a systematic study of the Aesthetic, the thesis has also confronted the question of how to determine when a cultural or literary text can be labelled as “cottagecore,” which may be useful for future researchers of modern aesthetics. Moreover, this close reading analysis has sought to determine whether a text can be classified as cottagecore without having the cottage as its central theme. This cottagecore reading of *Cranford* concludes that abstract concepts such as politeness, cordiality, humour, attentions to craft, and other homely values like thrift can be just as indicative of the overall Aesthetic as the more concrete visual motifs of cottages and gardens, and picturesque rural landscapes.

References

- Alcott, Louisa May. *Little Women*. London, Penguin Books, 1994.
- Ammonite*. Directed by Francis Lee, Lionsgate, Transmission Films, 2020.
- Brandin, Emma Karin. “Domestic Performance and Comedy in ‘Cranford’ and ‘Wives and Daughters.’” *The Gaskell Journal*, vol. 24, 2010, pp. 30–46.
- Burnett, Frances Hodgson. *A Little Princess*. London, Michael Joseph, 1993.
- Calder, Jenni. *The Victorian Home*. London, Book Club Associates, 1977.
- Cottage.fairy.core. *Instagram*, www.instagram.com/p/CNaIa5WLlou/. Accessed 1 Oct. 2022.

- "Cottagecore." *Aesthetics Wiki*. aesthetics.fandom.com/wiki/Cottagecore. Accessed 5 May 2022.
- Cranford*. Directed by Simon Curtis and Steve Hudson, BBC, 2007.
- Debrabant, Mary. "Birds, Bees and Darwinian Survival Strategies in 'Wives and Daughters.'" *The Gaskell Society Journal*, vol. 16, 2002, pp. 14–29.
- Dickens, Charles. *David Copperfield*. Oxford, New York, Oxford UP, 1999.
- Dickens, Charles. *Household Words*. *Dickens Journals Online*, www.djo.org.uk/household-words/volume-i/page-1.html. Accessed 26 Jul. 2022.
- Dolin, Tim. "'Cranford' and the Victorian Collection." *Victorian Studies*, vol. 36, no. 2, 1993, pp. 179–206.
- Dress Me Up Scotty. *YouTube*, www.youtube.com/@DressMeUpScotty/videos. Accessed 1 Oct. 2022.
- Fitzwilliam, Maria A. "The Needle Not the Pen: Fabric (Auto)biography in 'Cranford,' 'Ruth,' and 'Wives and Daughters.'" *The Gaskell Society Journal*, vol. 14, 2000, pp. 1–13.
- Gaskell, Elizabeth. *Cranford*. Bungay, Penguin, 2008.
- Gaskell, Elizabeth. "The Last Generation in England." *The Victorian Literary Studies Archive*, victorian-studies.net/EG-Generation.html. Accessed 20 Jul. 2022.
- "Goblincore." *Aesthetics Wiki*. aesthetics.fandom.com/wiki/Goblincore. Accessed 26 Jul. 2022.
- Hatrack, Poppy. "How the Pandemic Took Us To 'Cottagecore.'" *CNMN*, www.cnmnmag.com/essay-how-the-pandemic-took-us-to-cottagecore/. Accessed 1 Oct. 2022.
- Heidi's Cottage. *Tumblr*, www.happyheidi.tumblr.com/page/12. Accessed 1 Oct. 2022.
- Huber, Caroline P. "'Heroic Pioneers': The Ladies of Cranford." *The Gaskell Society Journal*, vol. 21, 2007, pp. 38–49.
- Huett, Lorna. "Commodity and Collectivity: 'Cranford' in the context of 'Household Words.'" *The Gaskell Society Journal*, vol. 17, 2003, pp. 34–49.
- Jones, Ramona. *Escape into Cottagecore: Embrace Cosy Countryside Comfort in Your Everyday*. London, Dublin, HarperCollins, 2021.
- Knezevic, Borislav. "An Ethnography of the Provincial: The Social Geography of Gentility in Elizabeth Gaskell's 'Cranford.'" *Victorian Studies*, vol. 41, no. 3, 1998, pp. 405–426.
- Langland, Elizabeth. "Nobody's Angels: Domestic Ideology and Middle-Class Women in the Victorian Novel." *PMLA*, vol. 107, no. 2, 1992, pp. 290–304.
- Leahy, Richard. "Fire and Reverie: Domestic Light and the Individual in 'Cranford' and 'Mary Barton.'" *The Gaskell Journal*, vol. 28, 2014, pp. 73–88.
- The Little Warm Light. *YouTube*, "Writing an Autumn Cottagecore Letter: Penpal with Me." www.youtube.com/channel/UCjBl-PB14te_IL8gEcpNOAA. Accessed 26 Jul. 2022.
- Litvack, Leon. "Outposts of Empire: Scientific Discovery and Colonial Displacement in Gaskell's 'Wives and Daughters.'" *The Review of English Studies*, vol. 55, no. 222, 2004, pp. 727–758.
- Lost.art.of. *Instagram*, www.instagram.com/lost.art.of/. Accessed 26 Jul. 2022.
- Lost.art.of. *Instagram*, www.instagram.com/p/CRdk-HWHRUi/?hl=en. Accessed 1 Oct. 2022.

- Merriman, Kaitlyn. "5 Cottagecore Books You've Never Heard of." *Cottagecore Dream*, cottagecoredream.com/article/5-cottagecore-books-you-ve-never-heard-of, Accessed 24 Dec. 2022.
- Mulvihill, James. "Economies of Living in Mrs. Gaskell's 'Cranford'." *Nineteenth-Century Literature*, vol. 50, no. 3, 1995, pp. 337–356.
- Schaffer, Talia. *Novel Craft: Victorian Domestic Handicraft and Nineteenth-Century Fiction*. Oxford, New York, Oxford UP, 2011.
- Uglow, Jenny. *Elizabeth Gaskell: A Habit of Stories*. London, Boston, Faber and Faber, 1993.
- Wodzińska, Agnieszka. "Cottagecore as a Budding Anti-Capitalist Movement." networkcultures.org/blog/2021/01/21/cottagecore/#:~:text=Cottagecore%20is%20anti%20capitalist%20at,do%20not%20generate%20an%20income. Accessed 5 May 2022.
- Wright, Terence. *Elizabeth Gaskell 'We Are Not Angels': Realism, Gender, Values*. Basingstoke, London, Palgrave Macmillan, 1995.

Anton Belenetsky

Jagiellonian University

anton.belenetskyi@doctoral.uj.edu.pl

A Textual Perspective on the Mythology of Sylvia Plath: The History and Interpretations of *Ariel*

Tekstowa perspektywa mitologii Sylwii Plath: historia i interpretacje *Ariela*

Abstract

Sylvia Plath's posthumous publication of *Ariel* in 1965 sparked the formation of the Plath mythos, intertwining her tragic death with the reception of her work. While many critics, particularly feminist scholars, attempted to move away from the biography-driven mad woman/genius dichotomy, they often inadvertently perpetuated the mythos by continuing to focus on biographical contexts rather than Plath's creative output. This article examines Marjorie Perloff's seminal 1984 essay, *The Two Ariels*, which critiques Ted Hughes's editorial influence on *Ariel* by arguing that his rearrangements distorted Plath's intended narrative of female rage and hope, emphasizing death and despair instead. While Perloff reclaims Plath's original narrative structure, the article contends that her work still operates within Hughes's framing, centering on the poems he excluded. The article thus calls for a more rigorous textual critique of *Ariel* and its paratexts, advocating for a philological approach to offer a more balanced understanding of Plath's work, free from the constraints of mythologization.

Keywords

Ariel, biography, literary mythology, textual criticism, Plath mythos, Sylvia Plath

Abstrakt

Pośmiertna publikacja tomu *Ariel* Sylwii Plath w 1965 roku zapoczątkowała powstanie mitu Plath, splatając jej tragiczną śmierć z odbiorem jej twórczości. Podczas gdy wielu krytyków, zwłaszcza o feministycznych poglądach, próbowało odejść od napędzanej biografią dyktotomii szalonej kobiety/geniusza, często nieświadomie utrwalali mit, ciągle skupiając

się na kontekstach biograficznych, a nie na twórczości Plath. W niniejszym artykule przeanalizowano przełomowy esej Marjorie Perloff z 1984 roku, zatytułowany *The Two Ariels*, w którym autorka krytykuje wpływ redaktorski Teda Hughesa na tom *Ariel*, argumentując, że jego zmiany zniekształciły zamierzoną przez Plath narrację o kobiecej wściekłości i nadziei, kładąc nacisk na śmierć i rozpacz. Choć Perloff przywraca oryginalną strukturę narracyjną Plath, autorka artykułu twierdzi, że twórczość Plath nadal funkcjonuje w ramach wyznaczonych przez Hughesa, koncentrując się na wierszach, które pominął. W związku z tym artykuł apeluje o bardziej rygorystyczną krytykę tekstu *Ariela* i jego paratekstów, opowiadając się za podejściem filologicznym, które pozwoliłoby na bardziej wyważone zrozumienie twórczości Plath, wolne od ograniczeń mitologizacji.

Słowa kluczowe:

Ariel, biografia, mitologia literacka, krytyka tekstu, mity Plath, Sylvia Plath

Introduction: The Problematic Mythos of Sylvia Plath

A spectre haunts the study of Sylvia Plath—the spectre of biography. She still is habitually cast in a multitude of roles: the Freudian daughter par excellence, a “modern Electra” (Phillips 131); a naïve American woman desperate to be a housewife; a housewife yearning to be recognized as a poet; a confessional poet, a poetess, *the* poet; the thesaurus-clutching craftswoman; the betrayed wife, “silent” and silenced (Malcolm 1993/1995); the “Marilyn Monroe of modern literature” (Rollyson 2), a stellar yet tragic figure; a “forever icon” (Arnold 2000), a feminist cult figure (Papenfuss 2017); and ultimately, a suicide victim. There can be little doubt that, since her suicide, numerous myths have been created around Plath, each swelling into a mythos that is as intricate and convoluted as the numerous mythologies, historical contexts and cultural symbols such mythos rather uncritically draws upon. This troublesomely multifaceted Plath mythos has been predominantly shaped by the posthumous framing of her creative output, which has been intensely intertwined with her personal life. The public's fascination with the morbid, coupled with the pervasive spread of what can only be described as literary gossip, has only further reified and scandalized Plath's biography over time.

Despite some significant recent progress in Plath scholarship,¹ it remains, to a certain degree, dominated by this ever-expanding biography-inspired mythology.² Plath's widely accepted categorization as a confessional poet appears to have ossified the field, with her life-history oftentimes treated as authoritative for many scholarly interpretations. In

¹ For a notable collection of examples illustrating the demystification of Plath's creative output through its recontextualization within socio-political realities, see Brain 2019.

² For an example of self-awareness in the construction of Plath's mythos, see Gilbert 1989. For a remarkably prescient critical overview, see Kroll 1976/2008.

this respect, M.L. Rosenthal's notorious categorisation of Plath as a "skilled suicide-artist" still appears to be conventionally accepted as the rarely questioned baseline for approaching her poetic oeuvre (69). This, in turn, has imbued her biography with an almost forensic, if not hagiographical, quality that remains largely unexamined. While the mechanisms behind this mythologization—the reciprocal relationship between reader and text, in which Plath haunts the reader/scholar and the reader/scholar haunts Plath—have been well-studied (cf. Rose 1997; Crowther 2017), most (re)interpretations still rely heavily on rather untethered speculation about Plath's own texts to support biographical conjectures and vice versa.³ This reliance perpetuates the mythos rather than dismantling it, and it often fails to critically engage with the rich biography-driven paratext that surrounds the figure of Plath and plays a key role in the formation of this mythology.

This bio/bibliographical discrepancy is itself noteworthy. It underscores that, despite the thorough theorization of biography's role in Plath studies, the spectre of biography continues to haunt scholars. Their interpretative frameworks often fail to account for their complicity in perpetuating the Plath mythos, and they struggle to differentiate between the paratextual (biographical), contextual (socio-cultural), and the truly textual elements of her work. This raises a central question for this article's inquiry: what might happen if the convention in Plath studies shifted from a biography-oriented approach to a more text-oriented one? Following Gail Crowther and Peter K. Steinberg's refreshingly enthusiastic assertion that there is "the whole undiscovered world" of Plath's archives awaiting to be studied (2), the article intends to indicate how adopting the perspective of textual studies may help to challenge and disprove the platitude that, when it comes to both her life and work, nothing new can be said about Plath—both a fairly common criticism that aims at contemporary Plath scholars and a not-so-unpopular belief among these scholars themselves.

Bridging the Bio/Bibliographical Divide: The Promise of Textual Criticism

Somewhat iconoclastic by the standards of conventional Plath scholarship, the new perspective proposed here suggests a methodology grounded in the underexplored potential of textual studies. Unlike theory-heavy interpretative criticism, textual criticism prioritizes the evidentiary and

³ For a brief yet comprehensive critical overview of such (re)interpretations of Plath's oeuvre, see Gill 2008.

material dimensions of the text, curbing speculative mythologization and offering tools to identify it when it arises. This approach enables a dual focus: on Plath's oeuvre as a collection of texts and on her biography as a form of writing itself—life-as-text. Rather than insisting on a strict division between creative texts and biographical context—a view often met with scepticism—this methodology encourages a nuanced integration. Textual criticism, as Christina Shuttleworth Kraus notes, can bridge the supposed divide between "philological/textual" work and "discursive studies," revealing their interdependence. In Plath studies, where interpretative criticism already thrives, this article emphasizes the need for equally rigorous textual analysis to harmonize the factual, fictional, and fabulative threads that define Plath's mythos.

The semantic choices used throughout this article—such as "mythology," "hagiography," and "iconoclasm"—may seem rhetorically excessive. However, these terms are not of my own invention; they are rather common metaphors used to conceptualize the cultural figure of Plath, sometimes critically, sometimes not.⁴ My intent is not to employ them for rhetorical flourish alone but to treat them literally—that is, textually. Why attempt to dissect the Plath myth through psychoanalysis (or any other theoretical approach), which may risk further obfuscation, when the well-established methods of textual studies exist and are specifically designed to address mythologies and hagiographies—intricate narratives (histories, or perhaps *herstories*) constructed over centuries of collective interpretative work?

Textual criticism is by no means a panacea for unravelling the complexities of Plath scholarship (if such a remedy even exists). Nonetheless, it may help balance the inescapable critical complicity in the mythologization of Plath by providing a dimension that has been largely overlooked in her studies: the grounded, philological approach that complements, rather than negates, highly theoretical speculations. Without denying the importance of theory, textual studies can shift the focus from tentative biographical assumptions to a more rigorous bibliography of Plath's work—a bibliography that productively merges history, life, and literature. In what follows, the article provides a sketch study of Plath's seminal poetry collection *Ariel* in order to outline how textual criticism can be applied to the bio/bibliographical study of the poet, offering a possible new lens for understanding her life and work.

⁴ For a critique of such metaphorization, see Egeland 2013. For a recent example of the opposite, see Clark 2020. It should be noted that Clark's biography, despite not problematizing the mythologization of Plath, still makes an important contribution to the reversal of its general tone: from the negative, somewhat death-obsessed to the positive, life-celebrating one.

Where It All Started: The Posthumous Ariel

As with all discussions of Plath, whether academic or popular, one biographical fact remains central—her suicide. This fact must be addressed before delving into textual criticism within Plath studies, as her suicide continues to serve as the foundational point for much of the mythologization surrounding her life and creative output. During her lifetime, Plath was not considered a central figure in post-war Anglophone literature. It was only after her suicide in 1963 and the subsequent posthumous publication of *Ariel* in 1965 that the formation of the Plath mythos began in earnest.⁵ The myth-making process, rooted in the public's fascination with the morbid, was primarily fuelled by the connection between the poetry collection and Plath's tragic death that was initially emphasized by fellow poets and literary critics.⁶ In this context, *Ariel*, itself deeply imbued with rich symbolism, became virtually synonymous with the mythical figure of Plath (cf. Steiner 1973; Alexander 1985).

By the late 1970s and early 1980s, these initial readings were denounced for being patronizing, victimizing, and voyeuristic, particularly by the emerging feminist critique which redefined the trajectory of Plath scholarship.⁷ Although feminist critics made significant strides in liberating Plath from the damaging label of the “mad woman/genius” dichotomy that had been imposed by earlier receptions (cf. Gilbert and Guber 1979/2000), they inadvertently participated in the further entrenchment of the Plath myth. While their

⁵ The initial critical reception of *Ariel*, fundamental for the creation of Plath myth, was accompanied by the preceding publication of Plath's only novel—*The Bell Jar*—a month before her suicide in the February of 1963. Even though it was originally published under the pseudonym “Victoria Lucas,” the novel was largely perceived to be a *roman à clef* to Plath's tragic death. For an exhaustive overview of the initial critical reception of the novel, see Smith 2011.

⁶ For example, American poet Robert Lowell, a leading figure of the confessional poetry movement and Plath's mentor, authored the introduction to the first edition of *Ariel*. In this introduction, Lowell describes Plath as “hardly a person at all, or a woman, certainly not another ‘poetess,’” yet possessing a “dangerous” power, “more powerful than man, machinelike in her training,” with her poems described as “playing Russian roulette with six cartridges in the cylinder” (Lowell x). Mary Kinzie (1970) argues that Lowell's characterization had a profound impact on early critical responses, which overwhelmingly depicted Plath as a “literary dragon,” an “infirm prophet” with “madness within,” a “risk-taking,” “demonic,” “feverish” figure. Another example of this patronizing mythologization can be found in the portrayal of Plath by her close friend and fellow poet, A. Alvarez. Alvarez's initial description of Plath as an “extremist poet” (1970) was further expanded in his influential work *The Savage God: A Study in Suicide* (1972), a text that played a pivotal role in shaping the mythology surrounding Plath.

⁷ For an illustrative example of such feminist critique, see Gilbert 1979. Note especially the telling conjugation of “Life/Work” into a seemingly inextricable whole in the works title “A Fine White Flying Myth: The Life/Work of Sylvia Plath.” For an instance of later development of such critical paradigm, see Bundtzen 1983.

work dramatically shifted the direction of Plath scholarship, it did not dislodge the mythologized “life/work” totality that had been largely created by the male reviewers they critiqued. The original logical fallacy of the 1960s—*Ariel* explains Plath’s tragic biography because Plath’s tragic biography explains *Ariel*—thus persisted. In the paratactic interpretations of the 1970s and 1980s, the cause-and-effect relationship between text, context, and paratext became distorted. Rather than adhering to a traditional, hypotactic approach where the text is central, it was the paratextual mythologization of Plath’s biography—not *Ariel* or any other primary source—that was consulted, interpreted, debated, challenged, and ultimately, reshaped.

A peculiar blurring of boundaries between actual context and commentative paratext occurred, with the latter overwhelming the former. A clear example of this phenomenon can be found in the extensive critical attention directed at Ted Hughes’s commentaries on his wife’s work.⁸ Hughes’s insights continue to be treated as authoritative in the ongoing critical discourse surrounding Plath—either as a reading to be embraced or a manipulation to be deconstructed—yet in either case, they remain indispensable. Given Hughes’s status as both Plath’s husband and a highly regarded poet, his paratext has become largely accepted as the context (cultural, historical, and textual) for interpreting Plath’s poetry. Consequently, it has been subject to substantial critique.

To explore these interpretative complexities in Plath scholarship during the 1970s and 1980s, I will examine the seminal critical text of the period—Marjorie Perloff’s “The Two Ariels: The (Re)Making of the Sylvia Plath Canon” (1984). In this article, Perloff revises the feminist critique of Plath and focuses on the impact that Hughes’s posthumous editing and the reception of Plath’s work had on the shaping of her literary legacy. By doing so, Perloff combines the powerful toolkit of textual criticism with her otherwise discursive approach, marking what the article sees as a significant shift in Plath scholarship. The analysis of Perloff’s quasi-philological approach—its potentialities and limitations—will serve as a critical focal point for this article and will underpin my final argument.

“The Two Ariels” of Marjorie Perloff: Potentials and Problems

In 1981, the eagerly anticipated *Collected Poems* of Sylvia Plath were finally published under the editorial guidance of Hughes.⁹ This was followed

⁸ A classic example of this can be found in Hughes 1966, where he argues that Plath’s pre-Colossus poems (i.e. those written before 1956) do not warrant closer critical attention. This view has contributed to the continued absence of a comprehensive edition of her juvenilia, despite the existence of significant scholarly work on various segments of Plath’s pre-1956 oeuvre.

⁹ It should be noted that, in fact, it was Judith Kroll who played the pivotal role in collecting, comparing, and restoring most of Plath’s poems. Hughes, however, was responsible for the

in 1982 by the abridged edition of *The Journals of Sylvia Plath*, for which Hughes also served as a consulting editor. As Marjorie Perloff observes, the initial reception of these works was “polite and dutiful rather than partisan and polemic” (10). In the aftermath of the earlier controversies surrounding the framing of Plath’s posthumous *Ariel*, the critical field had stabilized, with feminist readings of the 1970s coming to be widely accepted as conventional. Nevertheless, reviewers of *The Journals* expressed concern regarding Hughes’s confession in the foreword that he had destroyed the notebook covering the final months of Plath’s life (xiii). The most significant controversy was ignited by Perloff herself, who became arguably the first critic to directly address Hughes’s introduction to the *Collected Poems*. In it, Hughes admits to having altered Plath’s original manuscript of *Ariel*, providing a reconstruction of its original structure in the notes (14–15, 295). Perloff critiques the absence of any mention of Hughes as editor or contributor in the framing of *Ariel*—the whole collection had been previously perceived to be part and parcel Plath’s own and was studied, interpreted, and commented upon as such. For this reason, Perloff amplifies the vaguely critical questions of reviewers of *The Journals*—“who is doing the cutting? and why?” (Milford 31)—and refocuses these concerns away from archival paraphernalia and towards the artistic text itself—to *Ariel* and its dual origin.

Before delving into Perloff’s partly critical, partly philological analysis of the revisions made by Hughes, it is useful to present the two versions of the *Ariel* content for clarity. Table 1 outlines Hughes’s version (as originally published in 1965), and Table 2 lists Plath’s manuscript version (published in the notes to the *Collected Poems* in 1981). In parentheses, Hughes’s provided composition dates are included. Bold black is used to highlight 1962, the year central to Perloff’s reading; bold green highlights poems exclusive to Hughes’s version, while bold red indicates those unique to Plath’s manuscript.

1. “Morning Song” (19 Feb. 1961)
2. “The Couriers” (4 Nov. **1962**)
3. “**Sheep in Fog (2 Dec./28 Jan. 1963)**”
4. “The Applicant” (11 Nov. **1962**)
5. “Lady Lazarus” (23–29 Oct. **1962**)
6. “Tulips” (18 March 1961)
7. “Cut” (29 Oct. **1962**)
8. “Elm” (19 April **1962**)
9. “The Night Dances” (6 Nov. **1962**)
10. “Poppies in October” (27 Oct. **1962**)

selection of previously unpublished poems.

11. "Berck-Plage" (30 June 1962)
12. "Ariel" (27 Oct. 1962)
13. "Death & Co." (14 Nov. 1962)
14. "Lesbos" (18 Oct. 1962)
15. "Nick and the Candlestick" (29 Oct. 1962)
16. "Gulliver" (6 Nov. 1962)
17. "Getting There" (6 Nov. 1962)
18. "Medusa" (16 Oct. 1962)
19. "The Moon and the Yew Tree" (22 Oct. 1961)
20. "A Birthday Present" (2 Oct. 1962)
21. "Mary's Song" (19 Nov. 1962)
22. "Letter in November" (11 Nov. 1962)
23. "The Rival" (July 1961)
24. "Daddy" (12 Oct. 1962)
25. "You're" (Jan./Feb. 1960)
26. "Fever 103°" (20 Oct. 1962)
27. "The Bee Meeting" (3 Oct. 1962)
28. "The Arrival of the Bee Box" (4 Oct. 1962)
29. "Stings" (6 Oct. 1962)
30. "The Swarm" (7 Oct. 1962)¹⁰
31. "Wintering" (9 Oct. 1962)
32. "The Hanging Man" (27 June 1960)
33. "Little Figure" (2 April 1962)
34. "Years" (16 Nov. 1962)
35. "The Munich Mannequins" (28 Jan. 1963)
36. "Totem" (28 Jan. 1963)
37. "Paralytic" (29 Jan. 1963)
38. "Balloons" (5 Feb. 1963)
39. "Poppies in July" (20 July 1962)
40. "Kindness" (1 Feb. 1963)
41. "Contusion" (4 Feb. 1963)
42. "Edge" (5 Feb. 1963)
43. "Words" (1 Feb. 1963)
1. "Morning Song" (19 Feb. 1961)
2. "The Couriers" (4 Nov. 1962)
3. "The Rabbit Catcher" (21 May 1962)
4. "Thalidomide" (8 Nov. 1962)
5. "The Applicant" (11 Nov. 1962)
6. "Barren Woman" (21 Feb. 1961)

¹⁰ Curiously, Plath's "The Swarm" did not appear in the first edition issued in the UK (See Plath 1965) but was added to the first edition issued in the USA (See Plath 1966) which was the revised reprint of the UK original. The omission of the poem in the 1965 UK edition was most likely an editorial oversight.

7. "Lay Lazarus" (23-29 Oct. 1962)
8. "Tulips" (18 March 1961)
9. "A Secret" (10 Oct. 1962)
10. "The Jailer" (17 Oct. 1962)
11. "Cut" (29 Oct. 1962)
12. "Elm" (19 April 1962)
13. "The Night Dances" (6 Nov. 1962)
14. "The Detective" (1 Oct. 1962)
15. "Ariel" (27 Oct. 1962)
16. "Death & Co." (14 Nov. 1962)
17. "Magi" (1960)
18. "Lesbos" (18 Oct. 1962)
19. "The Other" (2 July 1962)
20. "Stopped Dead" (19 Oct. 1962)
21. "Poppies in October" (27 Oct. 1962)
22. "The Courage of Shutting-Up" (2 Oct. 1962)
23. "Nick and the Candlestick" (29 Oct. 1962)
24. "Berck-Plage" (30 June 1962)
25. "Gulliver" (6 Nov. 1962)
26. "Getting There" (6 Nov. 1962)
27. "Medusa" (16 Oct. 1962)
28. "Purdah" (29 Oct. 1962)
29. "The Moon and the Yew Tree" (22 Oct. 1961)
30. "A Birthday Present" (2 Oct. 1962)
31. "Letter in November" (11 Nov. 1962)
32. "Amnesiac" (21 Oct. 1962)
33. "The Rival" (July 1961)
34. "Daddy" (12 Oct. 1962)
35. "You're" (Jan./Feb. 1960)
36. "Fever 103°" (20 Oct. 1962)
37. "The Bee Meeting" (3 Oct. 1962)
38. "The Arrival of the Bee Box" (4 Oct. 1962)
39. "Stings" (6 Oct. 1962) "The Swarm" (7 Oct. 1962)
40. "Wintering" (9 Oct. 1962)s noted, Hughes's version contains 43 poems, 14 of which were added, while Plath's manuscript includes 41 poems, 12 of which were omitted by Hughes due to, in his words, their "more personally aggressive" tone (15). The omission of these poems creates a temporal discrepancy: in Plath's manuscript, 34 out of 41 poems were composed in 1962, with a clear focus on the so-called "October poems,"¹¹ while Hughes's

¹¹ In contemporary scholarship, the October poems, written in the intense period of October 1962, are widely regarded as the pinnacle of Sylvia Plath's poetic output, embodying the essence of her late artistic vision. These poems are often considered the most representative of her entire oeuvre. Traditionally, the works included in this category, in chronological or-

version disproportionately emphasizes poems composed in the weeks leading up to Plath's suicide on February 11, 1963. This imbalance not only introduces a temporal gap but also generates a thematic or "narrative" discrepancy—an aspect at the forefront of Perloff's critique.

Rather than revisiting Perloff's investigation in its entirety, I aim to highlight the hybrid nature of her approach, summarizing her argument in broad strokes, which will inevitably simplify her more nuanced observations. Perloff's central thesis is unambiguously accusatory: she argues that Hughes's interference with Plath's manuscript was deliberate and calculated.¹² Far from the "compromise between publishing a large bulk of [Plath's pre- and *Ariel*] work" that Hughes himself claims (15), Perloff asserts that Hughes intentionally disrupted the coherence of the manuscript, diminishing its rhythm, tone, and, crucially, its "narrative structure" (11). To support this claim, she draws on Hughes's own account of Plath's creative process. According to him:

[For Plath] a poem was always 'a book poem' or 'not a book poem.' [...] Sometime around Christmas 1962, she gathered most of what are now known as *Ariel* poems in a black spring binder, and arranged them in a careful sequence. (At the time, she pointed out that it began with the word 'Love' and ended with the word 'Spring'¹³ [...]) (1981 14–15, emphasis mine).

This sequence as well as its decoding and restoration are, according to Perloff, foundational for her argument that Hughes's editing disrupted Plath's original design. Perloff's analysis therefore juxtaposes two sequences: that of Hughes and that of Plath. By closely reading the poems selected or omitted by Hughes, Perloff also examines the broader context of the *Ariel* collection, which is especially influential when it comes to the formation of the Plath mythos.

Hughes's sequence, Perloff argues, is framed as an explanation for Plath's suicide, virtually entirely centered around themes of death and despair. Such framing starts with the insertion of "Sheep in Fog", Plath's quite late poem, in the very beginning of the collection. The stupefyingly

der, are: the bee sequence ("The Bee Meeting," "The Arrival of the Bee Box," "Stings," "The Swarm," "Wintering"), "Daddy," "Lesbos," "Fever 103°," "Lady Lazarus," "Ariel," "Poppies in October," and "Cut."

¹² It should be noted that, in the recent years, some scholars have been trying to re-evaluate Hughes's role in the creation of *Ariel* and in the creation of Plath myth. See, for instance, Ennis 2007.

¹³ In his previous writings, Hughes also notes Plath's careful attention to words. He describes Plath writing "as if she were working out a mathematical problem, chewing her lips, putting a thick dark ring of ink around each word that stirred for her on the page of the *Thesaurus*" (1966 82). This description of Plath's initial approach to poetry led to a plethora of pejorative readings that treat her early work as mere craftsmanship. For an exhaustive overview of the phenomenon, see Axelrod and Dorsey 1997.

dehumanized yet strangely affirmative opening of “Morning Song” that describes the complexities of motherhood—“Love set you going like a fat gold watch [...] The clear vowels rise like balloons” (156–157)¹⁴—is abruptly counterbalanced by the anxious, alienated tone of the lines such as: “They threaten / To let me through to a heaven / Starless and fatherless, a dark water” (262). Such singular insertion serves as foreshadowing of the cavalcade of Plath’s similarly toned poems that close the collection. There, the tragic culmination comes with the two last poems: “Edge” (“The woman is perfected. / Her dead // Body wear the smile of accomplishment” [272]) and “Words” (“From the bottom of the pool, fixed stars / Govern a life” [270]). This arrangement, according to Perloff, contributed to the initial reception of *Ariel* as a deeply tragic and thanatophilic work, a reading later rightfully critiqued by feminist scholars.

In her contrastive reconstruction of Plath’s original manuscript sequence, Perloff somewhat reverses the previous feminist presumptions about Plath. As she points out, “Plath’s stated desire to have ‘millions of babies’ and her scorn for ‘spinster blue-stockings’ of Cambridge and Smith is not likely to strike a sympathetic chord in young women today” (10). This may provide a glimpse into the reason why the feminist critique was fiercely debunking the posthumous framing of Plath by male critics while being fairly tacit about her actual creative output. Perloff attempts to amend this preterition by reading Plath’s *Ariel* sequence as the unfolding of female rage. In this reading, the omitted poems govern the whole narrative. From “The Rabbit Catcher” (“And we, too, had a relationship— / Tight wires between us...” [194]) to “Amnesiac” (“The little toy wife— / Erased... [...] O sister, mother, wife / Sweet Lethe is my life” [234]), the collection tells the poetical story of the vengeance of a betrayed wife. The story which may indeed be, as Hughes aptly put it, “personally aggressive”. Unlike his version, however, Plath’s manuscript ends with the bee sequence, the hopeful poem “Wintering”: “The bees are all women / [...] / They have got rid of the men // [...] / The bees are flying. They taste the spring” (218–219). According to Perloff, the rediscovering of original *Ariel*, rageful yet hopeful, is paramount in reclaiming Plath from the procrustean, paralyzing, and patronizing framework that was put onto her after the publication of Hughes’s version.¹⁵

¹⁴ I refer to the reprint edition of Plath’s *Collected Poems* (1981) rather than an edition of *Ariel* when citing individual poems. Consequently, to understand the sequencing of the poems and their interrelationships, the two tables provided earlier should be consulted.

¹⁵ Crucially, Perloff’s seminal intervention initiated the ongoing redefinition of Plath’s imagery that emphasizes themes of survival and resilience in the face of adversity. As Susan Bassnett observes in relation to Plath’s overall oeuvre: “Far from foregrounding death there is a conscious effort to foreground life, even when the poems speak of the greatest pain, and it is this characteristic of her poetry which marks Sylvia Plath as a survivor poet, a writer with a message of hope” (2005, 129).

Perloff's interpretation is important in reclaiming Plath from the constraining male frameworks imposed upon her work after Hughes's version of *Ariel*. Her analysis, however, still falls within the trap of mythologizing Plath, even as it seeks to subvert the male-dominated critical reception of her work. While Perloff succeeds in shifting the focus back to Plath's text, the central problem of mythologization persists. Rather than dismantling the mythologizing tendencies entirely, Perloff's study redirects them, continuing to emphasize the poems that Hughes chose to exclude, thereby establishing a kind of critical paratext that influences the reading of the entire collection.

A crucial issue in Perloff's reading emerges in her interpretation of why Hughes chose to include "Mary's Song" in his version of *Ariel*. Positioned between the foreboding poem "Sheep in Fog" and the ominously climactic poems written in 1963, "Mary's Song" seems out of place. Why is this particular poem there? Perloff's speculation is the following:

In reinstating ['Mary's Song'], Hughes, so to speak, gives Lady Lazarus a motive and disguises the fact that Lady Lazarus is really destructive-creative lioness of 'Purdah.' Again, he uses the poem to set the stage for 'Daddy,' a poem which is read quite differently in the context of 'The Jailer' and 'Purdah' than it is in the war-holocaust context of 'Getting There' and 'Mary's Song'" (14).

Most of the poems mentioned ("Mary's Song", "Lady Lazarus", "Daddy," and "Getting There") belong to the so-called "Holocaust poems" of Plath which even today, decades later, cause controversy and cleavage among critics.¹⁶ Many of them, including Perloff, treat them as appropriative of the great tragedy and thus unethical—as "cheap shots" or "camouflage," in her formulation, to conceal the deeply personal qualities of Plath's poetry (15). Therefore, Hughes's inclusion of "Mary's Song" is interpreted as another cheap shot, used this time to conceal the rage of his betrayed wife from the reading public. Putting aside the personal drama of Hughes and Plath, such reading is rather weak in its exaggerated suspicion as it does not explain why Plath chose to implement exactly the Holocaust (or the Hiroshima bombing and the Ku Klux Klan)¹⁷ into her poems. Or, worse, it simply ignores possible reasons for such imagery. While considerably succeeding in generally reclaiming Plath from the misogynistic framing, Perloff, in the case of "Mary's Song," appears to play into the restriction of confessionalism and alleged death-obsession propagated by

¹⁶ For a concise overview, refer to Strangeways 1996, where the author argues for the importance of interpreting the Holocaust poems as works directly addressing the Holocaust. He draws on extensive research in the Plath archives at the Lilly Library, Indiana University, Bloomington, to support this perspective.

¹⁷ For Plath's references to the Hiroshima and Nagasaki bombings, see her poem "Fever 103°" (231–232). For her allusions to the Ku Klux Klan, refer to the poem "Cut" (235–236).

this very same framing.¹⁸ What if Plath's lines such as "This holocaust I walk in" are not purely metaphorical (257)? This will not make them less controversial or even tone-deaf, nor will this suddenly mitigate their fairly awkward bathos. Still, at the very least, this will allow some room for the much-needed critical discussion, archival search, and philological inquiry. In this instance, Perloff's analysis, while valuable in redirecting attention to the text itself, also risks perpetuating a restrictive reading of Plath's work, one that might limit the potential for a more thorough and nuanced understanding of her creative choices. Ultimately, it seems that while Perloff's study has yielded significant insights while selectively adopting the textual-studies toolkit, it has not fully liberated the work from the interpretive constraints of earlier generations.

What is particularly revealing here is that problems arise when interpretative practices must resist the gravitational pull of the long-established Plath mythos. Fortunately, as we approach the third millennium, numerous studies have emerged that challenge this pull—for example, Al Strangeways (1998), who refreshingly marries the psychoanalytical with the political in his study of Plath and offers a useful selected list of her archives at the Lilly Library (previously uncompiled); Tracy Brain (2001), who traces environmental and transatlantic dimensions in Plath's life and work while extensively drawing on archival materials, some analyzed for the first time; Lynda K. Bundtzen (2001), who continues Perloff's project from a more philological perspective by comparing early archival drafts of *Ariel*, though unfortunately without facsimiles; Robin Peel (2002), who explores Plath's political context and engagement through both her oeuvre and archival materials; and Kathleen Connors and Sally Bayley (2007), whose pioneering essay collection highlights Plath's visual art—particularly her work in collage—revealing her as an artist in her own right. These scholars share two key features in common: the extensive excavation of Plath's archives and the application of philological methods. Both have proven highly effective in overcoming the allure of mythologization. Perhaps this is due to the historical distance—back into 1981, when the *Collected Poems* were first published, the Plath controversy was still the zeitgeist, still alive. Or perhaps it is thanks to Perloff's pioneering efforts in the field. One thing is certain: the philological approach to Plath yields fruitful insights while also facilitating a break from the 20th-century interpretative imbroglio.

In this regard, textual criticism offers an unexpected but promising solution. Its methodological toolkit is especially adept at untangling the paratactic complexities of text, context, and paratext that have accumulated

¹⁸ In her *Pursuing Privacy in Cold War America* (2002), Deborah Nelson shows how the seemingly self-interested confessional poetry was not only deeply engaged with the outer world and its context but was also the reaction to this very context, personal as well as political.

over centuries of blurred boundaries. Primarily, it achieves this by (re) establishing the hypotactic relationships between the text and its various copies, the text and its historical context, and the text and its commentaries—the paratext. However, strictly adhering to philological hypotaxis is not the only possible outcome. As Shuttleworth Kraus observes, the “synthetic essay” is not only feasible but also effective within the seemingly rigid confines of philology (3). This synthesis of philological text-orientation and interpretative rhetoric could provide a balanced path for Plath studies, helping scholars navigate the new possibilities offered by textual criticism while addressing some of the persistent issues from a more discursive approach. To borrow a somewhat trite yet evocative metaphor from earlier in this essay, one might conclude that the complex palimpsest of a text—such as Plath’s *corpus*—is best explored when treated both figuratively, as Genette’s famous metaphor suggests, and literally, as a physical entity requiring philological attention.

Where It Is Going: The “Whole Undiscovered World” of Sylvia Plath

It was not until 2004—more than forty years after her death—that the original version of Sylvia Plath’s *Ariel* was finally published.¹⁹ The trajectory from Perloff’s foundational inquiry in 1984 to this publication was notably protracted, and even then, the edition was quasi-philological, lacking the necessary annotations. This, however, constitutes only one version of Plath’s work—two editions of *Ariel* in total. But why limit the scholarly engagement to just two? A comprehensive variorum of Plath’s corpus is not only feasible but also necessary—*Ariel* being but one example.²⁰ The list of her still-unpublished works remains regrettably extensive: a complete edition of her juvenilia, a full collection of her prose, the original manuscript of *The Bell Jar*, annotated editions of her poetry collections (*The Colossus*, *Ariel*, *Crossing the Water*, *Winter Trees*), as well as editions of rediscovered poems. Circling back to Gail Crowther and Peter K. Steinberg’s optimistic assertion, there exists “the whole undiscovered world” of Sylvia Plath (2), scattered across a multitude of archives, awaiting systematic exploration and organization. Their work exemplifies only one such scholarly effort to uncover, catalogue, and disseminate these invaluable materials.

¹⁹ This edition of *Ariel* was edited by Plath’s daughter Frieda Hughes and includes, apart from her foreword, a facsimile of Plath’s complete typescript, and a copy of working drafts of the eponymous poem.

²⁰ This line of thinking is much indebted to Sullivan’s 2016 article “Why Do Authors Produce Textual Variation on Purpose? Or, Why Publish a Text That Is Still Unfolding?” in which she offers an insight into how the contemporary editorship of Plath can develop in the future.

In recent years, a resurgence of scholarly interest in Sylvia Plath has emerged, with Crowther and Steinberg (2017) as well as Heather Clark (2020) serving as key figures in this renewed focus. Unlike the critics of the late 1990s and early 2000s, these scholars do not shy away from the biographical complexities that have long been central to Plath's legacy; rather, they confront them head-on. Both Crowther and Clark make extensive use of Plath's archives—both well-known and previously unexplored—as they engage in a re-evaluation of Plath's mythology within the context of 21st-century scholarship. In this regard, they follow the trailblazing work of Perloff, who was the first to navigate the intricate intersection of socio-cultural, biographical, and textual factors in Plath studies. While building on Perloff's insights, they also acknowledge and learn from the limitations of her approach. Indeed, any effort to popularize Plath's textual studies—whether through the publication of her work or the editing of her expansive archive—must inevitably contend with the thorny issue of her biography, a subject that continues to haunt both public perception and scholarly inquiry. Ultimately, it is the philological approach that may offer a much-needed resolution to the bio/bibliographical conundrum within Plath scholarship—instead of the “Death of Myth-Making,”²¹ it may result in the generative dissection of such myths.

References

Primary Sources

- Plath, Sylvia. *Ariel*. London: Faber and Faber, 1965.
- *Ariel*. New York: Harper & Row, summer 1966.
 - *Ariel: The Restored Edition*, ed. Frieda Hughes. London: Faber and Faber, 2004.
 - *Collected Poems*, ed. Ted Hughes. London: Faber and Faber, 1981, reprint edition; no year.
 - *The Journals of Sylvia Plath*, eds. Ted Hughes and Frances McCullough. New York: Dial, 1982, abridged edition.

Secondary Sources

- A. Alvarez. *The Savage God: A Study in Suicide*. New York: Random House, 1972.
- “Sylvia Plath”. In Charles Newman, ed., *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*. London: Faber and Faber, 1970, pp. 56–68.

²¹ I am referencing Plath's poem “The Death of Myth-Making” (104) that is oftentimes treated as an elegy for the mythologization of life and is thus used as an argument to support or justify the further mythologization of Plath and her creative output.

- Alexander, Paul. *Ariel Ascending: Writing about Sylvia Plath*. New York: Harper Perennial, 1985.
- Arnold, Martin. "Sylvia Plath, Forever an Icon". *The New York Times*, 9 Nov. 2000, https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/learning/teachers/featured_articles/20001110friday.html. Accessed 5 June 2021.
- Axelrod, Steven G. and Nan Dorsey. "The Drama of Creativity in Sylvia Plath's Early Poems". *Pacific Coast Philology*, vol. 32, no. 1, 1997, pp. 76-86, <https://doi.org/10.2307/1316781>. Accessed 5 June 2021.
- Bassnett, Susan. *Sylvia Plath: An Introduction to the Poetry*. New York: Palgrave Macmillan, 2005, 2nd edition.
- Brain, Tracy. *The Other Sylvia Plath*. Harlow: Pearson Education, 2001.
- Brain, Tracy, ed. *Sylvia Plath in Context*. Cambridge: Cambridge UP, 2019.
- Bundtzen, Lynda K. *Plath's Incarnations: Woman and the Creative Process*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1983.
- . *The Other Ariel*. Amherst: U of Massachusetts P, 2001.
- Clark, Heather. *Red Comet: The Short Life and Blazing Art of Sylvia Plath*. London: Jonathan Cape Publishing, 2020.
- Connors, Kathleen and Sally Bayley, eds. *Eye Rhymes: Sylvia Plath's Art of the Visual*. Oxford: Oxford UP, 2007.
- Crowther, Gail. *The Haunted Reader and Sylvia Plath*. Brimscombe: Fonthill Media, 2017.
- Crowther, Gail and Peter K. Steinberg. *These Ghostly Archives: The Unearthing of Sylvia Plath*. Brimscombe: Fonthill Media, 2017.
- Egeland, Marianne. *Claiming Sylvia Plath: The Poet as Exemplary Figure*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Enniss, Stephen. "Sylvia Plath, Ted Hughes, and the Myth of Textual Betrayal". *The Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 101, no. 1, March 2007, pp. 63-71, <https://www.jstor.org/stable/24293969>. Accessed 5 June 2020.
- Gilbert, Sandra M. *A Fine, White Flying Myth: Confessions of Plath Addict*. New York: Chelsea House Publishers, 1989.
- . "A Fine White Flying Myth: The Life/Work of Sylvia Plath". In Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, eds., *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*. Baltimore and London: The John Hopkins UP, 1979, pp. 245-60.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979/2000, 2nd edition.
- Gill, Jo. *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- Hughes, Ted. "Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath's Poems". *Tri-Quarterly*, vol. 7, 1966, pp. 81-88.
- Kinzie, Mary. "An Informal Checklist of Criticism". In Charles Newman, ed., *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*. London: Faber and Faber, 1970, pp. 293-303.
- Kroll, Judith. *Chapters in Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*. Cheltenham: History Press, 1976/2008.
- Malcolm, Janet. *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*. London: Vintage, 1993/1995.

- Milford, Nancy. "From Gladness to Madness". *The New York Times Book Review*, 2 May 1982, <https://www.nytimes.com/1982/05/02/books/from-gladness-to-madness.html>. Accessed 5 June 2021.
- Nelson, Deborah. *Pursuing Privacy in Cold War America*. New York: Columbia UP, 2002.
- Papenfuss, Marisa A. "American Millennial Girlhood and the Cult of Sylvia Plath." Undergraduate Honors Thesis, University of Florida, 2017, <https://ufdc.ufl.edu/AA00057970/00001/pdf>. Accessed 5 June 2021.
- Peel, Robin. *Writing Back: Sylvia Plath and Cold War Politics*. London: Associated UP, 2002.
- Perloff, Marjorie. "The Two Ariels: The (Re)Making of the Sylvia Plath Canon". *The American Poetry Review*, vol. 13, no. 6, November/December 1984, pp. 10-18, <https://www.jstor.org/stable/27777491>. Accessed 5 June 2021.
- Phillips, Robert. *The Confessional Poets*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1973.
- Rollyson, Carl. *American Isis: The Life and Art of Sylvia Plath*. New York: St. Martin's Press, 2013.
- Rose, Jacqueline. *The Haunting of Sylvia Plath*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1992.
- Rosenthal, M. L. "Sylvia Plath and Confessional Poetry." In Charles Newman, ed., *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*, London: Faber & Faber, 1970, pp. 69-88.
- Shuttleworth Kraus, Christina. "Introduction: Reading Commentaries/Commentaries as Reading". In Roy K. Gibson and Christina Shuttleworth Kraus, eds., *The Classical Commentary: Histories, Practices, Theory*. Leiden: Brill, 2002.
- Smith, Ellen. "Sylvia Plath's *The Bell Jar*: Critical Reception". In Janet McCann, ed., *Critical Insights: The Bell Jar*. Pasadena: Salem Press, 2011, pp. 92-109.
- Steiner, Nancy. *A Closer Look at Ariel: A Memory of Sylvia Plath*. New York: Harper's Magazine Press, 1973.
- Strangeways, Al. "'The Boot in the Face': The Problem of Holocaust in the Poetry of Sylvia Plath". *Contemporary Literature*, vol. 37, no. 3, Autumn 1996, pp. 370-390. <https://doi.org/10.2307/1208714>. Accessed 5 June 2021.
- . *Sylvia Plath: The Shaping of Shadows*. London: Associated UP, 1998.
- Sullivan, Hannah. "Why Do Authors Produce Textual Variation on Purpose? Or, Why Publish a Text That Is Still Unfolding?". *Variants: The Journal of the European Society for Textual Scholarship*, vol. 12-13, no. 1, 2016. <https://doi.org/10.4000/variants.322>. Accessed 5 June 2021.

Ezra Cappell

The College of Charleston, South Carolina, USA

cappelle@cofc.edu

Steve Marcus' *Yad*: Pointing Towards Peace

Steve Marcus i „jad pokoju”

Abstract

The article explores how artist Steve Marcus reinterprets Jewish ritual and identity through the visual language of contemporary Pop Art. It considers how Marcus combines humor, tradition, and countercultural imagery to reflect on the contradictions of modern Jewish life. The discussion situates his art within the concept of *Bein HaShmashot*—the twilight space of transition and creative uncertainty—suggesting that Marcus's work resists fixed boundaries and underscoring the artist's humorous yet deeply reflective engagement with faith, creativity, and modern Jewish experience.

Keywords

Steve Marcus, Jewish art, Pop Art, ritual objects, *The Jewish Quarter Pipe*, *Peace Yad*, *Bein HaShmashot*

Abstrakt

Artykuł analizuje twórczość Steve'a Marcusa, który w swojej sztuce reinterpretuje żydowskie rytuały i tożsamość, korzystając z języka współczesnego pop-artu. Ukazując sprzeczności współczesnego życia żydowskiego, Marcus łączy humor, tradycję oraz wizualny język kontrkultury. Jego prace, wpisujące się w ideę *Bein HaShmashot* – symbolicznego zmięczenia, czasu przejścia i twórczej niejednoznaczności – unikają sztywnych granic, tworząc pełne humoru, a zarazem refleksyjne spojrzenie na wiarę i kreatywność.

Słowa kluczowe:

Steve Marcus, sztuka żydowska, pop-art, obiekty rytualne, *The Jewish Quarter Pipe*, *Peace Yad*, *Bein HaShmashoth*

Walking through Krakow's Jewish quarter, Kazimierz, a few years ago, I couldn't help but lament the attempts of bar owners and restaurateurs to capitalize on Jewish tourism with clichéd images of a destroyed community. The district was filled with depictions of smiling, bearded rabbis holding aloft gold coins. These disturbing images were designed to entice passersby to enter dimly lit bars in search of overpriced Cosmopolitans and Mojitos stirred with pineapple straws—beverages the earlier denizens of the neighborhood could hardly imagine. As I ruefully shook my head and turned a corner to leave the ancient district, I was confronted by a poster (Figure 1) of a disembodied hand pointing towards the entrance to the

Galicia Jewish Museum nearby. Obeying this directive, I strolled inside and discovered Steve Marcus' art installation, "The Jewish Quarter Pipe," celebrating Jewish tradition and culture in this historic neighborhood.

Marcus' exhibit was not just inspired by skateboarding culture, rather the skateboards themselves, or the "decks;" it became the "canvas" upon which Marcus painted his wry, humorous, and deeply felt commentary on contemporary American culture and its interplay with Jewish texts and traditions. Whereas for an earlier generation, the image of a fiddler dangerously perched on a shetl roof might represent the precariousness of prewar Jewish life in Europe, through his art exhibition, Marcus has wryly updated that hackneyed symbol and replaced it with the slick image of an urban skateboarder speeding through traffic. As I discovered during my



Figure 1. Poster in Kazimierz for "The Jewish Quarter Pipe" art exhibit (photo by Ezra Cappell)

tour of the exhibit, that disembodied hand beckoning tourists towards the Galicia Jewish Museum was, rather appropriately, reproduced on the exhibition poster from a painted deck unironically titled "Shul Sign," (Figure 2) a helpful marker pointing people in the direction of the local synagogue. Much like a house of worship is sanctified by the prayers recited in that hallowed space, Marcus' art installation transformed the Galicia Museum in Krakow into a place of meditation and thoughtful repose on the nature of contemporary Jewish identity (Figure 3).



Figure 2. Do synagogi/Shul Sign, 2023
(wood and paint, 32.7" L x 8.5" H, Steve Marcus, New York City, USA)



Figure 3. Shul Sign pointing towards the exhibition space at the Galicia Museum

This important dialogue between artist and viewer concerning the changing nature of Jewish identity is glimpsed in one “deck” from the Jewish Quarter Pipe installation: “Hechsher Bench” (Figure 4). This one deck stands apart from all the others as it is the only work of art in the exhibit not installed on a wall. It is also separated from the other works in this exhibit because it does not just comment on one specific Biblical story, festival, or commandment (see for example: “Moses and the 10 Commandments Tryptic,” “Purim,” and “Talit 613”); rather, “Hechsher Bench” might be seen as a gathering place for multiple strands of Jewish stories—tales of inter-cultural perseverance, ingenuity, and tradition.

Marcus’ work over many decades has been inspired by the counter-cultural street aesthetic of the early develop-

mental period of New York City street and subway art. Marcus’ “Hechsher Bench” therefore does not just connect to Jewish dietary traditions and foodways, but it also powerfully interacts with an important symbol from the early days of Hip Hop culture: the “Writers’ Bench” at 149th Street and the Grand Concourse in the Bronx—a well-known

gathering spot for graffiti artists, breakdancers, and, of course, skateboarders in the 1970's and 1980's (Figure 5).¹ Marcus' bench, rather



Figure 4. Hechsher Bench, 2023 (wood and paint, 32.7" L x 8.5" H, Steve Marcus, New York City, USA)

than function as a gathering spot for "taggers" wanting to go "All-City," instead becomes a congregational space for dozens of *Hechsherim*—which Marcus has faithfully reproduced on a white skateboard deck that functions as both an intricate work of art as well as a seat for a bench—a place of rest, repose, and contemplation.

A "Hechsher" symbol is literally the "stamp" of kosher certification on a food product, and it denotes the approval of a board of rabbis in a community who ensures that the food product containing their hechsher symbol adheres to halachic standards of kashrut. Marcus has reproduced kosher symbols on "Hechsher Bench" from around the world: the Caribbean, Thailand, Manchester, Portugal, Toronto, and of course, numerous examples from New York City have all been gathered on this one bench to which museumgoers are invited to sit and contemplate all that they have just seen on the walls of this exhibition space (Figure 6). When one considers that after eating a meal, according to Halachah (Jewish religious law), Jewish people are obligated to recite the "Grace After Meals" prayer, a ritual often referred to colloquially as "benching," derived from the Yiddish word "bentshn," to bless. Marcus' wry pun on this word reminds those sitting on his "bench" of the multifaceted linguistic, cultural, and religio-

us heritage contained within even the most mundane of Jewish ritual acts. His work also reminds viewers how blessed or "benched" museumgoers are to be free to roam this art exhibition.

¹ As is documented in Tony Silver's 1983 film *Style Wars*, the "Writers' Bench" was a place where artists could gather together to watch each other's work pass by on the "2" and "5" IRT subway lines. Sitting together on the Writers' Bench with fellow artists watching their spray-can creations pass by on the sides of NYC subway cars became known as "benching." NYC artists would come to the bench to settle disputes, pass judgment on each other's work, make plans to collaborate on projects, and listen and learn from one another. It became known as a hallowed space for early Hip Hop culture in NYC.



Figure 5. Screenshot from Tony Silver's 1983 documentary (*Style Wars*, 00:46:25) of graffiti artists discussing the importance of the "Writers' Bench" located at 149th street and Grand Concourse in the Bronx



Figure 6. Exhibition hall at the Galicia Museum in Krakow—note the Hechsher Bench at the center of the space (photo by Ezra Cappell)

The Jewish Quarter Pipe exhibition opened in Kazimierz during the summer of 2023, a time of tremendous flux, dislocation, and war. Just a few short blocks away from the Galicia Museum stands the Krakow JCC, where each morning (as of this writing we are over three years into the war...) hundreds of displaced Ukrainians gather for meals and food supplies to nurture them through their unexpected dislocation from their homeland. In a time of global upheaval, Marcus' "Hechsher Bench," is a testament to the persistence of Jewish communal activity, sustenance, and care. Despite the many vagaries and reversals of history and no matter how distant or inhospitable a place Jews have found themselves in, each of these symbols gathered on Marcus' "Hechsher Bench," represents a vibrant Jewish community adhering to ancient dietary laws and enacting traditions that connect these disparate communities no matter the geographic separation and challenges. Consequently, instead of walking away from the ancient Jewish Quarter of Krakow saddened by hackneyed images of bearded and long-coated Jews holding aloft coins in Kazimierz, I returned home to the US inspired by Marcus' wry humor and serious "Pop Art" installed on 40 skateboard decks—a reminder of Jewish continuity and resiliency.

In his latest art installations: “Psychedelicatessen,” (Figure 7) “Blotter Art,” and “Free Your Mind,” (Figure 8) Marcus brings his wry sense of Je-

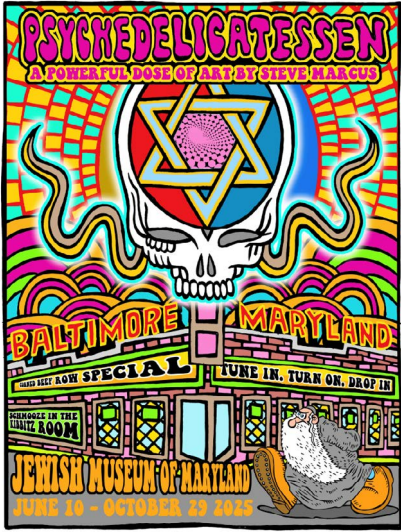


Figure 7. Psychedelicatessen Exhibition Poster, 2024 (pen and ink, Giclée print on Innova Fabriano watercolor paper 310 gsm, 20" W x 26" H, Steve Marcus, New York City, USA)

wish humor to a new set of ritual objects, transforming the hackneyed and time-worn into fresh forms. With each of these installations, Marcus seems to find innovative ways of incorporating Jewish ritual into contemporary lives. Take, for example, “Bong Shabbos Candle Set” (Figure 9)—an art object which brings new meaning to the extra spirits associated with the holy day of rest. Jewish women’s ritual of lighting candles at the beginning of the Sabbath day, marking the separation of the everyday, week from the holy day that begins at sundown Friday evening has been an important *mitzvah* (commandment) for time immemorial. Marcus’ ritual object arrives just in time to welcome the “Marijuana Regulation and Taxation Act,”² (Figure 10) in NYC, and coupled with the *Kabbalat Shabbos* prayers and the refrain from *L’Cha Dodi*—“Come my Beloved to greet the bride—the Sabbath presence, let us welcome!” (*The Complete Artsroll Sid-*

dur, p. 316), is an amusing addition to the long arc of Jewish candelabra design. Marcus’ re-imagined ritual candle set empowers Jewish women to “light up” their Sabbath in new, mind-altering ways.

In “Free Your Mind,” and “Blotter Art,” Marcus playfully combines aspects of “Pop Art,” made famous by Roy Lichtenstein and Andy Warhol, with repeating exposures punctuated by exclamation-laden captions like “Zap!,” and “Pow!”, evoking 1960’s comix culture. Whereas Warhol, in his Pop-Art, often focused on famous cultural figures like John Lennon and Marilyn Monroe, icons used to highlight the “flattening” or leveling effect of American popular

² The Marihuana Regulation & Taxation Act (MRTA) was signed into law on March 31, 2021 legalizing adult-use cannabis (also known as marijuana, or recreational marijuana) in New York State. The legislation created a new Office of Cannabis Management (OCM) governed by a Cannabis Control Board to comprehensively regulate adult-use, medical, and hemp cannabis. The OCM will issue licenses and develop regulations outlining how and when business can participate in the new industry.” <https://cannabis.ny.gov/marihuana-regulation-and-taxation-act-mrta>.

culture on even the most inspiring individuals, in his series, Marcus replaces these pop-cultural figures with recurring exposures of Rabbinic “Gadols” or Jewish spiritual leaders. Marcus’ art series “Rabbinic Blotter Art” highlights earlier generations of Jewish sages, figures like Maimonides and the Rema (Figure 11) from centuries ago, all the way through modern and contemporary Rabbinic leaders like Rabbi Menachem Mendel Schneerson, the Lubavitcher Rebbe.

In “Reb Elimelech of Lizhensk,” (Figure 12) for example, instead of highlighting the ennui and lack of depth of contemporary popular culture—a centering idea in many of Warhol’s and Lichtenstein’s images—Marcus subverts the flattening effect of the multichromatic repeated images by having powerful words “break” through the flattened surface of the image to reveal a three-dimensional perspective of Reb Elimelech’s *kever*—his tombstone and

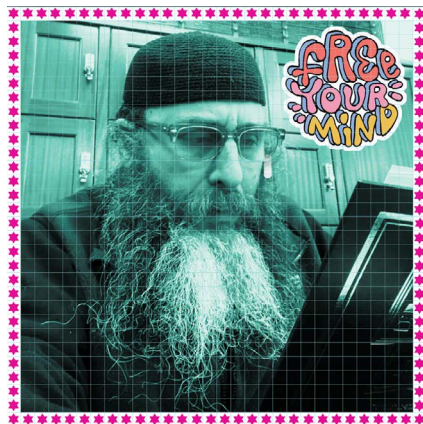


Figure 8. *Artist Portrait Blotter*, 2024 (pen and ink, Giclée print on Innova Fabriano Watercolor paper 310 gsm, 7.5" W x 7.5" H, Steve Marcus, New York City, USA)

burial place. The graves of many of these famous rabbis have become pilgrimage sites for people seeking a connection to the holy person; still other questers seek posthumous blessings which augur business success or relief from sickness and pain.

Marcus’ use of the flattened and repeated use of the face of the rabbis exploded in the center of his artwork to reveal the gravesite, becomes itself another layer of commentary on the scriptural interpretations of these renowned rabbis. Marcus’ paintings form a midrashic reversal of the intent and meaning of Pop Art. Instead of such images highlighting the shallowness of contemporary popular culture, in Marcus’ art, it isn’t the repeated image that gains power, but rather the power of words (representing the rabbinic texts) which break through the flattened space of contemporary monotony to reveal the depth of Jewish experience and meaning. Marcus’ series “Free Your Mind” recalls the ancient words of Jewish sage



Figure 9. *Shabbat Bong Candle Sticks*, 2024 (glass, 6.25" H x 17.25" W x 3" D, Steve Marcus, New York City, USA)

Hillel: תָּמַר הַבָּרֶמ, רֶשֶׁב הַבָּרֶמ. —“The more flesh, the more worms” (*Pirkei Avot*, “The Ethics of the Fathers,” 2:7).



Figure 10. Remah Blotter, 2024 (pen and ink, Giclée print on Innova Fabriano Watercolor paper 310 gsm, 7.5" W x 7.5" H, Steve Marcus, New York City, USA)



Figure 11. Rebbe Elimelech Blotter, 2024 (Pen and ink, Giclée print on Innova Fabriano Watercolor paper 310 gsm, 7.5" W x 7.5" H, Steve Marcus, New York City, USA)

There is a sacred solemnity to ancient Jewish rituals, perhaps best exemplified in the many objects and implements adorning the weekly reading of the Torah, which takes place during the Sabbath morning communal prayer service. To this day Torah scrolls are still created the same way they have been produced for thousands of years: ritual scribes still prepare the parchment and the ink, and they still write each letter by hand—taking nearly a year to complete a Torah scroll. While reading from the scroll, the *ba'al koreh* or “ritual reader” is not supposed to use his finger to keep his place in the scroll as he reads. The rabbis discuss several reasons why the *ba'al koreh* should not touch the Torah scroll, one main issue seems to center around ritual purity, while other concerns are more mundane and are focused on the potential to damage or chip the handwritten letters with the oils of human skin (scrolls with broken or incomplete letters would be invalidated for ritual use). Therefore, the *ba'al koreh* uses a long pointer or “Yad,” (which literally means “Hand”), to follow the words in the scroll. This pointer almost always takes the form of a long stick-like object with a handle on one end and a small silver (or other precious material) hand at the opposite end. This hand usually features an extended index finger designed to assist the *Ba'al Koreh*, the ritual reader, in following the holy text and in the proper recitation and chanting of each word and syllable of the weekly Torah portion.

The Second Commandment of the Decalogue forbids the creation of any “graven image.” This is usually interpreted as any idol and has often led to more abstract or allegorical representations in Jewish art without obviously recognizable human forms. The *parochet* or curtain covering the holy ark will often contain an *Eitz Chaim*, a “Tree of Life” image representing the deep rootedness of Jewish history. Over many centuries this prohibition has seemed to loosen when it comes to Torah pointers. There is nothing allegorical or abstract about most “Yads” which are almost universally represented as actual anatomically correct human hands.

Walter Benjamin once said that “all great works of literature either found a genre or dissolve one” (*Illuminations*, p. 201). I was reminded of this line when I first saw Marcus’ “Peace Yad” (Figure 13) at the center of this important exhibit. A great work of art forces us to reconsider the very nature of its genre. Marcus’ innovative work invites viewers to ask questions: why not replace stretched canvas (used for centuries), with a skateboard deck as a panel for painted art? Why create a Yad with just one extended index finger (also used for centuries), when you can add a second? Therefore, in his exuberant and brilliant excess, Marcus has created a Yad with two fingers—a ritual object he calls “Peace Yad” with both an index and middle finger extended, which together form the well-known peace sign.

Surely Marcus’ “Peace Yad” is a ritual object for our divisive culture. For what could be more instructive, or freeing of old forms and ways of thinking and worshipping, than to literally point to each word of the ancient Torah with a universal symbol of peace, a constant reminder for the *Ba’al Koreh*, and all those assembled who hear the chanted words, that faith and tradition should, instead of dividing us into warring camps and political movements, should ideally help bind us together in a ritual of peace and celebration?

While traditional Judaism is often perceived as cleaving to a strict separation of opposites, such as the “holy” from the “profane,” or *treif* from *kosher*, Marcus’ work often fills the space between these obvious binaries. Immersed in the most serious and deeply contested issues of contemporary Jewish identity, Marcus addresses these conundrums with a wry humor and a light touch. But make no mistake: Marcus’ art, celebrating rabbinic leaders and containing inspiring scriptural quotations might be labeled by some as “strictly kosher,” but it is also deeply irreverent—each object and painting scored by doubt and contradiction. In many ways Marcus is an artist for our turbulent and politically contentious times.

Halacha, the realm of Jewish law and jurisprudence, is particularly concerned with establishing boundaries and setting borders. The concept of *Bein HaShmashot*, “twilight,” is governed by a whole set of specific rules and regulations since it presents numerous Halachic problems. One obvious example of this issue concerns the rabbinic imperative to set the various

times for the daily morning, afternoon, and evening prayer services. As everyone knows, the day doesn't immediately transform into night the instant the sun falls beneath the horizon; rather, the light of day slowly transforms into dusk, before slowly fading into the dark of evening. Therefore, halachically speaking, at what time of day is it no longer permissible to recite the afternoon prayers? Furthermore, how long after sunset must you wait before chanting the evening prayers? We can easily see how a *posek* (a legal scholar who determines the rules of Jewish ritual) might find twilight a complex and confusing time.

When looking at Steve Marcus' art I am often drawn to consider the indeterminacy of *Bein HaShmashot*. Much like twilight, Marcus' art creates an ephemeral place of contemplation that is neither a naïve celebration of Jewish tradition, nor is it simply a strident critique of old-world traditions. Instead, Marcus is focused not on defining a separation and codifying difference; his work remains immersed in the messy, occasionally incoherent, but always fascinating world of contemporary Jewish life. As Marcus' work intuits, according to the Mishnah and numerous rabbinic sources, *Bein HaShmashot* "Twilight" is also a time of great creativity in the universe (*Pirkei Avot*, "The Ethics of the Fathers," 5:6).

Marcus' art bridges the holy and the profane, connects the old world to the new, and forms a midrashic commentary on Pop Art with the *Shulchan Aruch*. Thus, rather than limiting perspectives, Marcus' art reminds his viewers to not even attempt to reconcile and codify the many contradictions of 21st century Jewish life. Instead, Marcus' work, his "Peace Yad" for example, reminds us to literally read the space and feel the light between two outstretched fingers. Rather than point to one letter at a time, Marcus' two fingered Yad gently prods us to embrace the ephemeral space between—the twilight space of *Bein Ha'Shmashot*—inchoate and ever-changing, beautiful and troubling Jewish present.

Wherever his work is installed in Krakow, Baltimore, or New York City, Marcus' art honors the past of Jewish tradition while simultaneously charting a meaningfully hopeful Jewish future. We're all familiar with the famous Yiddish aphorism: "With one ass you cannot dance at two weddings." Yet somehow, with humor and beauty, in the many evocative paintings, comics, sculptures, posters, and ritual objects presented in this book, Marcus has found a way to do just that. Through his provocative art Marcus



Figure 12. Peace Sign Yad, 2024
(sterling silver, brass and stainless
steel, 6.25" H x 17.25" W x 3" D,
Steve Marcus, New York City, USA)

launches his viewers on a quarter pipe path forward, and while airborne for the briefest of moments we gain a stunning view of the complicated state of the American Jewish present.

Earlier in this essay, we discussed the Mishnaic passage in *The Ethics of the Fathers* highlighting Hillel's warning of the perils of material pursuits. Later in the same chapter of the Mishnah, Hillel suggests that: הַבְּרָמָה הַמְּקַחַת הַבְּרָמָה, הַבִּישׁׁי—"The more study, the more wisdom" (*Pirkei Avot*, "The Ethics of the Fathers," 2:8). Although the great sage specifically refers to studying the texts of scholars, I would suggest adding the work of artists to Hillel's formulation. Before we too become food for worms, we could all benefit from spending time *Bein HaShmashot* contemplating Marcus' art, which delivers on the promise of more humor, more light, and more wisdom. Even a sage like Hillel couldn't argue with that.

References

- Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken, 1968.
- Pirkei Avos: The Ethics of the Fathers*. Edited by Rabbi Moshe Lieber. New York: Mesorah Publications, 1995.
- Silver, Tony. *Style Wars* MVD Entertainment Group, 1983.
- Suggs, Jack M. et al., eds. *The Oxford Study Bible*. New York: Oxford University Press, 1992.
- The Complete Artscroll Siddur*. Eds. Rabbi Nosson Sherman and Rabbi Gedalia Zlotowitz. New York: Mesorah Publications, 2022.

Varia

Wacław Rapak

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0003-1441-8187

waclaw.rapak@uj.edu.pl

Niejaki Piórko Henriego Michaux w Polsce

A Certain Piórko by Henri Michaux in Poland

*Te kilka przypomnień i rozważań
poświęcam pamięci Barbary Nawratowicz-Stuart.¹*

Poniższe rozważania dotyczą teatralnej obecności w Polsce zbioru krótkich opowiadań autorstwa Henriego Michaux zatytułowanego *Niejaki Piórko*. Moje tym tematem zainteresowanie datuje się od czasu zorganizowanej w maju 2021 roku w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego konferencji naukowej, której podwójny, francusko-polski tytuł brzmiał „Henri Michaux – artiste aux multiples expériences” / „Henri Michaux – artysta o wielu doświadczeniach”². Wśród występujących wówczas zagranicznych i polskich znawców tej twórczości znaleźli się Mateusz Żurawski („Więcej niż tylko studencka wprawka. *Niejaki Piórko* Jerzego Grzegorzewskiego”) z Akademii Teatralnej w Warszawie i Anna

¹ Barbara Nawratowicz-Stuart zmarła 10 maja 2024 roku. W nekrologu, jaki opublikowali przyjaciele Basi z Piwnicy pod Baranami, napisano „odeszła tak, jak żyła – na własnych warunkach”. O szczegółach tego odejścia pisze M. Skowrońska w artykule *Śmierć na własnych warunkach*, „Gazeta Wyborcza”, mutacja krakowska z 8 listopada 2024. Pogrzeb odbył się 15 października tego roku na Cmentarzu Rakowickim.

² Konferencja odbyła się w dniach 26–28 maja 2021 roku, niestety w całości z powodu epidemii *en ligne*. Komitet organizacyjny tworzyli wraz ze mną Karolina Czerska, Olga Bartosiewicz-Nikolaev, Agnieszka Kocik, Jakub Kornhauser. Monografia złożona z wygłoszonych wtedy wystąpień ukazała się w listopadzie 2024. Składa się z dwu części, francuskiej i polskiej. Zob. O. Bartosiewicz-Nikolaev, K. Czerska, W. Rapak, *Henri Michaux – artiste aux multiples expériences / Henri Michaux – artysta o wielu doświadczeniach*, WUJ, Kraków 2024.

Róża Burzyńska z UJ („Michaux i Grzegorzewski – lekcje surrealizmu”). Wśród obecnych i zabierających głos, co okazało się niezwykle dla mojego wyboru ważne, była Maryla Zielińska, teatrołożka, historyczka polskiego teatru, i Ewa Bułhak, aktorka, reżyserka, prywatnie towarzyszka życia Jerzego Grzegorzewskiego. To oni w swoich wystąpieniach zwrócili moją uwagę na to, co w metajęzyku powinienem zapewne nazwać teatralną recepcją dzieła Henriego Michaux w Polsce. O ile literacki wymiar owej recepcji był mi dobrze znany³, o tyle odkryciem dla mnie, i to po tylu latach zajmowania się twórczością Michaux, był fakt, że niezwykle znaczącym terenem odkryć tego oryginalnego dzieła był polski kabaret i polski teatr. W jego historii obok trudnych do przecenienia dokonań teatrów i kabaretów studenckich lat pięćdziesiątych postacią wielce znaczącą stał się Jerzy Grzegorzewski. Jak sam się kilkakrotnie określał, wielbiciel Henriego Michaux. O tym wielki reżyser nieraz mówił i pisał. Grzegorzewski odkrył *Niejakiego Piórka* i walenie przyczynił się do jego wystawienia już w latach pięćdziesiątych. Będzie o tym mowa w osobnym artykule⁴.

Ponieważ niezbędny jest w tym miejscu historyczno-literacki kontekst powstania tego zbioru opowiadań sięgam do moich wcześniejszych ustaleń, by w wielkim skrócie przypomnieć, iż *Un certain Plume* – w polskim, znakomitym tłumaczeniu Jerzego Lisowskiego *Niejaki Piórko* – to tytuł, jaki nosi wyjątkowa w twórczości Henri Michaux grupa tekstów, których liczba i nie tylko liczba, zmienia się wraz z kolejnymi wydaniem tego najbardziej chyba kojarzonego z poetą zbioru opowiadań⁵.

Pierwsze wydanie, które ukazało się w czasopiśmie „Commerce” w 1930 roku, liczyło tylko pięć opowiadań. Pierwsze nosiło znaczący tytuł *La Philosophie de Plume (Filozofia Piórki)*, który to tytuł w kolejnym wydaniu ulegnie zmianie, by dookreślić tę filozofię i już w tytule uczynić z Piórki *Spokojnego człowieka*. Kolejne opowiadania to *Piórko podróżuje*, *Piórko w restauracji*, *W apartamentach Królowej* i *Wizja Piórki*⁶. Teksty te publikowane potem z niewielkimi zmianami otwierać będą wszystkie kolejne francuskie wydania i wznowienia *Niejakiego Piórki*. Warto zwrócić uwagę, że w drugim rozszerzonym wydaniu, które bibliografia w *Cahier de l’Herne* nazywa oryginalnym, a które liczy dziesięć opowiadań, pojawiają

³ Myślę o tłumaczeniach Michaux na język polski, również o poświęconych mu w Polsce esejach, naukowych artykułach i studiach, z których pewna część jest moim udziałem.

⁴ Zamysł sprowadza się do szerszego przedstawienia prób podejmowanych przez Grzegorzewskiego i jego teatralnych następców wśród polskich teatrów i reżyserów.

⁵ Za: W. Rapak, *Przypadek Niejakiego Piórki*, [w:] B. Marczuk, J. Gorecka-Kalita, A. Kocik (red.), *Alors je rêverai des horizons bleuâtres... Etudes dédiées à Barbara Sosień*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.

⁶ Odsyłam do tłumaczenia *Un certain Plume* autorstwa Jerzego Lisowskiego; H. Michaux, *Niejaki Piórko*, przełożył i słowem wstępnym poprzedził J. Lisowski, PIW 1966, seria „Biblioteka Jednorożca”. Zob. także wydanie drugie H. Michaux *Niejaki Piórko*, przekład i wstęp J. Lisowski, czyli barbarzyńca, bez daty wydania, data przybliżona 2009.

się dwa opowiadania – pierwsze to *Première mort de Plume* (Pierwsza śmierć Piórki), drugie zaś *Deuxième mort de Plume* (Druga śmierć Piórki), z których opowiadanie drugie nie wejdzie w skład trzeciego wydania, tego z 1938 roku, a pierwsze pojawi się tam pod zmienionym tytułem *On cherche querelle à Plume* (Czepiają się Piórki), by zniknąć ze wznowień tego właśnie wydania. To trzecie wydanie z 1938 roku to duży zbiór różnorodnych tekstów, który nosi tytuł *Plume précédé de Lointain Intérieur* (Piórko poprzedzony Dalekim Wnętrzem)⁷, tytuł zresztą w stylu wielu późniejszych tytułów zbiorów Michaux. Zbiór ten w wersji z 1963 roku liczy trzynaście tekstów⁸, których tytuły, choć znane, przytaczam, by ukazać ich obrazową zwięzłość, która przywodzi na myśl serię scenariuszy. Obok już wymienionych są to *La nuit des Bulgares* (Noc z Bułgarami), *Plume avait mal au doigt* (Piórko boli palec), *L'arrachage des têtes* (Wyrywanie głów), *Une mère de neuf enfants* (Matka dziewięciorga drobiazgu), *Plume à Casablanca* (Piórko w Casablance), *L'hôte d'honneur du Bren-club* (Honorowy gość Sray-Clubu), *Plume au plafond* (Piórko na suficie) i opowiadanie ostatnie, trzynaste *Plume et les culs-de-jatte* (Piórko i kuternogi)⁹.

Według Maryli Zielińskiej, pierwszego źródła w moich poszukiwaniach (pre)historii teatralnej obecności samego Michaux i jego Piórki w Polsce, wszystko zaczęło się w „odwilżowej Łodzi” po roku 1956¹⁰. Podobnie jak w wielu innych polskich ośrodkach akademickich również tam rozkwitło wówczas bogate życie kulturalne, w którym żywy udział od samego początku brało środowisko studenckie. Literatura przedmiotu poświęcona temu okresowi jest obszerna. Zaznaczę tylko, że ukazała się ostatnio książka Mieczysława Kochanowskiego, nie tylko świadka, również uczestnika tamtych wydarzeń, i to nie tylko w gdańskim środowisku studenckim. Książka nosi wiele mówiący o przyjętej przez autora tej wspomnieniowo-historycznej prezentacji tytuł *Karnawał 1956–1968*. Chociaż nie jest przecież

⁷ H. Michaux, *Plume précédé de Lointain Intérieur*, Gallimard, 1938, seria Blanche.

⁸ H. Michaux, *Plume précédé de Lointain Intérieur*, Gallimard, 1963. To wydanie, przejrane i poprawione przez Michaux, zostanie opublikowane przez Gallimarda już po śmierci poety w identycznej postaci w 1985 w serii Poésie / Gallimard. Odsyłam do trzytomowego wydania krytycznego dzieł wszystkich Michaux pod red. Raymonda Belloura i Ysé Trana, H. Michaux, *Un certain Plume*, [w:] *Oeuvres complètes*, tom 1, Editions Gallimard 1998, seria Bibliothèque de la Pléiade.

⁹ W polskim tłumaczeniu Jerzego Lisowskiego *Niejaki Piórko* liczy 14 rozdziałów: I *Spokojny człowiek*; II *Piórko w restauracji*; III *Piórko podróżuje*; IV *W apartamentach królowej*; V *Noc z Bułgarami*; VI *Wizja Piórki*; VII *Piórko boli palec*; VIII *Wyrwanie głów*; IX *Matka dziewięciorga drobiazgu*; X *Czepiają się Piórki* (to opowiadanie nosi pierwotnie tytuł *Première mort de Plume*, by w wydaniu z 1938 roku przyjąć tytuł *On cherche querelle à Plume*. Nie istnieje natomiast we wznowieniu tego zbioru z 1963 roku. Jerzy Lisowski włączył je więc do swojego tłumaczenia, sięgnąwszy do wydania z 1938 roku; XI *Piórko w Casablance*; XII *Gość honorowy Sray-Clubu*; XIII *Piórko na suficie*; XIV *Piórko i kuternogi*.

¹⁰ M. Zielińska, *Narodziny artysty z ducha odwilży: „Niejaki Piórko” i „Szewcy”, „Didaskalia” 2021 nr 165: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/narodziny-artysty-z-ducha-odwilzy-niejaki-piorko-i-szewcy>.*

moim celem przedstawienie całego historycznego kontekstu tak zwanej „październikowej odwilży”, wykorzystam na rzecz późniejszych moich rozważań kilka uwag, jakie znalazłem w *Karnawale 1956–1968*. Warto z pewnością zaznaczyć, iż dla Kochanowskiego punktem odniesienia jest często przywoływane nie tylko przez historyków najnowszych dziejów Polski studium autorstwa Andrzeja Ledera zatytułowane *Prześniona rewolucja*. W tym ujęciu owa „prześniona rewolucja” miała się dokonać w latach 1939–1956, „a ściślej mówiąc — między wybuchem II wojny światowej a VIII plenum PZPR i wizytą Chruszczowa w Warszawie”¹¹. Apogeum przypadało na drugą połowę lat pięćdziesiątych zwaną od tamtego czasu „październikową odwilżą”. Idąc tropem Ledera, Kochanowski stwierdza, że „(...) Taka rewolucja musiała wywołać wiele zmian w wielu dziedzinach życia, a szczególnie w kulturze. I choć jej erupcja trwała krótko (...) to jej znaczenie, wartość dokonań artystycznych i wpływ na odradzające się życie umysłowe Polaków były tak duże, że pozwalały postrzegać ten fenomen jako zjawisko bezprecedensowe w naszej historii”. Jak stwierdza Mieczysław Kochanowski, „[j]ej polityczny rodowód wywodzi Leder z ówczesnych kompromisów”¹².

To, co dla podjętego przeze mnie wątku najistotniejsze, to fakt, iż euforia „październikowej odwilży” była, jak wiadomo, najbardziej widoczna w pierwszych jej latach. To bez wątpienia w głównej mierze za sprawą, co podkreśla Kochanowski, zaskakującego niebywałym w powojennej, wciąż przecież zniszczonej Warszawie, rozmachem Międzynarodowy Festiwal Młodzieży i Studentów. Miał miejsce w sierpniu 1955 roku. Autor *Karnawału 1956–1968* mówi, że „[z]wyciężyły fantazja i pomysłowość młodych artystów, którzy prawie z niczego zrobili fascynującą dekorację”¹³. Drugim emblematem tamtego czasu, jak mówię, czasu polskiej „burzy i naporu”, był pierwszy numer tak zwanego „zielonego” *Po prostu*. Pierwszy, bo rewolucyjny względem poprzednich numerów ukazującego się już od drugiej połowy lat czterdziestych czasopisma. Już nie „akademicki”, lecz ze zmienioną na zielony kolor winietą i nowym jednoznacznie wówczas brzmiącym podtytułem „Tygodnik studentów i młodej inteligencji”. Jak dziś wiadomo, żywot nowej mutacji *Po prostu* był krótki, jednak rezonans głoszonych w nim treści był nie do przecenienia nie tylko dla studenckiego środowiska.

W tym te, które mnie najbardziej interesują, a które odnoszą się głównie do życia studenckiego tamtego czasu, czasu polskiej „burzy i naporu”. Mieczysław Kochanowski uściśla, że w przywołanym historycznym kontekście „[n]ajbardziej widoczny był jednak szeroki ruch studencki. Jego formy były zróżnicowane i oryginalne. Podstawą prowadzonego dyskursu była sieć klubów: poczynając od małych, lokalnych, umieszczonych przeważnie w domach studenckich, aż po wielkie o bogatym programie i ponadregionalnym

¹¹ M. Kochanowski, *Karnawał 1956–1968*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk, 2023, s. 169.

¹² *Ibidem*, s. 169–170.

¹³ *Ibidem*, s. 215.

zasięgu, takie jak gdański Żak, warszawska Stodoła, krakowska Piwnica pod Baranami i inne¹⁴. Źródła są zgodne, iż najbardziej widocznym zjawiskiem tamtego okresu były powstające w ciągu zaledwie kilku popaździernikowych lat teatry studenckie. Kochanowski, którego pokoleniowym doświadczeniem był gdański *Bim Bom*, gdzie niemal od samego początku działał i występował, nie ogranicza się w swojej książce do tego jednego studenckiego środowiska. Inaczej niż Maryla Zielińska, nie wspomina w ogóle o „odwilżowej Łodzi”, do której przyjdzie nam jeszcze na chwilę wrócić. Autor *Karnawału 1956–1968* sporo uwagi poświęca natomiast krakowskiej *Piwnicy pod Baranami*. Píše, między innymi, iż „[s]ą miejsca – Kraków do nich należy – gdzie czas płynie z różną szybkością i osobliwymi meandrami, dając przedziwne wrażenia artystyczne. Właśnie pod względem poziomu artystycznego twórców i wykonawców Piwnica w całej plejadzie studenckiej nie miała sobie równych”¹⁵.

We wspomnianym przed chwilą artykule Maryli Zielińskiej „*Narodziny artysty z ducha odwilży: „Niejaki Piórko” i „Szewcy”*” autorka opisuje tamten łódzki czas i zaznacza, że „[o]dbywają się [tam] koncerty, wieczory poetyckie, spektakle, wystawy. Zawijają się, rozwiązują, przekształcają rozmaite grupy artystyczne”¹⁶. Zwraca uwagę na szczególną rolę, jaką w tym środowisku odgrywał Zbigniew Kosiński, starszy kolega Jerzego Grzegorzewskiego z okresu jego nieukończonych zresztą studiów w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (PWSSP), późniejszej łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych, która wraz z łódzką Filmówką¹⁷ nadawała w ówczesnych czasach, wciąż mowa o latach pięćdziesiątych, ton całej łódzkiej kulturze studenckiej. To Kosiński, „poeta, malarz, pasjonat teatru”¹⁸, zgromadził wokół siebie grupę studentów Uniwersytetu i PWSSP, by w roku 1957 wspólnymi siłami przygotować w klubie Jaskinia pierwszy poetycki program. Według informacji zebranych przez Marylę Zielińską wśród świadków i uczestników tamtych wydarzeń, dwa lata później dochodzi do przenosin całej artystycznej grupy z Uniwersytetu w nowe miejsce, czyli do klubu w PWSSP. I to tam 20 kwietnia 1959 roku doszło do tak ważnego dla „polskiego” *Piórki* drugiego po Piwnicy pod Baranami (grudzień 1958 lub styczeń 1959) wystawienia spektaklu na podstawie wydanego rok wcześniej w *Twórczości* dokonanego przez Jerzego Lisowskiego

¹⁴ *Ibidem*, s. 73.

¹⁵ *Ibidem*, s. 180–181.

¹⁶ *Op. cit.*, M. Zielińska.

¹⁷ W wielkim skrócie historia łódzkiej Filmówki wiąże się z przenosinami w roku 1949 Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie z siedzibą w Łodzi do Warszawy. Wtedy powstała w Łodzi Państwowa Wyższa Szkoła Aktorska, która w 1954 roku stała się Państwową Wyższą Szkołą Teatralną im. Leona Schillera, by w 1957/1958 roku połączyć się z istniejącą od 1950 roku Państwową Wyższą Szkołą Filmową i stać się istniejącą do dzisiaj Państwową Wyższą Szkołą Filmową i Teatralną im. Leona Schillera.

¹⁸ *Op. cit.*, M. Zielińska.

tłumaczenia całości zbioru opowiadań Henriego Michaux¹⁹. Zbigniewowi Kosińskiemu udało się wraz z grupą ówczesnych studentów PWSSP, co istotne, kolegów ze studiów Jerzego Grzegorzewskiego, doprowadzić do premiery *Niejakiego Piórki*. Znowu zdaje się na autorkę przywołanego artykułu, aby dodać, że „[o]n sam nie brał udziału w przygotowaniach, ale był jego dobrym duchem”. Potem „[p]ojechał z kolegami na juwenalia do Krakowa, ponieważ *Piórkę* zakwalifikowano na I Festiwal Kultury Studentów [7-10 maja 1959]. Niestety reżyser nie dopatrzył formalności i grupa nie dostała sali, do pokazu nie doszło. Szkoda, łódzki *Piórko* mógł się skonfrontować nie tylko z gdańskim Bim-Bomem, warszawskim Studenckim Teatrem Satyryków czy łódzkim Pstrągiem, ale także z programem Piwnicy pod Baranami, w którym wykorzystano fragment utworu Michaux”²⁰.

Dla dopełnienia kontekstu owej łódzkiej premiery spektaklu *Niejakiego Piórki* raz jeszcze podążę tropem wyznaczonym przez Marylę Zielińską, która w swoim tekście „Narodziny artysty z ducha odwilży” przytacza obszerny fragment recezji, jaką Anna Grabowska zamieściła 5 maja 1959 roku w łódzkim *Głosie robotniczym*:

Zobaczyliśmy adaptację historyjek o Panu Piórcie, świetnego, choć mało znanego w Polsce poety francuskiego, Henriego Michaux. Pan Piórko u królowej, Pan Piórko w podróży, Pan Piórko w restauracji – dla tych, którzy znają historyjki Pana Piórki, stanowią one źródło niewyczerpanej radości i komizmu. Studenci PWSSP zrezygnowali z efektów komicznych na rzecz powagi, gry serio, ponurej, czarnej (zresztą bardzo ładnej) dekoracji i ciemności, rozświetlanych tylko czasami promieniem latarki ręcznej, na rzecz celebracji i symboliki. Niemniej jednak, choć osobiście całkiem inaczej wyobrażam sobie ewentualną inscenizację *Pana Piórki* (ciekawostka: krakowska „Piwnica” również sięgnęła po te same teksty Michaux w swoim ostatnim programie) – nie to przecież jest istotne. Istotne są interesujące ambicje, ambicje stworzenia teatryku – nazwijmy to – intelektualnego, zapał, który wciągnął do pracy młodzież, samodzielność, inicjatywa²¹.

Odnosnie do Piwnicy pod Baranami autorka przywoływanego wciąż w tym miejscu artykułu dopełnia naszą wiedzę o wspomnianym programie, podając, iż premierę miał na przełomie 1958 i 1959 roku, miał on charakter składankowy i że *Niejaki Piórko* zaistniał wtedy dzięki Barbarze Nawratowicz, która zagrała Królową, „Królową erotomanke”, jak pisze Maryla Zielińska. Podstawą występu był więc z całą pewnością, co potwierdza Nawratowicz, tekst Henriego Michaux zatytułowany „W apartamentach

¹⁹ Polski *Niejaki Piórko* przekładzie Jerzego Lisowskiego zaistniał w majowym numerze „Twórczości” w 1958. I to był początek wspomnianych w tym artykule przedstawień. Prawdopodobnie wcześniej w *Odrze* (nr 2/1958) przekład fragmentu autorstwa niejakego Hade i Owu.

²⁰ „Premiera kabaretu Piwnicy pod Baranami odbyła się na przełomie grudnia 1958 i stycznia 1959. Program miał charakter składankowy, „Królową erotomanke” grała Barbara Nawratowicz”, cyt. za Marylę Zielińską, *op. cit.*,

²¹ (a.g.) [Anna Grabowska], *Michaux wśród studentów PWSSP*, „Głos Robotniczy” 5 maja 1959, cyt. za Marylę Zielińską, *op. cit.*

królowej”. Muszę przy tym zaznaczyć, iż w tej materii pojawiają się jednak w źródłach, którymi dysponuję, nieścisłości. Do tego dojdę za chwilę. Dodam tylko odnośnie do wspomnianej premiery, że Tadeusz Kwinta, uczestnik tamtego artystycznego wydarzenia, dzisiaj powiedzieć by przyszło, performansu, w rozmowie telefonicznej, jaką odbyliśmy w ubiegłym roku, opowiedział mi o swoim występie w Piwnicy właśnie na przełomie 1958–1959, kiedy „zatańczył” Piórkę. Był wtedy, jak stwierdził, studentem krakowskiej PWST, gdzie miał zajęcia z baletu, i w Piwnicy pod Baranami postanowił uczynić z Piórki postać baletową. Co nie wydaje się w żadnej mierze wykluczone, bo, jak wiadomo. Piórko jak Chaplin żyje ruchem²².

Co do nieścisłości, najistotniejsza wydaje mi się ta, która dotyczy dat. Dokładnie daty premiery wspomnianego wyżej składankowego performansu. Dla porządku oddaję głos Joannie Olczak-Ronikierowej, postaci dla Piwnicy pierwszoplanowej, która, wspominając początki kabaretu, w pewnym miejscu swojej książki odnosi się do owych początków i mówi: „A kiedy odbyła się ta słynna premiera otwierająca najweselszy, najbarwniejszy i najlepszy artystycznie (moim zdaniem) okres w życiu Piwnicy? Jak zwykle nie wiadomo. Jedni twierdzą, że koniec grudnia 1958, inni, że na początku stycznia 1959 roku. Pewne jest to, że się odbyła. I że była ogromnym sukcesem, i że z tej okazji Kazimierz Wiśniak ofiarował Piwnicy swój obraz, który cudem przetrwał wszystkie historyczne zawieruchy, zamykania i wyprowadzki, długo wisiał w Piwnicy nad bufetem, o dziwo, nikt go nie ukradł, a w końcu wylądował u Janiny Garyckiej, gdzie wisi do tej pory”²³. Autorka przywołanych wspomnień dostarcza kilku ważnych szczegółów tego trudnego do dokładnego usytuowania w czasie wydarzenia. Píše, iż „(...) Kika Lelińska śpiewała między innymi tragiczną pieśń „Xsawery zgaś!” do słów moich [Joanna Olczak-Ronikier] i muzyki [Jana] Güntera. Barbara Nawratowicz odegrała „Królową erotomanke” według opowiadania Henriego Michaux²⁴, kolejną markizę, malarkę nowoczesną, plotącą brednie w kompilacji dwóch pretensjonalnych artykułów o sztuce”²⁵.

Wspomniana wyżej dwukrotnie Barbara Nawratowicz, gwiazda Piwnicy z jej pierwszego pionierskiego okresu, z którą – dzięki uprzejmości Impresariatu Piwnicy pod Baranami – udało mi się nawiązać e-mailowy kontakt, przedstawia swoją wersję tego i innych wydarzeń. W jednym

²² Dodam jeszcze dla porządku, że według Barbary Nawratowicz i jej wersji wydarzeń Tadeusz Kwinta w Piwnicy pod Baranami wygłaszał „Moje zajęcia” [„Mes occupations”], jeden z bardziej znanych tekstów Michaux, który, choć utrzymany w podobnej poetyce, pochodzi ze zbioru *La nuit remue* (1937). Nie zalicza się do opowiadań-scenariuszy Michaux ze zbioru *Niejaki Piórko*. Zob. B. Nawratowicz-Stuart, *Kabaret Piwnica pod Baranami fenomen w kulturze PRL*, op. cit., s. 255.

²³ Joanna Olczak-Ronikier, *Piwnica pod Baranami czyli koncert ambitnych samouków*, wybór il. Kazimierz Wiśniak, Tenten, Warszawa, 1994, s. 116.

²⁴ Czyli, w tłumaczeniu Jerzego Lisowskiego „W apartamentach królowej”.

²⁵ J. Olczak-Ronikier, op. cit., s. 117.

z pierwszych e-listów do mnie Barbara Nawratowicz, po mężu Stuart, która od wielu już lat mieszka w Australii, a której życie – wcale nie nawiasem mówiąc, to materiał na dobrą książkę i film – odesłała mnie do wydanej w Polsce po raz pierwszy w 2012 roku książki *Kabaret Piwnica pod Baranami – 1956-1963*²⁶. Wśród zgromadzonych i przechowywanych przez nią w australijskim domu „piwnicznych” wspomnień i tekstów, które tak naprawdę, wiemy to dzisiaj, uratowała od zapomnienia, Nawratowicz umieszcza trzy[?] wykonywane w Piwnicy teksty autorstwa Henriego Michaux. Pierwszy, w porządku jej książki, a autorka twierdzi, że ułożyła „mniej więcej chronologicznie teksty monologów, skeczów i piosenek, często „jednorazówek, które były porzucane przez wykonawcę, bo nie robiły wrażenia na publiczności”²⁷, jest scenariusz jej autorstwa zatytułowany „Zasnęłam czyli spokojny człowiek”²⁸. W ostatnim liście, jaki do mnie dotarł 4 września ubiegłego już roku, Barbara Nawratowicz, której zadałem wcześniej pytanie o chronologię „pana piórkowych” wydarzeń, prywatnie odpowiedziała mi tak:

W Michaux zakochała się w zamierzchłych czasach Piwnicy nasza wspaniała kierowniczka literacka dr Janinka Garycka. Ona to podrzuciła mi „Królową i posła duńskiego”, który to stał się moim popisowym monologiem. Ja też zapalałam miłością do Michaux i następny mój monolog to „Gość honorowy”. Co tam jeszcze było, znajdzie pan w mojej książce, którą Jaś G. chętnie chyba panu wypożyczy. Jest też być może jeszcze do nabycia w księgarni Kurant na rogu Rynku i Sławkowskiej. (...) Serdeczne pozdrowienia z Australii, Basia.

Wcześniej, również w prywatnym liście zapewniła mnie, że to „Spokojny człowiek był pierwszym HM, który mówiłam w Piwnicy”²⁹. Potwierdzeniem tej informacji, różnej, jak widać, od cytowanego listu, niech będzie przywołana przeze mnie przed chwilą monografia Piwnicy autorstwa Nawratowicz. To tam Barbara Nawratowicz umieściła wygłoszony wówczas przez siebie tekst, do którego dołączyła zresztą fotografię autorstwa Wojciecha Plewińskiego³⁰. Inaczej niż w oryginale, inaczej niż w tłu-

²⁶ B. Nawratowicz-Stuart, *Kabaret Piwnica pod Baranami – 1956-1963 fenomen w kulturze PRL*, op. cit.; według autorki układ tekstów nie uległ zmianie, rozszerzeniu uległy tylko komentarze. Wydanie I ukazało się w Wydawnictwie Petrus w 2012 roku, z którym autorka zerwała kontakty.

²⁷ B. Nawratowicz-Stuart, *Kabaret Piwnica pod Baranami – 1956-1963 fenomen w kulturze PRL*, op. cit., s. 5.

²⁸ W dniu 13 września 2013 roku w Piwnicy pod Baranami odbyło się spotkanie z Barbarą Nawratowicz, prowadził je Wacław Krupiński. Wtedy Nawratowicz wygłosiła z pamięci monolog „Spokojny człowiek” według opowiadania Henriego Michaux. Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=RGaBW6mB6pc>.

²⁹ Tak jak w cytacie poprzednim dokonuję czysto typograficznej zmiany z (bardzo) dużej czcionki, jaką pisze do mnie ze względu na wadę wzroku Barbara Nawratowicz-Stuart, na czcionkę właściwą długim cytatami w artykułach.

³⁰ *Ibid.*, s. 182-183.

maczeniu Jerzego Lisowskiego, tytuł ten brzmi „Zasnąłam czyli spokojny człowiek”.

Już sam tytuł pozwala się zorientować czytelnikowi, który zna teksty składające się na *Niejakiego Piórka*, w tym przypadku tekst „Spokojnego człowieka”, pierwszej prozy w porządku całego zbioru Henriego Michaux, że wykonawczyni i autorka scenariusza, czyli Barbara Nawratowicz, dostosowała tę prozę Henriego Michaux do potrzeb kabaretowego występu i dokonała kilku zasadniczych względem oryginału i oczywiście tłumaczenia Lisowskiego zmian. Najdalej idącą jest zmiana narracyjnej perspektywy. O ile w oryginalnej wersji i w zgodzie z nią w polskim tłumaczeniu ta proza nosi cechy trzecioosobowej narracji, gdzie narrator cieszy się kanonicznymi i należnymi mu przywilejami wszechwiedzy i wszechobecności. Piórko jest tutaj protagonistą, a jego żona postacią drugoplanową, o tyle w scenicznej propozycji Barbary Nawratowicz perspektywa ulega radykalnej zmianie.

Piórko przestaje być protagonistą. Narracja prowadzona jest w pierwszej osobie liczby pojedynczej, do tego, co niezwykle istotne, zgodnie z zapowiedzią zawartą w tytule, prowadzona jest przez kobietę. To kobieca postać, w którą wciela się Nawratowicz, przejmuje rolę narratora i jednocześnie protagonistki. Tożsamość narratora, tutaj, ściślej mówiąc, narratorki, i jednocześnie protagonistki, kobiecej postaci, której przypada wieść opowieść, tym samym odwrócić perspektywę, jest oczywiście znacząca. Dodam, że w przyjętym tu układzie odwrócenie sytuacji sprowadza się do zastąpienie postaci żony z wersji oryginalnej postacią męża, któremu nie pozostaje teraz — inaczej niż u Henriego Michaux, lecz w zgodzie z wprowadzoną przez Nawratowicz zasadą odwrócenia ról — nic innego, jak wyrazić w ostry sposób swoje niezadowolenie, iż nie podjęła ona próby przeciwdziałania pojawiającej się, nieuchronnej przeciwie, katastrofie.

Zaproponowane przez Barbarę Nawratowicz zmiany prowadzą jednak dalej. W konsekwencji bowiem wprowadzenia nowej perspektywy opowiadana historia ulega znaczącemu skróceniu i swoistemu zagęszczeniu, co z kolei wzmacnia efekt makabreski, jaką, według mnie, „Spokojny człowiek” Henriego Michaux w istocie jest. Siłą rzeczy opowiedziana niejako od środka historia „Niejakiej pani Piórko” (czyli, w zgodzie z wprowadzonym przez aktorkę odwróceniem ról, „Une certaine Plume”) nabiera nowych sensów. Nawiasem mówiąc, w języku francuskim rzeczownik „plume” (w polskim to „piórko”) jest rodzaju żeńskiego i w tym ujęciu kobieta Piórko, paradoksalnie, wpisuje się w rodzajową logikę francuskiego. Tym samym jako postać „une certaine Plume” (czyli „niejaka pani Piórko”) pozwala się również wpisać w zaproponowaną przez francuską krytykę metaforyczną grę słowami: *une plume/pióro* → „une certaine Plume”. Zaryzykuję w tym miejscu uwagę, iż dla wprawnego w francuszczyźnie ucha zaproponowane przez Nawratowicz semantyczne przesunięcie z „pana Piórko” na „panią Piórko” zdaje się mocniej wspierać interpretacyjne otwarcie na metaforyczne

sensy aktu pisania³¹. Po tych semantycznych niuansach muszę od razu dodać, że sceniczna wersja Barbary Nawratowicz całkowicie umyka tym interpretacyjnym sugestiom, bo w jej scenicznej wersji nie pojawia się ani imię, ani nazwisko narratorki/protagonistki. Piórko nie staje się więc u niej Piórką czy, raczej, panią Piórkową (trochę tak, jak u Tuwima pojawia się pani Słowikowa). Dodam jeszcze, pewnie warto, iż w czasie jednej z kilku wizyt w Polsce podczas spotkania z cyklu „Salon Literacki”, które odbyło się w Piwnicy pod Baranami 14 września 2012 roku, Nawratowicz została poproszona przez prowadzącego całość Wacława Krupińskiego o przypomnienie jakiegoś monologu, z tych wygłoszonych przez nią swego czasu w Piwnicy³². Wygłosiła wówczas z pamięci „Zasnęłam czyli spokojny człowiek” czyli własną wersję „Spokojnego człowieka”, pierwszy tekst z serii opowiadań-scenariuszy Michaux, tyle że, jak już wiemy, w swojej „kobiecej” wersji. Dodam, że w czasie wspomnianego spotkania Nawratowicz promowała swoją świeżo wtedy wydaną książkę *Kabaret Piwnica pod Baranami – 1956-1963, fenomen w kulturze PRL*³³.

Jeśli chronologię, którą proponuje Nawratowicz w przywoływanej tutaj książce, można – nie bez wątpliwości – uznać za prawdopodobną, to drugim przedstawionym ówczesnie w Piwnicy pod Baranami tekstem Michaux ze zbioru *Niejaki Piórko* było opowiadanie „W apartamentach królowej”. Tytuł, jaki podaje autorka, brzmi „Duńska królowa”. Sama autorka w krótkim wprowadzeniu do zamieszczonego zdjęcia i samego tekstu pisze:

Cieszący się wielkim powodzeniem i wielokrotnie powtarzany mój „perwersyjnie erotyczny” monolog, został nazwany Duńska królowa, choć powinien nazywać się, zgodnie z oryginałem Królowa i poseł duński³⁴. Na głowie zawsze miałam jakąś koronę a w ręku coś ostrego: sztylet lub wielki nóż, którym podkreślałam niektóre fragmenty mojej anatomii ...³⁵.

Dla porządku należy dodać, iż w wielu źródłach, w tym kilku reprodukowanych w książce Nawratowicz, pojawia się często tytuł „Królowa erotomanka”. Co do samego tekstu „Duńskiej królowej”, w takiej postaci,

³¹ Przykładem niech będzie obszerny esej Jean-Claude’a Mathieu „Légère lecture de «Plume»” [w:] R. Dadoun (pod red.) *Rupture sur Henri Michaux*, Payot, 1976. W wielkim skrócie interpretacja Mathieu wychodzi od wziętego dosłownie nazwiska Plume / pióro, piórko, od znanego i w polskim powiedzenia „lekki jak piórko” po nadanie przygodom protagonisty subtelnych sensów „przygody pisania”.

³² Spotkanie promocyjne pierwszego wydania odbyło się 14 września 2012 roku, zostało nagrane i można je znaleźć na You Tube. Tytuł tego spotkania to „Barbara Nawratowicz Piwnica pod Baranami, wieczór wspomnień promocja książki”;

³³ B. Nawratowicz-Stuart, *Kabaret Piwnica pod Baranami – 1956-1963, fenomen w kulturze PRL*, op. cit.

³⁴ Zgodnie z oryginałem tytuł brzmi „Dans les appartements de la reine”. W tłumaczeniu J. Lisowskiego to „W apartamentach królowej”.

³⁵ B. Nawratowicz-Stuart, *Kabaret Piwnica pod Baranami – 1956-1963 fenomen w kulturze PRL*, op. cit. s. 216.

w jakiej figuruje u Nawratowicz, to chcę i w tym przypadku zwrócić uwagę na różnice względem oryginału.

W przeciwieństwie do „Spokojnego człowieka” wprowadzone przez autorkę kabaretowej wersji zmiany nie są na tyle radykalne, by sięgać struktury, narracyjnej struktury i wymowy tekstu. Opowieść prowadzona jest tutaj w kanonicznej wersji narracji w trzeciej osobie. Protagonistą przestaje jednak być „niejaki Piórko”. Pojawia się natomiast pełniący ambadorskie obowiązki Poseł, którego pod nieobecność zajętego bardzo Króla przyjmuje Królowa, która – podobnie jak w wersji Michaux – zapewnia Posła, że „Jego Królewska Mość bardzo lubi Duńczyków”. Natomiast, inaczej niż „W apartamentach królowej”, nie pojawia się ze strony Królowej zapewnienie, że Król przyjmie Posła „koło piątej”. Pada natomiast zaproszenie na wspólny spacer. W dalszej części wersji Nawratowicz opowieść nie odbiega zasadniczo od dramaturgii tekstu Michaux. Pod pretekstem spaceru Królowa, która „zna drogę dobrze”, prowadzi Posła do swojej sypialni. Jak na „Królową erotomanek” przystało, nie traci zbyt wiele czasu i skłania Posła, żeby położył się na tapczanie, potem – „Wie pan, w tym, pokoju jest zawsze tak strasznie gorąco” – , żeby ją rozebrał, w końcu – „Pozostawać ubranym w sypialni to jakieś takie pretensjonalne” – , żeby sam się rozebrał. Barbara Nawratowicz nie włącza do swojego tekstu wątku opowieści Posła o Danii. U Michaux propozycja pojawia się po raz pierwszy ze strony Królowej, która od razu się z niej wycofuje i nie dopuszcza Posła do głosu.

Ciąg dalszy pozostaje bez zmian. „Ciekawa, co powie na to Duńczyk”, Królowa zmusza Posła do zbadania trzech małych kropeczek pod prawą piersią. Nawratowicz pomija szczegóły tego badania, które w wersji Michaux pozwalają dostrzec brak Piórki. W obu wersjach „[p]oszukiwanie ukrytych realiów napawa [obie postaci] dreszczem, a one tymczasem wznoszą się i falują wypukłe”³⁶. W tym kulminacyjnym dla akcji momencie pojawia się pominięty wcześniej w wersji Nawratowicz wątek opowieści o Danii. Królowa jakby mimochodem zwraca się do Posła: „No, a teraz niech mi pan opowiada o Danii (...)”. Dla „Królowej erotomanki” stanowi to pretekst do skierowanej do niego prośby o przysunięcie się do niej tak blisko jak tylko to możliwe, żeby mogła uważnie go słuchać. Po raz kolejny Poseł ulega jej namowom. Narrator(ka) natomiast dzieli się z czytelnikiem, w tym przypadku słuchaczem/widzem komentarzem: „I poseł kładzie się tuż obok niej i teraz już niczego nie będzie mógł przed nią ukryć ... I rzeczywiście”. Reakcją Królowej są słowa, iż spodziewała się, że poseł okaże jej więcej szacunku. Przy czym od razu dodaje: „(...) ale, skoro jest pan już w taakim stanie, nie mogę przecież pozwolić, żeby **tooo** nam

³⁶ B. Nawratowicz-Stuart, *Kabaret Piwnica pod Baranami – 1956–1963, fenomen w kulturze PRL*, op. cit. s. 219.

później przeszkadzało rozmawiać o Danii³⁷. Za erotyczne *clou* uchodzi zapewne kolejna propozycja Królowej, która – w zgodzie z oryginałem – zwraca się do posła tymi słowy: „Tylko niech mnie pan koniecznie pieści po nogach, bo inaczej staję się roztargniona i zupełnie zapominam, po co się kładłam!!!”. W zgodzie z poetyką prawie wszystkich opowieści składających się na *Niejakiego Piórka* musi dojść do dramatycznego zakończenia splotu wydarzeń, w jaki uwikłał się, czy też raczej został uwikłany Poseł w wariacji Nawratowicz na temat Piórki. Kończącym akordem staje się niespodziewane, nagłe wejście Króla³⁸.

W artykule poświęconym Piwnicy z kwietnia 1959 roku, do którego za chwilę wrócę, Jan Puget zamieszcza między innymi krótki komentarz odnoszący się do wykonania tego tekstu przez Barbarę Nawratowicz w kabarecie i pisze, że „[m]onolog królowej (Milhaud³⁹) pobudzającej posła Danii do działania erotycznego względem jej osoby jest tak pyszną zabawą w erotyzm, że staje się czysty i niewinny”⁴⁰.

W tekście Henriego Michaux na jego końcu pojawia się – pominięty przez Barbarę Nawratowicz w jej ówczesnym występie – rodzaj nadającej ogólniejszy sens opowiedzianej historii kody. Są to słowa narratora, który w tonie różnym od charakteru opowiedzianej historii stwierdza: „Okrutne przygody, jakie by nie były wasze początki i powikłania, przygody bolesne, prowadzone ręką nieprzejednanego wroga”⁴¹. Dodam tylko, że przytoczone uogólnienie, jedno z kilku tego typu w tym zbiorze, ma w przypadku opowiadań *Niejakiego Piórka* i jego całościowej interpretacji głębokie egzystencjalne znaczenie.

W porządku książki Barbary Nawratowicz kolejnym, jednym z dwóch ostatnich opowiadań Henriego Michaux⁴², które znalazły się w programach Piwnicy w okresie, z którego zdaje ona sprawę (czyli lata 1956–1963), jest „Srayklub”. W tłumaczeniu Jerzego Lisowskiego, a do jego tłumaczeń wciąż się odwołuję, bo to one – była o tym mowa – pozostają dla polskiego czytelnika głównym punktem odniesienia, to opowiadanie nosi tytuł „Gość honorowy Sray-Clubu” („L’hôte d’honneur du Bren Club”). Również w tej interpretacji Barbara Nawratowicz, wykonawczyni tego numeru,

³⁷ Zaznaczone **boldem** zmiany zostały wprowadzone przez B. Nawratowicz-Stuart, *ibid.*, s. 220.

³⁸ W wersji Michaux Piórko i Król pisane wielką literą, u Nawratowicz królowa, poseł i król małą literą.

³⁹ Oczywiście błąd w nazwisku autora. Co zdaje się potwierdzać tezę, że Michaux nie był wówczas znany polskim czytelnikom. W liście B. Nawratowicz, który cytuję wcześniej, można się dowiedzieć, dzięki komu Michaux został odkryty w środowisku Piwnicy.

⁴⁰ J. Puget, „Piwnica krakowska” [w:] *Współczesność*, 15.30 IV 1959. Zob. B. Nawratowicz-Stuart, *Kabaret Piwnica pod Baranami – 1956-1963, fenomen w kulturze PRL*, op. cit., s. 237.

⁴¹ H. Michaux, *Niejaki Piórko*, przełożył i wstępem opatrzył J. Lisowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963, s. 23.

⁴² Ostatnim jest wspomniany wyżej w przypisie tekst „Moje zajęcia” [„Mes occupations”] autorstwa Henriego Michaux wygłaszany przez Tadeusza Kwintę.

wprowadza zmianę perspektywy, z której widzowie mogą zdać sobie sprawę dopiero w połowie wygłaszanego tekstu. Wtedy dopiero okazuje się, że narratorką, bohaterką i gościem, gościnią honorową w SrayKlubie jest kobieta. Pierwsza bowiem część, naprawdę trudno rzec, że „smakowita”, to opis dań, jakie ona spożywa. Dwa fragmenty z długiego menu brzmią następująco: „Indyk był faszzerowany robakami, sałata polana smarem, kartofle podwójnie wyplute”. Nieco dalej czytamy, że „(...) grzybki pachniały stałą, pasztet benzyną”⁴³. Wino było akurat tak samo winem jak nadman-ganian potasu”⁴⁴. O ile w wersji oryginalnej i w tłumaczeniu Lisowskiego „Piórko nie podnosząc głowy jadł cierpliwie”⁴⁵, o tyle w omawianej wersji autorstwa Nawratowicz skutkiem zmiany perspektywy zdanie to brzmi „Nie podnosząc głowy znad talerza jadłam cierpliwie”⁴⁶. Należy zwrócić jeszcze uwagę na zmianę innego typu. W wersji oryginalnej, gdzie to Piórko jest protagonistą narratorskiej opowieści, istotną dla rozwoju akcji postacią drugiego planu jest pani domu, która „aby zwrócić na siebie jego uwagę, (...) obnażyła jedną ze swych piersi”⁴⁷. U Barbary Nawratowicz, co wydaje się dziwne, lecz nie może być pomyłką, postacią, która obnaża „jedną pierś”, jest pan domu. Nie chodzi o pomyłkę czy też o literówkę, bo dalszy ciąg tekstu utrzymuje w odniesieniu do tej postaci zaimek rodzaju męskiego. Bo to pan domu chwilę potem „zachichotał wstydliwie”, to on zadał gościowi honorowej pytanie, „czy wie (...), jak się karmi dzieci?”, to on ją powąchał, a ona w rewanżu „uprzejmie i delikatnie” również go powąchała. To pan domu po tragicznym incydencie z dławiącą się baraniną ozorkiem⁴⁸ sąsiadką honorowej gościńi, prosi ją, żeby się tym zdarzeniem nie przejmowała, bo, jak twierdzi, „[w] połykaniu ozorków zawsze ktoś musi być przegrany. Tak samo dobrze mogło się to pani przytrafić. Albo i mnie. Cieszymy się więc. Bawmy się. (...) I okładał mnie kula-kami wśród pocałunków”⁴⁹.

Zamiast konkluzji tych kilku rozważań, o którą byłoby przecież trudno, dla oddania zjawiska, jakim przez zaledwie kilka lat była Barbara Nawratowicz w historii tak ważnej dla polskich wystawień „Niejakiego Piórki” Piwnicy pod Baranami, przytoczę fragment cytowanego już wcześniej artykułu Jana Puget, który nosi tytuł „Piwnica krakowska”:

⁴³ U Lisowskiego dużo mocniej, bo pasztet w jego tłumaczeniu pasztet pachnie „pocącymi się pachami”. Henri Michaux, *Niejaki Piórko*, przeł. J. Lisowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, s. 52.

⁴⁴ B. Nawratowicz-Stuart, *Kabaret Piwnica pod Baranami – 1956–1963*, op. cit., s. 223–224.

⁴⁵ H. Michaux, *Niejaki Piórko*, przeł. J. Lisowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, s. 52.

⁴⁶ B. Nawratowicz-Stuart, *Kabaret Piwnica pod Baranami – 1956–1963 fenomen w PRL*, op. cit., s. 224.

⁴⁷ H. Michaux, *Niejaki Piórko*, op. cit., s. 52.

⁴⁸ U Lisowskiego „baranin językiem”.

⁴⁹ B. Nawratowicz-Stuart, *Kabaret Piwnica pod Baranami – 1956–1963 fenomen w PRL*, op. cit., s. 224.

Basia Nawratowicz, dziewczyna z cholernym temperamentem i nerwem scenicznym. Łączy je z tak tutaj niezbędną zdolnością improwizowania: jeszcze nigdy nie widziałem, żeby te same numery wykonywała podobnie. Chociażby monolog malki: raz mówi go n. tonem arbitralności i pewności siebie, jaką posiada kobieta zupełnie wyzbyta refleksji, kiedy indziej z natrętną słodyczą, trącej starą kanapą sawantki. Jeszcze zeszłego roku studiowała na Uniwersytecie. Zmieniła jednak na szczęście swoje plany życiowe, przystąpiła eksternistycznie do egzaminu aktorskiego, zdała i od niedawna zaangażowała się do Teatru w Kielcach. Jeszcze dojeżdża do „Piwnicy”, ale jak z tym będzie dalej, nie wiadomo. Duża strata dla Piwnicy – niewątpliwie zysk dla teatru⁵⁰.

Tym razem, wraz ze śmiercią Barbary Nawratowicz-Stuart, strata jest niepowetowana.

Addendum

Dla oddania charakteru fenomenu, jakim była wówczas Piwnica pod Baranami, dodam ówczesny opis samej piwnicy jako pomieszczenia i jej gości. Napisał Flaszen:

MIEJSCE: piwnica w Pałacu pod Baranami w Krakowie. Piwniczne ceglane pomieszczenie o gotyckim stropie, z małymi niszami i kominkiem. Wysoko w górze, nad podestem, który pełni funkcję estrady, okienko piwniczne – prowadzi doń drabina z żelaznych haków, wbitych w mur. Na murach- stylizowane na dziecinne, groteskowe napisy, których podać do druku nie można, gdyż budziłyby zgorszenie obyczajnych. Oto siedziba najmłodszej krakowskiej cyganerii. Schodzą się tutaj dwudziestoletni brodacze i przystojne dziewczyny uczesane pod Juliette Greco. W większości jest to młodzież z uczelni artystycznych, w wszyscy w czarnych swetrach. W stroju – maksymalna prostota i nonszalancja, kierująca zda się uwagę od spraw ciała do sprawy ducha. W obyczaju – prostota i familiarność, zachowanie bez uwzględniania różnic płci. (...) Dobrze świadczy o jej [młodzieży] ambicjach kabaret, który niedawno samorzutnie stworzyła i którego spektakle odbywają się tylko dla zaproszonych w piwnicy pod Baranami. Ciasno tu i tłoczno, że skoro raz usiadł, nie wstaniesz do końca przedstawienia. Siadasz w płaszczu, bo zimno jak na dworze (okno piwniczki nie ma szyb), potem od tłoku robi się u góry gorąco, tylko nogi marzną od posadzki. Te wysoce prymitywne warunki lokalowe mają tutaj swój sens: w wygodnym fotelu teatralnym tak by się tego nie odbierało. Światło elektryczne jest, ale się go nie używa do spektaklu; przedstawienia odbywają się przy blasku kominka i świec⁵¹.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 237.

⁵¹ L. Flaszen, bez tytułu, *Przekrój*, 10 lutego 1957, nr 618, cyt za B. Nawratowicz-Stuart, *Kabaret Piwnica pod Baranami – 1956–1963 fenomen w PRL*, op. cit., s. 39.

Bibliografia

- Bartosiewicz-Nikolaev O., Czerska K., Rapak W., *Henri Michaux – artiste aux multiples expériences / Henri Michaux – artysta o wielu doświadczeniach*, WUJ, Kraków 2024.
- Flaszen L., *Przekrój*, 10 lutego 1957, nr 618, cyt za B. Nawratowicz-Stuart, *Kabaret Piwnica pod Baranami – 1956–1963*.
- Grabowska A., *Michaux wśród studentów PWSSP*, „Głos Robotniczy” 5 maja 1959.
- Kochanowski M., *Karnawał 1956–1968*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk, 2023.
- Mathieu J.-C. *Légère lecture de «Plume»* [w:] R. Dadoun (red.), *Rupture sur Henri Michaux*, Payot, 1976.
- Michaux H., *Niejaki Piórko*, przeł. J. Lisowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, seria „Biblioteka Jednoróżca”.
- Michaux H., *Plume précédé de Lointain Intérieur*, Gallimard, 1938, seria Blanche.
- Michaux H., *Plume précédé de Lointain Intérieur*, Gallimard, 1963.
- Michaux H., *Un certain Plume*, [w:] R. Bellour, Y. Tran (red.), *Oeuvres complètes*, tom I, Editions Gallimard 1998, seria Bibliothèque de la Pléiade.
- Nawratowicz-Stuart B., *Kabaret Piwnica pod Baranami – 1956–1963*, Towarzystwo Słowaków w Polsce, Kraków, 2018, wydanie II rozszerzone.
- Olczak-Ronikier J., *Piwnica pod Baranami czyli koncert ambitnych samouków*, Wydawnictwo TENTEN, Warszawa 1994.
- Rapak W., *Przypadek Niejakiego Piórki* [w:] B. Marczuk, J. Gorecka-Kalita, A. Kocik (red.), *Alors je rêverai des horizons bleuâtres... Etudes dédiées à Barbara Sosień*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Skowrońska M., *Śmierć na własnych warunkach*, „Gazeta Wyborcza”, mutacja krakowska z 8 listopada 2024.
- Zielińska M., *Narodziny artysty z ducha odwilży: „Niejaki Piórko” i „Szewcy”*, „Didaskalia” 2021 nr 165 <https://didaskalia.pl/pl/artykul/narodziny-artysty-z-ducha-odwilzy-niejaki-piorko-i-szewcy>.

Natalia Prüfer

nataliapruefer@gmail.com

Szyja żyrafy Judith Schalansky, czyli kto się boi Inge Lohmark

The Giraffe's Neck by Judith Schalansky, or who is afraid of Inge Lohmark

Abstrakt

Artykuł koncentruje się na Bildungsroman autorstwa współczesnej niemieckiej pisarki Judith Schalansky. Książka *Szyja żyrafy* to powieść wielopłaszczyznowa, która opowiada między innymi o „oderwaniu się” wschodnich Niemiec od reszty kraju, co doprowadza do powolnego wyludnienia tego regionu i pogorszenia warunków życia. Autorka tekstu przybliża czytelnikom życiorys i twórczość Judith Schalansky, recenzuje powieść *Szyja żyrafy* i podaje przykłady innych powieści niemieckich pisarzy i pisarek, którzy poruszają w twórczości podobne wątki społeczne.

Słowa kluczowe:

literatura niemiecka, Judith Schalansky, *Szyja żyrafy*

Abstract

This article focuses on a Bildungsroman by contemporary German writer Judith Schalansky. The book *The Giraffe's Neck* is a multifaceted novel that tells, among other things, the story of East Germany's “separation” from the rest of the country, which leads to the slow depopulation of the region and the deterioration of living conditions. The author of the text introduces readers to the biography and work of Judith Schalansky, reviews the novel *The Giraffe's Neck* and gives examples of other novels by German male and female writers who address similar social themes in their work.

Keywords

German literature, Judith Schalansky, *The Giraffe's Neck*

Szyja żyrafy autorstwa Judith Schalansky to Bildungsroman, którą należy czytać ze skupieniem, cierpliwością i zainteresowaniem do świata organizmów, prehistorii i systemu Darwina. Co jest w niej jednak najważniejsze? Cudownie i precyzyjnie skonstruowana postać dojrzałej nauczycielki biologii — głównej bohaterki *Szyi żyrafy*. Co ciekawe, powieść napisała 31-letnia wówczas autorka.

Judith Schalansky to niemiecka pisarka, która urodziła się w 1980 roku w Greifswaldzie — miejscowości położonej w kraju związkowym Meklemburgia-Pomorze Przednie, niespełna 70 km od Świnoujścia. Ma to duże znaczenie biorąc pod uwagę, że akcja *Szyi żyrafy* toczy się właśnie w tym regionie. Rodzice pisarki byli nauczycielami i to także nie bez znaczenia, gdy czytamy książkę, ale o tym za chwilę. Schalansky studiowała historię sztuki i komunikację wizualną, jest typografką — tworzy książki, a nie „tylko” je pisze. Począwszy od składu tekstu, poprzez czcionkę, oprawę i projekty okładki, decyduje o wyglądzie wizualnym książek swoich i innych. Jej *Atlas wysp odległych* oraz *Szyja żyrafy* zdobyły w Niemczech nagrody na najpiękniejsze publikacje. Od 2013 roku autorka współtworzy w berlińskim wydawnictwie Matthes & Seitz serię książek poświęconych naturze i biologii. Ukazały się już tomy o brzoźach, szczurach, bocianach czy grzybach, a w przygotowaniu są kolejne pozycje. Schalansky jest laureatką wielu literackich nagród, jej powieści są adaptowane i pokazywane w niemieckich teatrach. W Polsce ukazał się także *Spis paru strat* jej autorstwa, a w 2024 roku, czyli trzynaste lat od premiery w Niemczech, krakowskie wydawnictwo Ha!art zdecydowało się także wydać *Szyję żyrafy*. W druku jest również esej *Rozchwiane kanarki, głębokie doły*. Trudno jednak znaleźć w mediach czy internecie informacje w języku polskim o twórczości Judith Schalansky. A szkoda, bo to nietuzinkowa pisarka, która nie pcha się na okładki gazet, jej twórczość jest raczej niszowa i dość specyficzna, choćby ze względu na zamiłowanie do typografii, ale i biologii czy geografii. Autorka nie pisze szybko i dużo, a jeśli już, to sama decyduje o wyglądzie i okładce własnych książek. Łączy fikcję z wiedzą o naturze. Jej język jest precyzyjny, konkretny, często naukowy, a powieści jej autorstwa nie są kierowane do wszystkich czytelników. Schalansky ma swój styl i swoich odbiorców, nie musi zabiegać o względy wszystkich i zdaje sobie z tego sprawę.

Przejdźmy zatem do głównej bohaterki książki — Inge Lohmark — bo o niej mowa, od ponad trzydziestu lat uczy w gimnazjum w małej miejscowości na północnym wschodzie Niemiec. Do emerytury zostało jej jeszcze kilka lat, ale już wiadomo, że szkołę — Gimnazjum im. Karola Darwina, w której spędziła niemalże całe swoje zawodowe życie — niedługo zamkna. Powód? Dość prozaiczny, jak to w tym rejonie Niemiec bywa — brak uczniów. Schalansky bezwzględnie opisuje region, z którego sama się wywodzi. Rządzi nim bieda, brak perspektyw, pozamykane zakłady przemysłowe, a przede wszystkim sentymenty starszego pokolenia związane

z NRD-owską rzeczywistością i walką o społeczne równości. Nauczyciele gimnazjum to wciąż „stara gwardia” – pokolenie, które mimo zmian systemowych, wciąż żyje snem przeszłości. Dyrektor szkoły organizuje apele, na których wygłasza płomienne przemowy. On i jego rówieśnicy stali się nikomu niepotrzebni. Są zgorzkniali i nie mają jak i czym zainteresować młodego pokolenia, sami raczej z niego szydzą. Czuć ogólną beznadzieję, bezruch, a brak uczniów to efekt wieloletnich zaniedbań. Wschodnie Niemcy się wyludniają, to nie jest wątek literacki, tylko fakt.

Motyw takiego „oderwania” wschodnich Niemiec od pozostałej części kraju, to dość częsty i ciekawy temat współczesnej niemieckiej literatury. W ten sposób publicyści starają się wytłumaczyć społeczeństwu różnice, antydemokratyczne nastroje, jakie obecnie pogłębiają się we wschodnich Niemczech. To właśnie te obszary są zamieszkivane przez założycieli i wyborców skrajnie prawicowej, antyimigracyjnej partii AfD. Mieszkańcy pięciu landów, które kiedyś należały do Niemiec Wschodnich, dziś w ponad 30% wybierają do Bundestagu polityków AfD.

Polski czytelnik może poznać ten ciekawy nurt w literaturze, sięgając do książek, takich jak: *Duchy z miasteczka Demmin* Vereny Kessler (Wyd. Książkowe Klimaty, tłum. Małgorzata Gralińska), *Wśród sąsiadów* Juli Zeh (Wyd. Sonia Draga, tłum. Dariusz Guzik). O prowincji niezapewniającej żadnych perspektyw kolejnym pokoleniom, pisała też Deniz Ohde w książce *W sztucznym świetle* (Wyd. Marpress, tłum. Zofia Sucharska).

Skoro Inge Lohmark i jej koledzy z pracy są reprezentantami starszego pokolenia, to dlatego *Szyja żyrafy* jest (jak głosi podtytuł) *Bildungsroman*, czyli powieścią o stopniowym dojrzewaniu, konfliktach społecznych, z których bohater, zwykle po wielu różnych trudnych doświadczeniach, przeobraża się w dojrzałą jednostkę? Według mnie można to interpretować na dwa sposoby. Bohaterami drugiego planu są gimnazjaliści – młodzież, która się przepotwarza, i o której przemianach fizycznych i psychicznych Inge Lohmark wciąż rozmyśla – stanowią większość jej narracji. Ich zachowanie nauczycielka postrzega tylko i wyłącznie biologicznie. Młodzież to kłębek hormonów i białka: „To młodzi dorośli, zdolni do rozrodu, choć wciąż nie-dojrzaali, owoce za wcześnie zerwane z gałęzi. [...] Młodzi robią się starsi. Starzy są już starzy.”¹ Z drugiej strony zgorzkniała nauczycielka, która ma za sobą większość życia i robi pewien rachunek sumienia, to według mnie również ważna bohaterka typowego Bildungsroman. Inge Lohmark już się nie zmieni – dojrzała i taka umrze. Potrafi wszystko wytłumaczyć poprzez biologiczne definicje i naukowy język, a jej poglądy już się nie zmieniają. Nigdy już nie zostanie ponownie matką i nie naprawi błędów, które popełniła przy pierwszym i jedynym dziecku. Nigdzie się już nie przeprowadzi, nie zmieni partnera, choć Wolfgang bardziej interesuje się swoją farmą strusi

¹ J. Schallansky, *Szyja żyrafy* wyd. Ha!art 2024, tłum. Kamil Idzikowski, s. 17.

niż nią. W całej powieści nie zamieniają ze sobą nigdy słowa, mimo że mieszkają pod tym samym dachem już od wielu lat.

Historia przedstawia kilka dni z życia nauczycielki, rytm wyznacza kalendarz szkoły: początek roku szkolnego, przerwy, obiady w stołówce, apele, zajęcia sportowe. Zamiast zwykłej narracji, czytelnik ma do czynienia z wewnętrznym monologiem głównej bohaterki. To tylko i wyłącznie jej perspektywa, jej myśli i komentarze. A te? Są okropne: pełne goryczy, sarkazmu, złośliwości. Inge krytykuje wszystko i wszystkich. Zamiast uczuć i emocji, czytelnik otrzymuje wielostronicowe wykłady biologii, które czasem fascynują, a czasem nudzą. Są zapisem darwinistycznego postrzegania świata, bo nauczycielka interpretuje otaczającą ją rzeczywistość przez pryzmat zasad biologii. To dzięki nim tłumaczy sobie i innym świat, kulturę, ludzi i uczucia. A jeśli już jesteśmy przy temacie jakichkolwiek uczuć...

Czytając opis książki zamieszczony przez wydawnictwo, możemy spodziewać się co najmniej *Lolity* Nabokova. Nic bardziej mylnego! Inge Lohmark przeżywa pewnego rodzaju fascynację jedną z uczennic, ale bardzo szybko potrafi nad tym zapanować i całkowicie zrezygnować z jakiegokolwiek dalszej akcji. Czytelnikowi może się tylko wydawać, że dziewczyna, jako jedyna w świecie nauczycielki, nie wywołuje w niej złych emocji. Gdy sroga Inge Lohmark o niej myśli, brakuje serii ironicznych, złośliwych komentarzy, a zamiast nich pojawia się coś w rodzaju sympatii, ale czy mogłoby z tego wykiełkować coś więcej? Prawdopodobnie nie.

Inge Lohmark tłumaczy świat poprzez biologię. Sama, jako reprezentant *homo sapiens*, zdaje sobie sprawę z przemijania i obumierających komórek. Jest w niej pełne zrozumienie świata, zgoda na niego, ale i pełno goryczy. Doskonale skonstruowana postać, pełna wewnętrznego rozedrgania, stworzona przez wówczas trzydziestoletnią pisarkę to prawdziwy majstersztyk. To właśnie Inge Lohmark jest głównym atutem tej powieści i wyznacznikiem talentu pisarskiego Schalansky. A że rodzice pisarki byli nauczycielami? To na pewno nie przypadek.

Nie jest to jednak książka, którą czyta się z wypiekami na twarzy. Ciągłe docinki narratorki w kierunku wszystkiego i wszystkich w pewnym momencie mogą nużyć, podobnie jak długie wykłady biologii. *Szyja żyrafy* porusza jednak bardzo uniwersalne tematy, takie jak: przemijanie, konflikt młodego pokolenia ze starszym, przemiany polityczne, upadek pewnych wartości i zmiany pokoleniowe. Perspektywa, którą czytelnik poznaje, jest dość jednostronna i może antypatyczna, ale bezbłędnie pokazuje stanowisko osób, które nie umieją pogodzić się z rzeczywistością i mają poczucie pewnej porażki. Zapomniał o nich system, ba, nawet cały kraj! A tacy ludzie są wszędzie, nie tylko w niemieckich gimnazjach.

Judith Schalansky: *Szyja żyrafy*

tłum. Kamil Idzikowski

Wyd. Ha!Art, 2024

Joanna Graca

Akademia Tarnowska

ORCID: 0000-0003-3691-9118

j_graca@atar.edu.pl

Twórczość niemieckojęzycznych pisarzy z tłem migracyjnym na przykładzie powieści Fatmy Aydemir *Dżiny*

The work of German-speaking writers with a migration background, as exemplified by Fatma Aydemir's novel *The Djinns*

Abstrakt

Pisarze niemieckojęzyczni z tłem migracyjnym zaznaczają coraz mocniej swoją obecność na rynku literackim. Należą do nich zarówno pisarze, którzy przybyli do Niemiec z kraju urodzenia, jak też autorzy już urodzeni w Niemczech.

O ile autorzy pierwszej grupy mierzą się w swoich utworach z problemami asymilacji z obcym sobie społeczeństwem, a przede wszystkim z kryzysem tożsamościowym, z poczuciem wyobcowania, o tyle autorzy młodego pokolenia tematyzują historię pokolenia swoich rodziców z czasu dzieciństwa i dorastania w ojczyźnie, ich doświadczenia w Niemczech. Ważne miejsce w ich utworach zajmuje również aspekt etnograficzny.

Fatma Aydemir jest pisarką urodzoną w Niemczech, w rodzinie tureckich imigrantów. W powieści *Dżiny* ukazuje losy tureckich imigrantów, z całym bogactwem emocji ludzi zawieszonych między krajem pochodzenia a krajem, który miał stać się ich nową ojczyzną. Niezwykle ważne jest także krytyczne spojrzenie autorki na społeczeństwo Niemiec z punktu widzenia przybyszy.

Słowa kluczowe:

niemieccy pisarze z doświadczeniem migracyjnym, współczesna literatura niemiecka, literatura kobieca, migracje ludności

Abstract

The number of German-language writers with a migration background who are making an impact on the literary market is growing. This group includes both writers who immigrated to Germany from their country of origin and those who were born in Germany but whose parents immigrated to the country.

The authors belonging to the first group confront the assimilation issues they themselves have experienced in their works. They address the challenges of integration into an unfamiliar society, particularly the difficulties associated with establishing a sense of identity and navigating a culture that is not one's own. The younger generation of authors, in contrast, explore the experiences of their parents' generation, which often involved formative years in their homeland as well as their experiences in Germany. An additional aspect worthy of note is the ethnographic one.

Fatma Aydemir is a writer born in Germany to a family of Turkish immigrants. In her novel *The Djinns*, she portrays the fate of Turkish immigrants, exploring the complex emotions of individuals situated between their country of origin and the country that was to become their new homeland. Additionally, the author offers a critical perspective on German society from the vantage point of those who have recently arrived in that country.

Keywords

German writers with migration background, contemporary German literature, literature of female writers

Mówiąc o literaturze niemieckiej pisanej przez autorów z tzw. tłem migracyjnym konieczne jest odniesienie do powojennej historii Republiki Federalnej Niemiec (RFN) i jej polityki migracyjnej. Niezbędne jest też doprecyzowanie podstawowych pojęć z tego obszaru: „migracja” to pojęcie ogólne, oznaczające przemieszczanie się ludzi między krajami z różnych przyczyn. Jeżeli zjawisko to jest rozpatrywane z punktu widzenia tzw. kraju wypychającego, mamy do czynienia z emigracją, jeżeli natomiast z punktu widzenia kraju przyjmującego, mamy do czynienia z imigracją.

Przyczyny migracji są bardzo różne, różne są więc rodzaje migracji. Najważniejsze z nich to:

- migracja zarobkowa;
- migracja z powodów politycznych – najczęściej jest to ucieczka przed prześladowaniami w reżimach totalitarnych;
- łączenie rodzin – przyjazd dzieci do rodziców, którzy wyemigrowali wcześniej;
- sprawy zawodowe – możliwości rozwoju zawodowego, praca w niszowych zawodach.

Historia migracji/imigracji w RFN sięga lat 50. XX wieku i obejmuje pięć faz:

1. Lata 1955–1973. W związku z dynamicznym rozwojem gospodarki w latach 50. rynek pracy notował ogromne niedobory siły roboczej. Rząd niemiecki postanowił ściągnąć pracowników z krajów europejskich (również z nieeuropejskich) i właściwie bez długoter-

minowej koncepcji rozpoczął tzw. Gastarbeiterpolitik. Podpisane zostały liczne umowy międzynarodowe, na mocy których obywatele konkretnych państw mogli przyjechać do pracy do RFN. Umowy te były korzystne dla obu stron: RFN zapewniło sobie dopływ rąk do pracy, a kraje „wypychające” poprawiły swoje wskaźniki bezrobocia i otrzymały zastrzyk dewizowy. W tym okresie zawarte zostały następujące umowy:

- w 1955 roku – z Włochami,
- w 1960 roku – z Grecją i Hiszpanią,
- w 1961 roku – z Turcją,
- w 1963 roku – z Marokiem,
- w 1964 roku – z Portugalią,
- w 1965 roku – z Tunezją,
- w 1968 roku – z Jugosławią¹.

Umowy te nie były jednolite, w różny sposób określały selekcję migrantów (pod względem przydatności zawodowej, a także pod względem zdrowotnym), różnie określały okres pobytu czy też warunki dotyczące sprowadzania członków rodziny. Ze względu na stały duży popyt na siłę roboczą rząd niemiecki renegocjował niektóre umowy w różnych aspektach. Najlepszym przykładem jest tutaj umowa z Turcją, która została przeformułowana w 1964 i z której zniknął zapis o ograniczeniu pobytu imigrantów w RFN do dwóch lat. Tym sposobem droga dla imigrantów z Turcji została otwarta: przyjeżdżali i pracowali bez żadnych ograniczeń. W ogólnym rozrachunku w latach 1956–1973 wjechało do RFN około 5,1 mln osób, z czego około 54% bez pośrednictwa firm ściągających pracowników. Cała ta ogromna grupa przyjechała w ramach tzw. migracji łańcuchowej – pracodawcy zapewniali pracę wielu członkom rodziny i znajomym swojego sprawdzonego pracownika².

2. Lata 1973–1979. W związku z kryzysem lat 1974/76 rząd RFN postanowił ograniczyć liczbę pracowników-imigrantów. Restrykcyjnie przestrzegano kodeksu pracy (choćaby pozwoleń na pracę), restrykcyjnie przestrzegano zasad udzielania zasiłku dla bezrobotnych czy zasiłku rodzinnego. Ograniczono dopływ nowych pracowników, a migrantów przebywających w RFN dotknęło bezrobocie³. We wrześniu 1980 roku liczba imigrantów wynosiła już tylko 2,1 mln.
3. Lata 1979–1981. Rok 1979 przyniósł eksplozję cen ropy naftowej, co miało również wpływ na sytuację gospodarczą w RFN. W tym samym czasie w debacie publicznej pojawił się „Türkenpro-

¹ C. Chiellino, *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart 2007, s. 2.

² *Ibidem*, s. 4.

³ *Ibidem*, s. 5

blem”. Debata ta szła w bardzo krytycznym kierunku, akty przemocy w stosunku do Turków, Azjatów i Afrykańczyków zaczęły przybierać na sile, z podpaleniami mieszkań imigrantów włącznie. Konieczna była w tej sytuacji przemyślana polityka integracyjna. Tzw. Kühn-Memorandum z września 1979 roku uznawało RFN za „Einwanderungsland”, co oznaczało stworzenie imigrantom warunków do pobytu na czas nieokreślony, do nauki i pracy, a także komunalnego prawa wyborczego⁴.

4. L a t a 1981–1991. Rok 1981 rozpoczął nowy okres w polityce dotyczącej obcokrajowców, doszedł w tym roku aspekt azylu. Ponadto w latach 80. 16% obcokrajowców stanowili ludzie żyjący w Niemczech od ponad 20. lat. Było to nie bez znaczenia dla systemu finansowego państwa, gdyż ludzie ci mieli już wiele praw społecznych – rentowych, emerytalnych, zasiłkowych⁵.
5. L a t a 1990–2000. Jeszcze przed zjednoczeniem Niemiec prze-modelowano przepisy dla obcokrajowców. W tym okresie wzrósł napływ migrantów, zwłaszcza ludzi młodych, chociaż przedłużenie pobytu było możliwe, np. po wykazaniu się miejscem zamieszkania. Zwiększyły się szanse migrantów na otrzymanie niemieckiego obywatelstwa, a dzieci urodzone w Niemczech mogły posiadać aż do 23 roku życia dwa paszporty: niemiecki oraz kraju pochodzenia rodziców⁶.

Aktualne dane dotyczące liczby obcokrajowców w Niemczech przedstawił niemiecki Urząd Statystyczny na koniec 2023 roku i wyglądają one następująco:

- 83,1 mln – liczba ludności RFN według stanu na 31 grudnia 2023 roku;
- 23,9 mln – obywatele RFN z tłem migracyjnym (również tacy, których rodzice byli imigrantami);
- 13,9 mln – obcokrajowcy;
- 168 tys. – nadane obywatelstwa;
- 64% z tłem migracyjnym przybyło do Niemiec samodzielnie, 36% to osoby urodzone w Niemczech;
- w 2022 roku 41% dzieci poniżej piątego roku życia pochodziło z rodzin z tłem migracyjnym⁷.

⁴ *Ibidem*, s. 6.

⁵ *Ibidem*, s. 7.

⁶ *Ibidem*, s. 9.

⁷ D_Statis: Statistisches Bundesamt, *Bevölkerung: Migration und Integration*, https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Migration-Integration/_inhalt.html#sprg489030 [dostęp: 16 kwietnia 2024 r.].

Począwszy od lat 50. XX wieku autorzy z tłem migracyjnym zaznaczali swoją obecność na niemieckim rynku literackim. Te pisarskie dokonania określane były w bardzo różny sposób, m.in.: *Gastarbeiterliteratur/ deutsche Gastliteratur*, *Imigrantenliteratur*, *Emigrationsliteratur*, *Migrationsliteratur*, *Minderheitenliteratur*, *interkulturelle Literatur*, *multikulturelle Literatur*, *Literatur mit dem Motiv der Migration*⁸.

Dzisiaj najczęściej używa się pojęcia „literatura interkulturowa”, czyli taka, która wprowadza do literatury niemieckiej, tworzonej przez rdzennych niemieckich autorów, zarówno elementy innych kultur, pierwiastki etnograficzne, jak też daje autorom z tłem migracyjnym możliwość spojrzenia na Niemcy i Niemców z innej niż rodzima perspektywy.

Austriacka krytyczka literatury Sigrid Löffler uważa w tym kontekście:

Ich finde, dass diese zugewanderten Schriftsteller die deutsche Literatur enorm bereichern, nicht nur thematisch, sondern natürlich auch in der Art, wie sie mit Kulturmischungen umgehen, wie sie ihr eigenes kulturelles Gepäck in die deutsche Kultur einbringen. Wie sie die beiden Kulturen miteinander amalgamieren und ihre eigene Lebensgeschichte, ihre eigenen Traditionen jetzt einfach integrieren in das, was sie in Deutschland vorfinden. Wenn man sie selber fragt, sagen sie, sie sind deutsche Autoren und Autorinnen. Und das ist auch richtig so⁹.

Jest to pogląd jak najbardziej słuszny, gdy weźmiemy pod uwagę to, że nasz zglobalizowany świat jest już światem w wielu aspektach hybrydowym. W wielu krajach nie ma już wyłącznie rdzennej, homogenicznej ludności. W wymiarze jednostkowym coraz częściej mówi się o hybrydowej tożsamości, którą jednostka buduje w zależności od sytuacji życiowej nawet przez całe swoje życie. Niektórzy nigdy nie osiągają swojej stałej, ugruntowanej tożsamości: In „hybridisierten Kulturen kann nationale Identität bestenfalls eine unter vielen sein”¹⁰.

Bez wątpienia największą grupą pisarzy z tłem migracyjnym są pisarze pochodzenia tureckiego. Historia tej literatury – literatury pisanej w języku niemieckim – dzieli się na trzy fazy:

1. Początek lat 70. do początku lat 80. XX wieku – autorzy jako motywy przewodni swojej twórczości obierali kryzys tożsamościowy w związku z życiem w nowym, obcym kraju.

⁸ Heinrich Böll Stiftung Heimatkunde: Migrationspolitisches Portal, *Editorial Dossier Migrationsliteratur – Eine neue deutsche Literatur?* <https://heimatkunde.boell.de/de/2009/03/18/editorial-dossier-migrationsliteratur-eine-neue-deutsche-literatur> [dostęp: 25 kwietnia 2024 r.].

⁹ *Migration ist das Hauptthema der Welt-Literatur: Das Interview führte Sabine Pesche*, 2015, <https://www.dw.com/de/sigrid-1%C3%B6ffler-literatur-als-modell-f%C3%BCr-eine-multikulturelle-gesellschaft/a-18690666> [dostęp: 22 kwietnia 2024 r.].

¹⁰ M. Hofmann, *Die Vielfalt des Hybriden. Zafer Şenocak als Lyriker, Essayist und Romancier*, [w:] H.L. Arnold [Hg.], *Literatur und Migration*, edition Text+Kritik, München 2006, s. 48.

2. Koniec lat 80. do początku/połowy lat 90. XX wieku – życie na emigracji nie jest już traktowane jako kryzys, cierpienie, autorzy przedstawiają swoje doświadczenia, mierzą się z nimi, widzą siebie na tle społeczeństwa niemieckiego, którego cechy zauważają z innej perspektywy niż autorzy niemieccy.

Przykładem twórczości z tego okresu jest wiersz autorstwa Zafera Şenocaka pt. *Übergang* z 1985 roku:

ich habe meine Füße auf zwei Planeten
wenn sie sich in Bewegung setzen
zerren sie mich mit
ich falle
ich trage zwei Welten in mir
aber keine ist ganz
sie bluten ständig
die Grenze verläuft
mitten durch meine Zunge
ich rüttle daran wie ein Häftling
das Spiel an einer Wunde¹¹.

3. Od początku XXI wieku autorzy nie skupiają się na problemie obcości czy wyobcowania w nowym kraju. Autorzy tej fazy to pisarze najczęściej urodzeni w Niemczech, którzy w swojej twórczości tematyzują historię pokolenia swoich rodziców z czasu dzieciństwa i dorastania w ojczyźnie, ich doświadczenia w Niemczech, ale nie pomijają aspektu etnograficznego¹².

Pisarze z tłem migracyjnym byli w latach 1985–2017 honorowani nagrodą literacką Adelbert-von-Chamisso-Preis. W tym okresie nagrodę otrzymało 78 autorów. Z czasem nagroda ta została wygaszona. Stwierdzono, że pisarze z tej grupy tak bardzo wrastają w realia i literaturę niemiecką, że z powodzeniem mogą ubiegać się o wszystkie niemieckie nagrody literackie.

Najważniejsi pisarze niemieckojęzyczni z tłem migracyjnym: Feridun Zaimoğlu (Turcja), Emine Sevgi Özdamar (Turcja), Zafer Şenocak (Turcja), Maria Cecilia Barbetta (Argentyna), Rafik Schami (Syria), Abbas Khider (Irak), Herta Müller (Rumunia), Richard Wagner (Rumunia), Rolf Bossert (Rumunia), Werner Söllner (Rumunia), Johann Lippert (Rumunia), Yoko Tawada (Japonia), Kum'a Ndumbe III (Kamerun), José F.A. Oliver (ur. w Niemczech syn emigrantów z Hiszpanii), SAID (Iran), Ilija Trojanow (Bułgaria), Zoran Drvenkar (Jugosławia), Wladimir Kaminer (ZSRR), Zsuzsa Bánk (Węgry), Artur Becker (Polska).

¹¹ Z. Şenocak, *Flamentropfen*, Berlin 2005, s. 147.

¹² Por. Ö. Ezli, *Von der Identitätskrise zu einer ethnografischen Poetik. Migration in der deutsch-türkischen Literatur* [w:] H.L. Arnold [Hg.], *Literatur und Migration*, edition Text+Kritik, München 2006, s. 61.

Do grupy pisarzy średniego i młodego pokolenia należą: Terézia Mora (ur. 1971, Węgry), Selim Özdoğan (ur. 1971, Turcja), Maricia Bodrožić (ur. 1973, Chorwacja, dawna Jugosławia), Alina Bronsky (ur. 1978, ZSRR), Saša Stanišić (ur. 1978, Bośnia i Hercegowina), Sharon Dodua Otoo (ur. 1972, Wielka Brytania, rodzice pochodzą z Ghany), Pierre Jaravan (ur. 1985, Jordania, ojciec Libańczyk, matka Niemka), Nino Haratischwili (ur. 1983, Gruzja), Konrad Bogusław Bach (ur. 1984, Polska), Fatma Aydemir (ur. 1986, Niemcy, wnuczka tureckich imigrantów).

W niniejszym artykule skupiam moją uwagę na powieści autorki z najmłodszego pokolenia pisarzy z tłem migracyjnym – Fatmy Aydemir – a analizie poddaję jej powieść *Dżiny* (2022, wyd. pol. 2023).

Fatma Aydemir urodziła się w Karlsruhe w 1986 roku jako wnuczka i córka tureckich imigrantów. Studiowała germanistykę i amerykańistykę we Frankfurcie nad Menem. Jest pisarką i dziennikarką. Jej pierwsza powieść *Ellbogen* dotycząca przemocy mającej miejsce na stacji metra podzieliła krytyków. Jedni odczytali powieść jako bezprecedensowy opis sytuacji społecznej: mizoginiczne środowisko tureckie i liberalne zakłamanie społeczeństwo niemieckie. Inni zarzucali autorce bardzo ostry język oraz konstrukcję bohaterki, a właściwie antybohaterki. Powieść *Dżiny* została bardzo dobrze przyjęta przez krytykę i czytelników, w roku 2022 była nominowana do jednej z najważniejszych nagród literackich o nazwie Deutscher Buchpreis.

Powieść opowiada losy rodziny tureckich Gastarbeiterów żyjących w Niemczech. Historia sięga czasów młodości rodziców, którą spędzili w Turcji, żeby przejść poprzez trudne decyzje związane z emigracją oraz pokazać bardzo trudne życie w nowej ojczyźnie – ojczyźnie, która, cytując Hertę Müller, pozostawała dla nich przez cały czas obczyzną¹³. Książka jest podzielona na sześć rozdziałów, z których każdy poświęcono jednemu z członków rodziny: obojgu rodzicom i czwórce ich dzieci. Czas fabuły obejmuje około 30 lat. Wszechwiedzący narrator prowadzi czytelnika przez bardzo ciężkie losy tej rodziny, obserwuje rzeczywistość oczami przedstawicieli dwóch różnych pokoleń i ujawnia czytelnikowi ich zupełnie odmienny ogląd świata.

Decyzję o emigracji podjął kiedyś ojciec rodziny – w patriarchalnym tureckim społeczeństwie jego żona nie została zapytana o zdanie. Tym bardziej nikt nie brał pod uwagę zdania starszych dzieci. Emigracja była szansą na nowe, lepsze życie, na godziwe zarobki i względne uniezależnienie się od rodziny. Hüseyin pracuje ciężko, jako robotnik w fabryce. Pracuje nadal, gdy jego firma plajtuje. Zbiera wytrwale pieniądze na własne mieszkanie, które chce kupić w Turcji. W nim chce spędzić czas emerytury. Jest bardzo dumny, gdy zakup staje się faktem, gdy jedzie do Turcji

¹³ H. Müller, *Strażnik bierze swój grzebień. O odchodzeniu i odcięciu*, Kraków 2010, s. 47.

dopilnować ostatnich robót remontowych. Pierwszy raz w jego życiu ktoś pracuje dla niego, a nie on dla kogoś. Ktoś wykonuje jego polecenia, a on za to płaci. Jeszcze kilka dni i do nowego mieszkania przyjedzie rodzina z Niemiec. Wreszcie będą szczęśliwi. Niestety Hüseyin umiera na zawał serca w przedpokoju swojego mieszkania. Rodzina przyjedzie go pochować. Tak zaczyna się powieść, która wstrząsa czytelnikiem od pierwszych jej stron.

W trakcie lektury czytelnik dowiaduje się w bardzo enigmatyczny sposób o uwikłaniu ojca rodziny, Hüseyina, w sprawy polityczne, a nawet o jego bardzo tajemniczym udziale w walkach między Turkami a Kurdami, po stronie Kurdów. Ten ostatni motyw to mroczna tajemnica rodziny. Hüseyin zabronił swojej żonie Emine mówić o ich przeszłości, zabronił jej też używać języka kurdyjskiego. Zabronił rozmawiać w języku kurdyjskim z dziećmi. Emine czuła się oderwana od własnych korzeni, używając języka tureckiego, nie była sobą. Nie przewidywała niestety, że będzie jeszcze gorzej, że w Niemczech problem ten zaważy na jej dalszym życiu. Narrator zwraca się do Emine, mówiąc:

Hüseyin najpierw pozbawił cię języka ojczystego, a potem zabrał do kraju, w którym zostałaś bez żadnego języka. Miałas poczucie, że cię zdradził, że zdradzał cię dzień w dzień, od kiedy spotkaliście się po raz pierwszy i ukryliście przed sobą wnętrza swoich dusz¹⁴.

Ostatnie słowa tej wypowiedzi zwracają uwagę czytelnika na bardzo ważną kwestię, która staje się wyznacznikiem i kwintesencją tureckiej rodziny: patriariat to system, od którego nie ma odwołania. Pozycja kobiety – matki czy córki – znajduje się na końcu systemu. W powieści śledzimy losy najstarszej córki, która wbrew swojej woli poślubia zupełnie obcego mężczyznę, syna znajomych Turków. To nic, że nie ma między nimi żadnych uczuć, żadnej więzi. To nic, że małżeństwo staje się koszmarem. Gdy Sevda postanawia opuścić męża, matka uznaje to za fanabериę: mąż jej nie bije, więc po co całe zamieszanie. Sevda woli jednak być sama, gdyż samotność oznacza paradoksalnie wolność.

O życiu członków rodziny dowiadujemy się bardzo dużo z rozmów, które prowadzą oni w czasie oczekiwania na pogrzeb. Wszyscy jadą do Turcji i spotykają się w tym mieszkaniu, które wymarzył sobie ojciec, a którego nikt już nie chce. Te kilkanaście czy kilkadziesiąt godzin, które rodzina spędza ze sobą w całkowicie niewyobrażalnej dla nich sytuacji, sprawia, że na jaw wychodzą skrywane głęboko emocje. Członkowie rodziny po kolei odślaniają się, wyrzucając z siebie zdarzenia będące powodem traum i różnorodnych blokad. Mówią do siebie i do innych. Mówią właściwie pierwszy raz w życiu, w ich domu rozmowa nie istniała:

¹⁴ F. Aydemir, *Dżiny*, Warszawa 2023, s. 270.

W tej rodzinie walka od zawsze wygląda tak samo: wieloznaczne spojrzenia, odwrócony wzrok, całe mnóstwo rzeczy, o których nigdy nie mówi się na głos i przez co coraz ciężiej wiszą one w powietrzu, wszyscy bowiem wiedzą, co wyraża i przeciw czemu jest skierowane to, co niewypowiedziane. Milczenie jest bronią matki Hakana i było bronią jego ojca. Hakan uświadamia sobie, że milczenie to ścieżka dźwiękowa jego dzieciństwa¹⁵.

I dlatego trudno nazwać miejsce, w którym żył domem, „bo dom jest tylko tam, gdzie ktoś cię rozumie”¹⁶. Czytelnikowi trudno oprzeć się współodczuwaniu czy nawet współczuciu.

To, co udało się autorce naprawdę w sposób mistrzowski, to oddanie emocji towarzyszących imigrantom każdego dnia. W tej jednej rodzinie tylko ojciec próbuje być szczęśliwy i dumny ze swoich decyzji. Ani matka, ani dorosłe czy dorastające dzieci tej radości i dumy nie dzielają. Młode pokolenie patrzy trzeźwo na rzeczywistość. Dzieci Hüsyina wiedzą dokładnie: w Niemczech nikt ich nie chce. Są izolowani w szkole, nie mają znajomych, żyją w lęku. W mieszkaniu Sevdy, najstarszej córki, wybuchł pożar. Bardzo szybko wychodzi na jaw, że to podpalenie. Autorka nawiązuje tutaj do masowych podpałów mieszkań tureckich imigrantów, do których dochodziło w Niemczech w latach osiemdziesiątych. Sevda chce uciekać z tego miejsca:

(...) nie chciała już nigdy wracać do Salzhagen nie tylko z powodu obojętności męża: wiedziała bowiem również, że w tym ponurym dwudziestotysięcznym miasteczku mieszkają ludzie, którzy życzą im śmierci, którzy pragną, by Sevda wraz z mężem i dwójką dzieci spłonęła, rozpadli się w pył, zostali zniszczeni. W przeciwnieństwie do pożarów w Solingen i Mölln tutaj na szczęście obyło się bez ofiar¹⁷.

Sevda podniosła się z tego nieszczęścia. Została sama z dziećmi, ale obiecała sobie, że nie pozwoli się zastraszyć, że stawia czoła swoim lękom. Będzie pracować, żyć normalnie i wychować swoje dzieci „na użytecznych ludzi, niezastąpionych członków społeczeństwa, dzięki czemu zawsze znajdzie się w pobliżu ktoś, kto będzie ich potrzebował i się za nimi wstawi, gdy będzie im się działo krzywda”¹⁸.

W powieści znajdujemy też odniesienie do roku 1984, gdy w obliczu kryzysu gospodarczego Niemcy próbują pozbyć się pewnej liczby obcokrajowców. Płacą nawet za wyjazd. I jest to jakieś rozwiązanie dla tych, którzy widzą tragizm swojej egzystencji. Problem w tym, że przez te wszystkie lata życie w Turcji też się zmieniło. W Turcji również nikt nie chce powracających migrantów. Przyjaciółka Sevdy, Havva, podjęła próbę powrotu do ojczyzny, ale niestety wróciła do Niemiec i zamieszkała znowu w kraju,

¹⁵ *Ibidem*, s. 244.

¹⁶ *Ibidem*, s. 238.

¹⁷ *Ibidem*, s. 114.

¹⁸ *Ibidem*, s. 115.

„do którego nigdy nie chciała wracać, w którym nikt jej nie chciał”¹⁹. Alternatywy nie było: „w Niemczech była cholerną Turczynką, w Turcji — plu-gawą, niewierzącą Arabką”²⁰.

Rozdział poświęcony Emine, żonie Hüsyina, jest moim zdaniem najbardziej emocjonalny. Historia jej życia porusza czytelnika do głębi. W dzisiejszym, bądź co bądź cywilizowanym świecie patriarchalne, rodowe zasady, na które została wydana Emine, nie mieszczą się nam w głowie. W moich rozważaniach pomijam najbardziej trudne emocjonalnie fragmenty, fragmenty których jeszcze długo nie da się zapomnieć. Emine powoli zaczyna rozumieć to wszystko, co los jej zgotował. W tureckim mieszkaniu rozmawia wreszcie z Sevda, swoją najstarszą córką i decyduje się na szokujące wyznanie: „Wszystkie krzywdy wyrządziłam sobie sama. A twój ojciec po prostu nie protestował”²¹.

W tej historii rodzina jest wystawiona na różne wyzwania współczesnego świata. Najmłodszy syn ociera się o homoseksualizm, średni bierze udział w chuligańskich wybrykach – jako imigrant jest pierwszy w kolejce do oskarżenia, ze średnią córką nawiązuje kontakt tajemniczy młody mężczyzna, który, jak się później okazuje, jest w trakcie zmiany płci i, co szokuje wszystkich członków rodziny, jest ich najbliższym, choć nieznanym, krewnym.

Na uwagę zasługuje język powieści: tak bardzo codzienny, w niektórych miejscach dosadny, a nawet wulgarny. Autorka mówi o bardzo trudnych kwestiach wprost i niejednokrotnie szokuje. Poprzez ten język czytelnik wchodzi do wnętrza imigranckiej rodziny, ale też do wnętrza społeczeństwa niemieckiego, które autorka wywodząca się z rodziny imigranckiej widzi nieco inaczej, niż życzyło by sobie tego wielu przedstawicieli tego społeczeństwa.

Bibliografia

Aydemir F., *Dżiny*, Warszawa 2023.

Chiellino C., *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart 2007.

D_Statis: Statistisches Bundesamt, *Bevölkerung: Migration und Integration*, https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Migration-Integration/_inhalt.html#sprg489030 [dostęp: 16 kwietnia 2024 r.].

Heinrich Böll Stiftung Heimatkunde: Migrationspolitisches Portal, *Editorial Dossier Migrationsliteratur — Eine neue deutsche Literatur?* <https://heimatkunde.boell.de/de/2009/03/18/editorial-dossier-migrationsliteratur-eine-neue-deutsche-literatur> [dostęp: 25 kwietnia 2024 r.].

¹⁹ *Ibidem*, s. 133.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, s. 275.

- Hofmann M., *Die Vielfalt des Hybriden. Zafer Şenocak als Lyriker, Essayist und Romancier*, [w:] H.L. Arnold [Hg.], *Literatur und Migration*, edition Text + Kritik, München 2006.
- Migration ist das Hauptthema der Welt-Literatur: Das Interview führte Sabine Pesche*, 2015, <https://www.dw.com/de/sigrid-l%C3%B6ffler-literatur-als-modell-f%C3%BCr-eine-multikulturelle-gesellschaft/a-18690666> [dostęp: 22 kwietnia 2024 r.].
- Müller H., *Strażnik bierze swój grzebień. O odchodzeniu i odcięciu*, Kraków 2010.
- Şenocak Z., *Flamentropfen*, Berlin 2005.

