

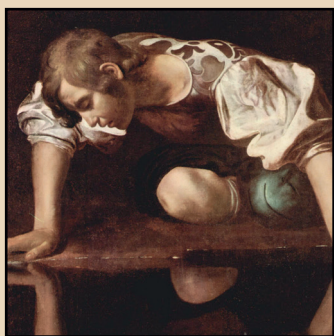
Theory | Literature | Culture

ISSN 2544-3186

# ER(R)GO

43<sub>(2/2021)</sub>

Teoria | Literatura | Kultura



auto/bio/grafia  
auto/bio/graphy

pieśni o sobie / songs of oneself

amerykańskie lustro / american mirror

biografia a prawda / biography and truth

natura autorefleksji / nature of self-reflection

autoportrety i biodramy / self-portraits and biodramas

uliczne sobowtóry / street doppelgangers

cudze buty / other people's shoes

Izabella Adamczewska-Baranowska • Debby Applegate • James W. Atlas  
Marta Błaszowska • Max A. Boot • John L. Bryant • Ron Chernow  
Dariusz Kubok • Philip Kunhardt • Robert Kusek • John T. Matteson  
Maciej Piotr Mazur • Ryszard Nycz • Jakub Orzeszek  
Beata Maria Popczyk-Szczęsna • Jan Potkański • David James Savarese  
Ralph James Savarese • Stacy Schiff • Caroline Stoessinger  
Agata Stronciwilk • Aleksandra Szczepan

Theory | Literature | Culture

# ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura

Nr/No. **43** (2/2021)

redakcja gościnna/guest editor  
John T. Matteson



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
WYDAWNICTWO



Wojciech Kalaga

Redaktor naczelny/Editor-in-Chief

Redakcja / Editorial Team

Zastępcy redaktora naczelnego / Vice Editors-in-Chief: Paweł Jędrzejko, Marzena Kubisz  
Sekretarz redakcji / Editorial Secretary: Marcin Mazurek  
Członkowie redakcji / Issue Editors: Anna Kisiel, Michał Kisiel

Redaktorzy numeru / Issue Editors

Paweł Jędrzejko, Michał Kisiel

Rada naukowa / Academic Board

Fernando Andacht (Ottawa), Ian Buchanan (Wollongong), Jean-Claude Dupas (Lille),  
Piotr Fast (Katowice), Alicja Helman (Kraków), Ryszard Nycz (Kraków),  
Giorgio Mariani (Rome), Libor Martinek (Opava-Wrocław),  
John Matteson (New York), Floyd Merrell (Purdue),  
Edward Możejko (Edmonton), Tadeusz Rachwał (Warszawa),  
Erhard Reckwitz (Duisburg-Essen), Katarzyna Rosner (Warszawa),  
Horst Ruthof (Murdoch), Bożena Shallcross (Chicago), Tadeusz Sławek (Katowice),  
Andrzej Szahaj (Toruń), Lech Witkowski (Ślępsk)

*W naszej wdzięcznej pamięci pozostają następujący Członkowie Rady naukowej  
The following departed Members of the Academic Board remain in our grateful memory:*

Zygmunt Bauman (Leeds), Erazm Kuźma (Szczecin),  
Emanuel Prower (Katowice), Anna Zeidler-Janiszewska (Łódź), Leonard Neuger (Kraków)

Opracowanie wydawnicze / Production and DTP

Redaktor wydania / Production Editor: Gabriela Marszołek

Korektor / Copyeditor: Joanna Zwierzyńska

Skład i łamanie / Layout Editor: Paweł Jędrzejko

Niniejszy numer *Er(r)go* powstał w obecnej formie jako część projektu „Metropolia Metropolii, czyli nowojorski zdobywca Pulitzera dla Śląska i Zagłębia” i dofinansowany został z dotacji Programu Metropolitalny Fundusz Wspierania Nauk. Dotacja na cały projekt wyniosła: 154541,00 zł.

This issue of *Er(r)go* came into existence in its present form as a part of the project “Metropolis for Metropolis, or the New York Pulitzer Prize Winner for Silesia and Zagłębie.” It was co-financed by the Metropolitan Fund for Science and Scholarship Support Program. The total amount of the subsidy for the whole project amounted to PLN 154,541.00.

Niniejsza publikacja finansowana jest przez Uniwersytet Śląski w Katowicach  
The present publication is financed by the University of Silesia in Katowice, Poland



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH

Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej z identyfikatorem ISSN 1508-6305.  
Wersją pierwotną, referencyjną, pisma jest wersja elektroniczna.

This journal was formerly published in print with the following identifier: ISSN 1508-6305.  
The primary referential version of the journal is its electronic (online) version.

ISSN 2544-3186

doi: <https://doi.org/10.31261/errgo.2021.43>





(CC BY-SA 4.0)

Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe  
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International

# Contents / spis treści w języku angielskim

## 5 editorial

- Wojciech Kalaga  Er(r)go..... 7
- John T. Matteson  Narrating the Human and Singing the Sacred Song:  
Notes toward an Aesthetic of Biography ..... 9

## 23 biographers on biography – American perspectives

- Max A. Boot  America through Its Great Lives:  
an Informal Readers' Guide..... 25
- Ron Chernow, John T. Matteson  
Stacy Schiff, James W. Atlas,  
Philip Kunhardt  Is Biography True? ..... 37
- John L. Bryant  Melville and the Indians: Reading, Cosmopolitanism,  
and the Biographical Condition..... 65
- Debby Applegate and John T. Matteson  An “Irreverent Art”? Two Pulitzer Prize-Winners  
Talk about Biography..... 87
- Caroline Stoessinger  The Gift of Biography ..... 99
- David James Savarese  
and Ralph James Savarese  Enmeshing Selves, Words and Media, or Two Life Writers  
in One Family Talk about Art and Disability ..... 111



## 131 studies and essays

- Jakub Orzeszek  A Portrait of a (Rock) Artist as a Mature Man  
Nick Cave on Stage..... 133
- Beata Maria Popczyk-Szczęsna  Biographical Monodramas in the Latest Polish Theatre:  
Testimonies and Reconstructions ..... 149
- Jan Potkański  Adam Zagajewski's Self-Portraits..... 167
- Maciej Mazur  *Encyclopaedierotic* as (Auto)biofiction:  
Roland Barthes par Ewa Kuryluk..... 187
- Robert Kusek, Aleksandra Szczepan  “I Can't [...] Try Her Shoes or Fate On”: Auto/Biography  
in Second-generation Holocaust Literature ..... 207
- Izabella Adamczewska-Baranowska  Life-nature-writing  
(Zajączkowska, Brach-Czaina, Tsing, Macdonald) ..... 229


## 251 interpretations – exegeses – analyses

- Dariusz Kubok  The Topographies of the Philosophical Path,  
or on the Consequences of Not Wearing Shoes..... 253

## 279 varia – follow-ups and anticipations

- Agata Anna Stronciwilk  Google Street View and Non-human Photography  
in Jon Rafman's and Michael Wolf's Projects..... 281
- Marta Błaszczowska-Nawrocka  My Avatar Screams Like Me.: Doppelgänger  
in Selected Polish Science Fiction Narratives..... 297

## 313 translations

- Ryszard Nycz  The New Humanities in Poland: A Few Subjective Observations,  
Conjectures, and Criticisms ..... 315

## 341 summaries in polish

## 351 info for contributors

# Spis treści / Contents in Polish

|   |   |   |
|---|---|---|
| 5 wstęp   |   |   |
| Wojciech Kalaga   |    | Er(r)go.....5   |
| John T. Matteson  |    | Opowiedzieć człowieka, śpiewając pieśń Femiosa:<br>W stronę estetyki biografii .....9   |
| 23 biografowie o biografii – perspektywy amerykańskie                             |   |   |
| Max A. Boot   |    | Ameryka w lustrze biografii wielkich Amerykanów:<br>Nieformalny przewodnik dla czytelników..... 25                                  |
| Ron Chernow, John T. Matteson<br>Stacy Schiff, James W. Atlas,<br>Philip Kunhardt |    | Czy biografia jest prawdą?..... 37  |
| John L. Bryant  |    | Melville i Indianie: lektura, kosmopolityzm<br>i kondycja biograficzna .....65  |
| Debby Applegate i John T. Matteson  |    | “Sztuka prześmiewcza?” Dwoje zdobywców nagrody Pulitzera<br>rozmawia o biografii .....87  |
| Caroline Stoessinger  |    | Dar biografii..... 99   |
| David James Savarese<br>and Ralph James Savarese                                  |    | Przeploty jaźni, słów i mediów, czyli dwóch biografów<br>z jednej rodziny rozmawia o sztuce i niepełnosprawności..... 111           |
| 131 rozprawy – szkice – eseje   |   |   |
| Jakub Orzeszek  |    | Portret artysty (rocka) w wieku dojrzałym<br>Nick Cave na scenie ..... 133  |
| Beata Maria Popczyk-Szczęsna  |    | Monodramy biograficzne w najnowszym teatrze polskim –<br>świadczenia i rekonstrukcje..... 149                                       |
| Jan Potkański   |    | Autoportrety Adama Zagajewskiego..... 167   |
| Maciej Mazur  |    | Encyklopedierotyki jako (auto)biofikcja<br>Ewa Kuryluk a Roland Barthes ..... 187   |
| Robert Kusek, Aleksandra Szczepan   |   | “Nie zdołam wejść w jej buty ani los”: O biografii<br>jako auto/biografii w twórczości drugiego pokolenia..... 207                  |
| Izabella Adamczewska-Baranowska   |  | Autonaturografie<br>Biopoetyki immersyjnego piśmiennictwa przyrodniczego<br>(Zajączkowska, Brach-Czaina, Tsing, Macdonald)..... 229 |
| 251 interpretacje – wykładnie – analizy   |   |   |
| Dariusz Kubok   |  | Topografie drogi filozoficznej, albo o konsekwencjach<br>nienoszenia obuwia ..... 253   |
| 279 varia – kontynuacje – antycypacje   |   |   |
| Agata Anna Stronciwilk  |  | Google Street View i nie-ludzka fotografia<br>w projektach Jona Rafmana i Michaela Wolfa ..... 281                                  |
| Marta Błaszowska-Nawrocka   |  | Mój awatar krzyczy jak ja<br>Współczesne realizacje motywu sobowótora<br>w kilku polskich tekstach fantastycznonaukowych.....297    |
| 313 przekłady   |   |   |
| Ryszard Nycz  |  | Nowa humanistyka w Polsce: kilka bardzo subiektywnych<br>obserwacji, koniektur, refutacji.....315                                   |
| 341 streszczenia w języku polskim   |   |   |
| 355 informacje dla autorów  |   |   |



...“Kim ja, kurwa, jestem?” pyta Nick Cave i nie sposób zaprzeczyć, iż jest to pytanie zasadnicze. Można by odpowiedzieć: “Zajrzyj, \*\*\*\*\*, Nick, do swych biografii i autobiografii, a wtedy się dowiesz”, ale nadzieję odbiera nam Adam Zagajewski: “ja, to ja ignorancji, ja, który nic nie rozumiem”. Ja “jest mną, a ja jestem nim, lecz ono nie przyjmuje nikogo, nawet mnie” (pominąłem elipsy). Ciągłe jednak szukamy w biografiach i autobiografiach: kim jest ona, kim jest on, kim jest to ich “ja”.

Sprawa jednak nie jest łatwa, gdyż zewsząd czają się biografie pozorne, powieści biograficzne, biografie hipotetyczne, biofikcje, (auto)biografie i auto/biografie, kobiece auto/biografie relacyjne, automitografie, autofikcje, autonaturografie, autoportrety, autobiografie transmedialne i autobiografie rozproszone, dzienniki, memuary, hagiografie, monodramy biograficzne, monodramy-świadectwa i monodramy-rekonstrukcje, życiopisanie (takie sobie zwykłe) i ŻYCIOpisanie, życiopisanie nieantropocentryczne, życiopisanie antro-po-zdecentrowane, życiopisanie relacyjne, a wokół tego wszystkiego krążą idiomy allobiograficzne, *autopatograficzne* i *autotanatograficzne*, biopoetyki i (somato/bio)poetyki, zakrycia i przesunięcia biograficzne, nie mówiąc już o dyskursach autofikcyjnych i życia-rysach. „Ja” ma się chyba coraz gorzej w tym ścisiku.

Jak widać, język i intelekt nie pozwalają zgnuśnieć, mnożą się zatem pytania ważkie i mniej ważkie. Czy biografia jest wiarygodna? Jaka jest relacja między życiem przeżytym a życiem napisanym? Jak kocha strukturalista? Czy można naprawdę kochać bez nadziei? Czy nasze dusze widziały kiedyś niemożliwość? Jaka jest wartość interpretacyjna łączenia tekstu z życiem? Kto się domyśli z *Recherche*, że Proust miał brata? Jak ciało prywatne i biologiczne przeobraża się w ciało medialne? Czy tkwi w nas absurd i przekreślona nadzieja? Czy biograf potrzebuje inspiracji? Czy biograf jest literackim sępem a może podglądaczem?

Niełatwo skupić się na odpowiedziach, bo wiele różnych bytów, nie-bytów, incydentów i postaci wplata się w tok wywodu: byt embrionalny i byt absolutny, mroczni doppelgängerzy, bezimienny bóg-guru z czerwoną prawą dłonią, piechur-filozof, ciała spuchnięte od głodu, uszkodzone tkanki pamięci, asamblaże, stare żeliwne magle, kozioł gimnastyczny, damskie buty, kadłub lalki i rzeźba kobiecej głowy, pyszni erudyci i nieprzychylni krytycy, bezustanna gadanina kamuflująca milczenie, nagie kobiece ciało w szklanym kubiku, ornamentalni mediewiści, uzurpacja tożsamościowa i tożsamość katoptryczna, incest identyfikacji, cybertawerny, abjektalna bliskość z czyims ciałem, paranoiczne wieczne

teraz i – jakże by inaczej – gniecenie, szczypanie, skubanie, wyrywanie, odrywanie, głaskanie, krojenie, uciskanie, wyginanie, strzepywanie. A obok stoi i patrzy czworo laureatów nagrody Pulitzera.

Nie sposób wszystkiego tu spisać, ale w świecie tekstowym tego numeru wydarza się kilka rzeczy ciekawych. Półnagi papa biega po mokradle porośniętym ciernistymi palmami, z długim nożem i strzelbą w rękach, biografowie śpiewają długie pieśni, poeta diegetycznie informuje nas o zachodzeniu w jego życiu konsekwentnej ekwiwalencji, a Nabokov z 29 walizkami woła tragarza na pustkowiu. W tym samym przestrzenioczasie flanerka opuszcza miasto, zaszczyty niemowa zanurza się w bagnie jak w płodowych wodach, dziewięć oczu patrzy na wszystko z taką samą intensywnością, zaś humaniści – przekonani, iż są bezwartościowymi darmozjadami – popadają w zbiorową depresję. I rzecz bardzo niepokojąca: Sokrates zakłada buty, Jazon ma tylko jeden sandał, zaś Eros pozostaje bosy. Jednocześnie dwaj życiopisarze, ojciec i syn, prowadzą dialog o życiu, twórczości i autyzmie, Tsing opowiada o człowieku przez pryzmat japońskiego grzyba *matsutake*, przybysz rzuca się na narratora ze strzykawką, ktoś wyciska ropę z rany odniesieniem do Platońskich jedno-ciał, natomiast aktorka odkleja się od roli. Barthes dekonstruuje się sam, wyraża się ukośnie i zostawia ślady. KURYLUK mówi przez Kuryluk, mami czytelnika, kamufluje biografię i omija opozycję prawdy i fałszu, sobowtór przylega do zewnątrztekstowej autorki, utrzymując dialektykę kamuflażu i ekshibicjonizmu, podmiot lęka się utraty kochanka, idiotka-sawantka komentuje własne marzenie senne, Ewa zaś odrzuca Freudowską interpretację snu i dręczy ją spętany język. I uwaga: jedna pani chce komuś – tak po prostu – przez kiszkę stolcową wejść do duszy.

Ale, jak powiada Rzeźbiarz, “Wszystko to należy uznać za czystą hipotezę”.

Wojciech Kalaga

 <https://orcid.org/0000-0003-4874-9734>

PS Pierwsza – “amerykańska” część numeru jest wyjątkowa i nietypowa dla *Er(r)go*: zebraliśmy tu głosy i dialogi wybitnych biografów-praktyków (m. in. czworga laureatów nagrody Pulitzera), którzy dzielą się z Czytelnikiem i Czytelniczką refleksjami z wnętrza procesu biograficznego. Część ta zrealizowana została przy wsparciu Dotacji Metropolitalnego Funduszu Wspierania Nauki Górnośląsko-Zagłębiowskiej Metropolii, wniosek numer 2/2021 – projekt pt. “Metropolia Metropolii, czyli nowojorski zdobywca Pulitzera dla Śląska i Zagłębia”.



...“Who the fuck am I?” asks Nick Cave, and there’s no denying that it is a vital question. To which we could reply, “\*\*\*\* \* \* \* \*”, Nick, check out your biographies and autobiographies, and you’ll know,” but Adam Zagajewski nullifies our hope: “I is the I of ignorance, the I who understands nothing.” I “is me, and I am it, but it would accept no one, not even me.” (I omitted the ellipses). And yet, in bio-graphies and autobiographies, we keep searching: who is she, who is he, who is this “I” of theirs?

Not an easy question to answer, though, for everywhere there lurk phantom biographies, biographical novels, hypothetical biographies, bio-fictions, (auto)biographies and auto/biographies, female relational auto/biographies, automythographies, autofictions, life-nature-writing, self-portraits, transmedia autobiographies and dispersed autobiographies, diaries, memoirs, hagiographies, biographical monodramas, testimony-monodramas and reconstruction-monodramas, (ordinary) life-writing and LIFE-writing, non-anthropocentric life-writing, anthropocentred life-writing, relational life-writing, and around all these circulate allobiographical, *autopathographical* and *autothanatographical* idioms, biopoetics and (somato/bio)poetics, biographical cover-ups and displacements, let alone auto-fictional discourses and life-scurratives. The “I” doesn’t seem to be doing very well in this jam.

As we can see, language and intellect wouldn’t let us moulder, and so weighty and less weighty questions multiply. Is Biography True? What is the relationship between the life lived and the life written? How does a structuralist love? Can one truly love without hope? Have our souls ever seen the impossible? What is the interpretive value in linking text to life? Who would ever guess from *Recherche* that Proust had a brother? How does the private and biological body transform into a media body? Are we left but with absurdity and lost hope? Does a biographer need inspiration? Is a biographer a literary vulture? Or perhaps a voyeur?

It is not easy to focus on the answers for a variety of different beings, non-beings, incidents and characters weave themselves into the course of the argument: embryonic being and absolute being, sinister doppelgängers, a nameless guru-god with a red right hand, a wanderer-philosopher, bodies swollen with hunger, damaged memory tissues, assemblages, old cast-iron mangles, a gymnastic goat, women’s shoes, a limbless doll and a sculpture of a woman’s head, blowhard erudites and prejudiced critics, incessant chatter camouflaging silence, a naked female body in a glass cube, ornamental medievalists, identity usurpation and catoptric



identity, incest of identification, cyber-taverns, abjectal closeness to someone else's body, a paranoid eternal now, and – how else – squishing, pinching, plucking, pulling, tearing, stroking, slicing, pressing, bending, shaking. And next to it, four Pulitzer Prize Winners stand by and watch.

It's impossible to write everything down here, but interesting things happen in this issue's textual world. Half-naked papa runs about a swampland overgrown with thorny palms with a long knife and a rifle in his hands, Biographers sing long songs, a poet diegetically informs us of the consistent equivalence taking place in his life, and Nabokov, with 29 suitcases, calls a porter in the middle of nowhere. In the same space-time, the flaneuse leaves the city, the hounded mute submerges in the swamp as in amniotic fluid, nine eyes stare at everything with the same intensity, and the humanists – convinced that they were worthless freeloaders – fall into collective depression. And a very disturbing thing: Socrates puts on shoes, Jason has only one sandal, while Eros remains barefoot. At the same time, two life-writers, father and son, engage in a dialogue about life, creativity, and autism, Tsing talks about man through the prism of the Japanese *matsutake* mushroom, a stranger lunges himself at the narrator with a syringe, someone squeezes pus out of a wound by means of a reference to Plato's single-bodies, while an actress peels herself away from her role. Barthes deconstructs himself, expresses himself obliquely and leaves traces. KURYLUK speaks through Kuryluk, deceives the reader, camouflages biography and bypasses the opposition of truth and falsehood, the double adheres to the extra-textual authoress, maintaining the dialectic of camouflage and exhibitionism, the subject is afraid of losing their lover, the idiot-savant comments on her own dream, while Eve rejects the Freudian interpretation and is tormented by her tangled tongue. And beware: one lady wants to – just like that – enter someone's soul through their bowel.

But, as the Sculptor says, "All this should be regarded as pure hypothesis."

Wojciech Kalaga

 <https://orcid.org/0000-0003-4874-9734>

P.S. The first – "American" – part of the issue is exceptional and unusual for *Er(r)go*: we have gathered voices and conversations of outstanding biographers-practitioners (among them four Pulitzer Prize winners), who share with our Readers their reflections from the inside of the biographical process. This part was realized with the support of the grant from the Metropolitan Science and Education Support Fund of the Upper Silesian and Zagłębie Metropolis, application number 2/2021 – project entitled "Metropolis for Metropolis, or the New York Pulitzer Prize winner for Silesia and Zagłębie."



## Narrating the Human and Singing the Sacred Song: Notes toward an Aesthetic of Biography

**Abstract:** Drawing upon the theoretical writings of Tzvetan Todorov and Georg Lukács on the subject of the novel, this essay argues for more widespread recognition of the biography as a literary genre. It frames the genre of biography as a genre of radical incompleteness, discussing the search for verisimilitude and the tendency toward fragmentation in the biographer's pursuit – a quality that describes not only the biographer's sources, but also the contingent, broken nature of the intellectual and emotional space that both the biographical subject and the biographer herself inhabit.

**Keywords:** biography, critical theory, theory of biography, Tzvetan Todorov, Georg Lukács, verisimilitude, prose, genre

In bookstores, biographies are alphabetized by subject, not by author. This practice speaks eloquently and somewhat sadly of the position of the biographer in the world of letters. It reflects the assumption, typically accurate, that the biographer is less interesting than her subject. Yet it also reinforces the prejudice, scandalously false, that the biographer is not fully deserving of recognition as a literary artist and that her work is not truly creative.

Admitted: the art of the biographer lies only secondarily in innovation and new construction; its chief functions are retrieval and reconstruction. It is a peculiar form of aesthetic endeavor because it seems to strive *against* originality. The typical reader may understandably presume that a biography is simply a restatement of past realities, telling of things that were as opposed to bringing forth anything distinctly new. The subjects of the book created the story through their words and deeds; it appears, at first glance, that the biographer merely authored a summary. The lay reader is also likely to presume that truth speaks with a single voice. He is therefore inclined to suppose that biographers are unoriginal because of the imperative that the biographer is bound to narrate the truth about her subject. And this imperative does exist: the modern biographer who invents dialogue; who repeats apocryphal stories under the guise of fact; who accords full credence to questionable or discredited sources, is universally and justly condemned. This insistence on fidelity to truth can create the impression that the biographer is not an artist,

but merely a belated reporter, one who discovers and relates facts with detached and clinical neutrality. This presumed disengagement is also a leading reason why biography – unlike, drama, poetry, and the novel – has never prompted critics to evolve an extensive body of aesthetic theory in relation to it. It may be reasonably argued as well that, because every human subject of a biography is different, no unifying poetics can be proposed that will be pertinent to every biography, or even any two biographies. Yet there is no reason why the genre should remain devoid of aesthetic constructs and philosophical frameworks. Although biography demands the diligence and precision of a craft, it is also emphatically an art. Let it be considered as such.

At one time or another, most biographers have heard the bromide, “A biographer is a novelist under oath.”<sup>1</sup> The spirit of the novelist, much more than the strictures of the oath, demands critical attention. Most, though by no means all, biographies are written about dead subjects.<sup>2</sup> Thus the typical reconstructive task of a biographer is to restore flesh to a skeleton – to give the appearance of life and multi-dimensionality to a person who can now be known only through writings, recordings, and, if the subject is a recent one, the recollections of survivors. Part of the biographer’s mission is to save as much as possible from oblivion. One cannot perform an adequate restoration merely by reciting a litany of facts. Inescapably, the biographer turns toward narrative, and engaging narrative necessarily calls for artifice. There is no such thing as a factual record without gaps. To render the story of the life, the biographer must address these lacunae – which, as we shall see, is an intellectually risky process. Even the most scrupulously documented biography risks committing errors on almost every page. A source’s memory may be faulty; crucial letters may have been lost or carelessly transcribed. It may well be impossible for anyone to construct a story without fictionalizing, and this principle holds as true in biography as it does in the novel. The difference is that the novelist creates material to support the narrative. The biographer shapes the narrative around the available facts.

The nature of those facts determines, to a large extent, the kind of story that can be told. It is no accident that the biography of a writer who kept a journal

---

1. Leon Edel quoted by Martha Wolfe in: “On Writing: The Reluctant Biographer,” *Cagibi*, April 5, 2019, <https://cagibilit.com/on-writing-the-reluctant-biographer> (24.03.2021).

2. Working as a biographer leads one naturally to reflect on how quickly the presence of a recently deceased person typically fades from memory. Someone in relatively close proximity to us – a neighbor or a co-worker, perhaps – feels deliciously vivid and three-dimensional while still living. Yet the vividness can promptly vanish upon death, dwindling to a few fragments and anecdotes: he spoke Greek; he was a Giants fan; he drove a red car. It is not only the annals of the poor that are short and simple, and the percentage of the world’s people whose lives persist in more than a few lines is lamentably tiny. Reflections like these make the biographer’s task feel all the more urgent.

and who sent and received hundreds of letters will generally make for richer, more nuanced reading than the life of a painter who left no papers. But the difference does not depend solely on the heft or quality of the available materials. Different subjects attract different authors. A writer is apt to be portrayed by another professional writer, who knows something not only about writing but about how writers live. The painter is likely to be chosen as a subject by an art historian, someone whose knowledge of artistic tropes, materials, and techniques may (but certainly need not necessarily) far exceed his gift for storytelling.

The biographer, if she is a good one, does not lie deliberately. However, unless the biographer is content to churn out a cold, lifeless fact-dump of a book, she must strike a balance between truth and what Tzvetan Todorov, in his writings on the novel, has called verisimilitude. In *The Poetics of Prose*, Todorov observes that verisimilitude has various definitions. The most basic definition is to be consistent with reality. Under this definition, certain actions, certain attitudes, are said to lack verisimilitude when they seem unable to occur in reality. “We speak of a work’s verisimilitude,” writes Todorov, “insofar as the work tries to convince us that it conforms to reality and not to its own laws.”<sup>3</sup> However, as is also true of the novelist, the biographer has a subtler form of verisimilitude with which to contend; she is compelled to ask, not only what is consistent with objective reality, but also what is consistent with the subjective reality that a community of readers carries around in their heads – an unspoken consensus as to what is likely to have happened in a given circumstance. Verisimilitude, says Todorov, is a matter of “public opinion.”<sup>4</sup> Verisimilitude, then, is a gray area between truth and fabrication, where popular judgments as to what is probable quietly displace and masquerade as certainty.

An example may be drawn from my own recent work. A considerable portion of my just-published book, *A Worse Place Than Hell*,<sup>5</sup> concerns the fortunes of a Union Army chaplain named Arthur Fuller, who was killed at the Battle of Fredericksburg in the American Civil War. Several years before the war, the Reverend Fuller found himself in a railway carriage a few feet away from President-Elect Franklin Pierce and his wife and son. The train crashed, sending the car rolling down a hill and killing Pierce’s son.<sup>6</sup> As a general student of American history, I had known about the accident for many years. As I began the research

---

3. Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose* (Ithaca: Cornell University Press, 1977), 83.

4. Todorov, *The Poetics of Prose*, 82.

5. John Matteson’s latest book was reviewed in Polish by Mariola Świerkot, “Ameryka odkupiona, czyli Johna Mattesona *Miejsce gorsze niż piekło*,” *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura*, no. 41 (2/2020), 227–232, <https://doi.org/10.31261/errgo.11395>.

6. This incident has been described in John Matteson, *A Worse Place Than Hell: How the Civil War Battle of Fredericksburg Changed a Nation* (New York: W. W. Norton & Company, 2021), 117–118.

on which I would base my description of the scene, I felt a slight morbid excitement; I looked forward to describing the terrified shrieks of the passengers as they were tossed about in the tumbling car. However, I encountered a surprise when I read Fuller's letters. In his narration of the accident, Reverend Fuller notes that, as the carriage careened down the hillside, no one uttered a sound. Everyone was too shocked to cry out.

As a matter of narration, I was instantly thankful for the detail of the passengers' silence; it adds a kind of unanticipated, spectral horror to the scene, which I was grateful to include. However, I was led to reflect on how easily I could have gotten the detail wrong. It had seemed quite natural and obvious that passengers trapped in a derailed, airborne train car would scream lustily. Had I not read Fuller's letter, I think there's a good chance that I would have made some mention of screaming passengers, because that detail would have comported with my own idea of verisimilitude, as well, I surmise with the expectations of my reader. (Imagine, if you will, the same scene, not in a book, but in a film. The cries of horror would then be requisite. If the scene were presented without them, audience members might actually complain that the silence was unreal. Note, however, that the reaction would differ if the scene were presented with a voice-over from Fuller: "I shall never forget a most stunning fact. As the train rolled down the embankment, not a sound escaped from any passenger: they were too horrified even to scream." Fuller's words would suffice to bring the silence back within the pale of verisimilitude, and the audience would likely accept it without a murmur).

My point is this: that a novelist, much more than the biographer, can afford to play freely with verisimilitude because, to a great extent, the author of fiction creates his world; the factual authority for his writing emerges from his imagination, not from an actual written record. The fiction writer may be bound to observe historical chronologies or laws of physics, yet his freedom is nevertheless substantial. Biographers perpetually worry that, immediately after they publish, a newly discovered cache of documents will overthrow their theory of their subject. By contrast, William Faulkner never had to live in dread that a letter would someday surface, establishing that Quentin Compson was murdered, instead of dying by suicide. We may object that a scene in a novel is improbable or unrealistic. However, we can never produce the evidence that the incident never happened for the very reason that, paradoxically, it never did. Fiction is the untruth that can never be shown to be untrue.

By contrast, the biographer must accept a given world as she finds it: a world defined by historical records but also defined by their ambiguity or absence. She describes an actual world as it once existed. Nevertheless, all the work of establishing verisimilitude has not been done for her. If she is to make that actual world *seem* actual, she must recreate it in a convincingly realistic way. Part of a biography's

verisimilitude arises from incontrovertible facts: those parts of the historical record on which all reasonable people agree. A biography's adherence to these facts establishes its basic reliability. Another part of the biography's verisimilitude stands on shifter ground: those issues of fact on which the sources disagree, and which may be variously accepted or rejected. The biographer's credibility in this region depends on her capacity to choose rationally among the contradictory accounts and to argue convincingly in support of her decision. One becomes caught between competing, multiple truths. Arguably the biographer's most crucial task in establishing similitude, however, calls for a different skill from those already mentioned. The record of a subject's life is rarely, if ever, as complete as the biographer requires to tell the story. To fill the gaps, the biographer must make inferences and suppositions. She must supply the narrative that arranges the facts into a work that, in places, begins to feel very much like a novel. Indeed, because her reader's ideas of verisimilitude, as well as her own, have likely been conditioned by a lifetime of novel reading, the biographer's suppositions and interpretations are likely to be more convincing the more novelistic they happen to be. And novelistic expectations are likely to be somewhat sensationalized. Hence, in the absence of evidence to the contrary, a biographer is more likely to populate Arthur Fuller's tumbling passenger car with shrieking passengers than with stunned, silent ones.

Biography hinges on an impossibility. One may safely assume that most readers pick up a biography because they have heard something, however vague or even erroneous, about the subject's outward actions in the world of phenomena. But it is the noumenal self that the reader hopes to glimpse: the person *as person* that is finally unknowable. In the actual text of the biography, the greatest value is not typically found in the subject's bare accomplishments; a short timeline would serve that purpose just as well. The value that matters most in reading a biography is the value that the subject carries within himself or herself: her ideas, ethics, feelings, motivations, and inner contradictions. The richest biographical subjects are those who recognize themselves as the source of an unfolding reality – those who translate their inner selves most effectively into observable action. The life itself becomes a work of literature *in utero* to the extent that one accepts and undertakes the obligation to become the author of oneself.

An eminent and normally reliable scholar has somewhat flippantly posited, "No life has an arc; a life is a series of events, and then you die."<sup>7</sup> The assertion is clever but very much mistaken. Lives do have arcs and trajectories, not merely

---

7. John Bryant, "The Biographical Re-Turn: Writing Melville Biography and the Example of Women," in: *The New Melville Studies*, ed. Cody Marrs (Cambridge, England: Cambridge University Press, 2019), 209.

as a biographer writes them but as we live them. Drawing upon a long hermeneutic tradition, I would argue that, consciously or unconsciously, most of us have in our heads an ongoing narrative of our lives. Our expectations for the future are shaped and determined by what we have learned from our experiences, our observations of others, and, indeed, from stories we have been told – the Cinderella complex is only one example. We absorb fictions and attempt to realize them. Both consciously and unconsciously, we establish patterns for ourselves. We come to terms with what Todorov terms “the laws and conventions of the life around us.”<sup>8</sup> We make choices in conformity with these inner narratives and thereby impart arc and directedness to our lives. To suppose that no great person has ever felt guided by a sense of destiny – that no one has ever lived life according to an inner narrative – is to have an inattentive knowledge of both history and human nature.

In life, as in biography, as in the novel, action reveals character. Henry James’s rhetorical questions, posited long ago in “The Art of Fiction,” shed much light here: “What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character? What is either a picture or a novel that is *not* of character? What else do we seek in it and find in it?”<sup>9</sup> Similarly, biographical narrative achieves nothing if it does not, page by page, gesture by gesture, proclaim a personality. If, then, there is no “arc,” if the actions and events of the life lack a kind of cohesion and logic, then neither can the personality who initiates those actions and experiences those effects be said to possess a narratable self. Events, understood only as random points, can yield only a chaotic, disordered portrait of a human being.

The biographer has a dual identity: she is expected to be both a scrupulous custodian of facts and an entertaining storyteller. In one sense, the biographer’s necessary adherence to fact creates a freedom that is denied to the novelist, a freedom explained by the cliché that truth is stranger than fiction. When supported by fact, biography need not make sense with regard to dramatic conventions and expectations. *Dei ex machina* that would be rejected in fiction occur in real life all the time. Yet at the same time, a biographer may well find a more appreciative audience if she employs novelistic conventions: a cliffhanger at the end of a chapter; a sense of rising and falling action, catastrophe and catharsis. The remarkable thing is that the biography feels more believable (and, in some alchemic way, may actually come nearer to truth) when it employs the art of a novelist. And this is true not only because the reader’s sensibilities have been conditioned by the influence of novels, but also precisely because we think of our own lives in novelistic terms, as stories with a rise and fall, strewn with repeated themes.

---

8. Todorov, *The Poetics of Prose*, 87.

9. Henry James, “The Art of Fiction,” in: *Partial Portraits* (London: Macmillan and Co., 1919), 392–393.

A good biographer, then, is conscious of the human desire for self-authorship and the need, both for the biographer and the subject, to construct a life that makes narrative sense. Yet limits must be observed, in large part because lives do not unfold in true teleological fashion. As the poet observes in Ecclesiastes, time and chance happeneth unto all, and the power of any biographical protagonist to shape her or his own life narrative is conditioned by numberless unforeseeable forces. Thus, in articulating the arc of a subject's life, one must preserve the sense of unpredictability and surprise that forms a part of life itself. (Thus, the biographer of a subject who dies in an unexpected and notorious fashion takes on an especially tricky and perhaps impossible assignment: she must write without anticipating the dénouement with which her readers are doubtlessly familiar, and present that ending in a way that somehow recreates the astonishment of a death that is no longer shocking. Editors of biographies wisely caution their authors against foreshadowing, as this practice shatters the presumption that the subject's future is unknowable, even to the writer.) The inner narrative driven by pure ambition and desire inevitably alters as it meets with resistance in the world of phenomena. This clash between inner drives and resistant reality is, of course, the fundamental condition of the novel. It is also a fundamental condition of biography.

Because novels and biographies operate similarly in the ways that their protagonists confront opposition, a poetics of biography cannot differ entirely from a poetics of the novel. As intimated by my observations thus far, the biographer must work within a realm of incompleteness, one in which details, at one level or another, have been lost to memory: the most scrupulous recorder of a conversation, for instance, may well neglect to note whether the subject has taken off his coat or his interlocutor has put aside his reading glasses. Because the novelist is at liberty to manufacture endless details, he can create a more layered and nuanced word than can the fact-bound biographer. The novelist also enjoys the still more important freedom to imagine and explore the unspoken mental states of the protagonist, whereas the biographer may only infer a state of mind from the subject's outer appearance and behavior. But if the novelist and the biographer confront incompleteness in radically different degrees, it is still this shared experience of incompleteness that creates their common ground as artists.

More than a hundred years ago, in *The Theory of the Novel*, Georg Lukács argued that the key distinction between a novel and an epic is that the epic hero inhabits a world of reassuring oneness and totality, in which the soul is not divided against itself and the individual is spiritually at one with the surrounding cosmos. The epic spirit "does not yet know any abyss within itself."<sup>10</sup> The hero of the novel,

---

10. Georg Lukács, *The Theory of the Novel* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1971), 30.



on the other hand, lives in a fragmented, contingent world, one where there can be no spontaneous totality. Inescapably, to exist in the world of a novel means being inwardly conflicted and existentially alone. Lukács's insistence upon this separateness both from the world and from one's own essence led him to conclude that the external form of the novel "is essentially biographical."<sup>11</sup> He found this statement to be true precisely because, in both genres, the conceptual frame of the work can never perfectly and completely capture life, and the life being described can never achieve the inner wholeness that is reserved for the heroes of epic poetry. In the fallen, post-epic era, "the very disintegration and inadequacy of the world is the precondition for the existence of art."<sup>12</sup> This assertion holds true for both the novel and the biography.

Lukács's idea concerning novelistic motivation – that the novel's protagonist must be driven by disharmony, and that that disharmony derives both from a sense of inner fragmentation and from a feeling of being out of step with the enveloping world – is equally applicable to the genre of drama. Indeed, if biography has a companion art form, just as poetry may be analogized to music, that companion art is acting. For in both acting and the writing of biography, the artist attempts a deep dive into another person's consciousness, whether that consciousness belongs to a dramatic role or to a historical figure. Like the actor, the biographer examines words on a page and investigates the emotions and motivations that lie behind them. She seeks to determine, by the most objective means possible, how the author or speaker felt. Why, she asks, did the subject choose just those words to express himself? How does the character of the biographical subject respond to situations and to other people? In this seeking after feeling and motivation, the biographer is already filling gaps, because the raw material of the historical record seldom serves to communicate the whole of the subject's spirit or intention. This is the first level of incompleteness on which the biographer operates.

A second encounter with incompleteness arises when, again à la Lukács, the biographer considers the subject as, within the subject's own existence, a kind of author. I am not speaking solely of the biographical subject who literally happens to be a writer. Rather, I am referring to the Romantic condition of existence wherein every subject regards himself as what Lukács calls "the source of the ideal reality."<sup>13</sup> When this self-perception takes place, the life as lived becomes a work of literature, and the person living it becomes both the author of that work and the observer of the act of its creation. This creation, however, is fated for disillusionment. As I have already suggested, and as everyone knows from experience,

---

11. Lukács, *The Theory of the Novel*, 77.

12. Lukács, *The Theory of the Novel*, 38.

13. Lukács, *The Theory of the Novel*, 118.

a shortfall always arises between the subject's ideal attainment of the objects of his various quests and the results that he actually achieves. Thus even a biographer's narration of what may seem like an ultimate success works best when, in keeping with realism, it preserves the shadow of imperfection and non-fulfillment that is present even in victory. As Lukács notes with regard to the novelistic hero, if this non-fulfillment of the biographical subject appears in no other fashion, it will still express itself in the inevitably failed struggle against the passing of time. As Hemingway observed that all true stories end in death, the paths of glory that are blazed in a biography also lead at last to the slow walk to the churchyard.

As if to parallel the necessary decline of human fortunes toward death, the writing of the biography is also a battle against the forces of time. This struggle is felt with particular force by the biographers of recently departed subjects – writers who must often scramble to interview surviving friends and associates before they, too, fall forever silent. But it is felt as well by biographers of subjects who are more remote in time. The biographer labors amid fragments. She strives to preserve them and, by publishing them, to give them a greater durability. She hopes to slow the gradual erosion of what can still be known, even as, day by day, history both creates and destroys itself. Biography adheres to the principle that the life ends, not when the heart stops beating, but when the deeds and impressions of the life have faded from memory.

Lukács confined his theorizing about alienation and incompleteness to the hero of the work. He might well have expanded his thinking to include the author of the text. It is a proposition too evident to require proof that writers tend to write because of a sense of insufficiency. They may write to understand some loss or vacancy, to address some inner hurt, or to try to adjust their emotional or intellectual relation to fit more snugly with the outside world. As the suburban homeowner tries vainly to fill the emptiness of his life with consumer goods, so the writer seeks to fill up the voids with words. It is said that the late Robert K. Massie, author of the celebrated biography, *Nicholas and Alexandra*, undertook that volume because his own son suffered from hemophilia. Massie took up his project so as to learn more about how parents respond to a child with that disorder. My own first two books each addressed a verbally gifted woman with a difficult and demanding father. I wrote about Louisa May Alcott and Margaret Fuller because they interested me intellectually, but also both to come to terms with my difficult relationship with my father and to better understand the emotional and intellectual growth of my own daughter – not coincidentally an aspiring writer. In my most recent work, the theme of the frictions between fathers and children remains present but is somewhat less central. Arguably, the theme has diminished in importance for me because my father, alive during the writing of the first two books, is now deceased. It has been glibly asserted that all biography

is autobiography. A grain of truth inhabits that adage, and, indeed, the critic who seeks to craft a poetics of biography might well begin by investigating the lives of various biographers. What pains did they suffer? For what wrongs did they seek to be recompensed or to atone? What voids did their writings strive to fill? What wants are voiced in a biographer's prose? Why did the biographer try to address those wants through writing instead of action? The fullness of a biography is born out of absence.

As the biographer writes to compensate for loss, she or he also writes to overcome separateness and to affirm her or his presence. In every biography, there exists the potential for a dual assertion of Romantic identity, for the spirits of both the subject and the author are constantly in play and interplay. Indeed, *biography* as a genre inherently reflects a Romantic conception of the self because it very naturally sets a single person at the center of its reconstructed world and narrates that self as though it were the most important being in that world. The biographical self, to paraphrase Lukács, posits a kind of idealized reality, implying that this self is the material most worthy of realization.<sup>14</sup> The subject's self is, of course, the *sine qua non* of the biography. The protagonist resides at the hub of existence, and the surrounding world is of relevance insofar as it shapes, relates to and reacts to this centralized figure. Indeed, it may be in this respect that the biography fictionalizes more than in any other. In according such centrality to its protagonist, the biography assumes away the rest of the world. It neglects or obscures the truth that, at any given moment in its narration, worlds of activity are unfolding with which the subject has nothing to do. The fallacy of the centrality of the biographical subject is so ubiquitous that we barely notice it, yet it matters. So, too, does the bias that draws many biographers to subjects whose claim to centrality is especially strong. Some superb biographers – Robert Caro, David Nasaw, and Ron Chernow come to mind – have made careers out of investigating the origins and nature of power. Perhaps more intriguing, however, are those biographers who seek out subjects who, because of race, gender, or other circumstances, are persons of limited power who must use their resources to carve out an effective space for themselves amid larger, often hostile forces. The ambitious woman, the gay man, the soldier on the losing side of the fight: all these have their poignancy and grace.

I have suggested that biography is a Romantic genre. But the romance of biography is a thwarted romance, because the self that is communicated in a biography is always fragmented and, to a large extent, beyond recovery. The narrated self is always a construction of exteriors. Biographers, in striking similarity to other human beings, are subjective. They observe – they *can* observe – their subjects only

---

14. Lukács, *The Theory of the Novel*, 118.

with their own eyes and through the conditioning lens of their acquired knowledge of human nature. The biographer's subject, then, comes under the reader's eyes as an alloy – a mingling of the pure element with the self of the biographer. Indeed, if the biography is based in part on the accounts and perceptions of the subject's contemporaries (and this is almost invariably the case), the subjectivities of those observers also enter the mix. The result is that the subject who appears on the page inescapably stands at some remove from the actual person. Boswell's Johnson is not Johnson, but rather an intermingling of Johnson and Boswell's interactions with and responses to him. Walter Jackson Bate's Johnson is a formidable Johnson, but he is necessarily a mosaic, not a man – a composite of the perceptions of every source that Bate employed, each of whom brought her or his own subjectivity to the dance. To purloin a phrase that Todorov applied to the *Odyssey*, biography “is not a simple narrative, but a narrative of narratives.”<sup>15</sup>

Not only is the perceived and narrated subject a contingent creation, but one must pause to think as well as the part of the subject that has gone through life without ever having been perceived: the unspoken thoughts, the half-forgotten dreams. Thus, one is aware that the full expression of the Romantic self is thwarted in biography; the subject cannot be bodied forth as a Romantic whole because the inner, unspoken movements of the subject's spirit can never be recovered.

Likewise, the spirit of the author asserts itself in limited form because the author is typically only partially visible – either in the wings or in disguise. Moreover, it is granted that the conscientious biographer seeks to suppress the self, leaving the spotlight to the subject of the book. Nevertheless, that self is always present, and the book is the cryptic vehicle of its expression.<sup>16</sup> The famous life that the biographer describes is, even before that description has begun, a work of art – a deep and brilliant story waiting to be told. The biography is really the second telling of that story, since the first telling was the actual living of it.

Through the subject, the biographer endeavors to explain the great to the ordinary, reminding readers that, for all of the similarities that unite all of humankind, the force that throbs within another person may be both qualitatively and quantitatively different from our own. At the same time, the biographer encodes her own thoughts and feelings into the text. As she talks to an audience, the biographer is continually communicating herself along with the story she is telling and continually using the biographical subject as a go-between in the conversation. A biographer typically spends years in crafting the eventually published narrative; thus a good deal of her life has gone into the work alongside the life

---

15. Todorov, *The Poetics of Prose*, 61.

16. My observations on the “self-in-the-text” are, of course, close to those offered by such Geneva School critics as Georges Poulet, Jean Starobinski, and Jacques Rivière.

of the subject. She is an invisible but essential character in the drama. Indeed, it can be the heart, soul, and love that emanates from the biographer's being that can transform a biography from a dry account to a living work. Whether the reader ever breaks the code and recognizes the author's presence is of relatively little importance. The author knows how and to what extent her own identity is immanent in the work; that knowledge, for most purposes, is sufficient.

Probably more than one biographer has drawn inspiration and comfort from Homer's *Odyssey* and the scene that follows close upon Odysseus's slaughter of Penelope's suitors. Unforgettably, the great hero spares Phemius, the suitors' minstrel: a "sweet [...] heaven-instructed bard" must survive to sing the songs of Odysseus's exploits.<sup>17</sup> In Alexander Pope's translation, the poet pleads for his life by exclaiming to the great hero, "A deed like this thy future fame would wrong / For dear to gods and men is sacred song. [...] Save then the poet, and thyself reward; / 'Tis thine to merit, mine is to record."<sup>18</sup> A biographer dedicates herself or himself to the proposition that there is also merit in the recording – that the historic deed remains incomplete without a singer to sing it. Biographers sing long songs, bringing life to the dead through the writing and rewriting of the subject. Sometimes they have to work hard to stay on key. But when they do, they raise a hallelujah in which Leonard Cohen might have taken pride.

John Matteson is Distinguished Professor of English at John Jay College of Criminal Justice in the City University of New York. He was awarded the 2008 Pulitzer Prize for *Eden's Outcasts: The Story of Louisa May Alcott and Her Father*. His 2012 book *The Lives of Margaret Fuller* received the Ann. M. Sperber Prize for best biography of a journalist. His most recent book is *A Worse Place Than Hell: How the Civil War Battle of Fredericksburg Changed a Nation*.

---

17. Homer, *The Odyssey*, trans. Alexander Pope (London: F. J. Du Roveray, 1806), VI: 62.

18. Homer, *The Odyssey*, VI: 63.

## Bibliography

- Todorov, Tzvetan. *The Poetics of Prose*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- Bryant, John. "The Biographical Re-Turn: Writing Melville Biography and the Example of Women." In: *The New Melville Studies*, edited by Cody Marrs. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- James, Henry. "The Art of Fiction." In: *Partial Portraits*. London: Macmillan and Co., 1919.
- Lukács, Georg. *The Theory of the Novel*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971.
- Homer. *The Odyssey*. Translated by Alexander Pope. London: F.J. Du Roveray, 1806.



biografowie | o | biografii

ER(R)GO

biographers | on | biography







## America through Its Great Lives: An Informal Readers' Guide

**Abstract:** Taking as a starting point the events of Donald Trump's presidency, the healthcare crisis caused by the outbreak of Covid-19 pandemic, and the perception of the United States of America as a (fading) symbol of democracy, this essay investigates whether a balanced discussion on the contemporary image of America is still possible. As it is argued, such a balanced view might be achieved thanks to the genre of biography. Therefore, a subjective selection of biographies contributing to this view is presented, starting with those dedicated to Alexander Hamilton and George Washington and ending with the ones focusing on Michelle and Barack Obama; as it is shown, they allow us to investigate the complicated personages who contributed to the contemporary image of America.

**Keywords:** biography, major figures of American culture, major figures of American history, major American biographers, American history through biography

For Americans and America's allies alike, it has been a dispiriting few years in the Land of the Free and the Home of the Brave. Donald Trump was the kind of populist, race-baiting, nativist demagogue who has often risen to power in other countries but never before in the United States. Tom Wolfe once poked fun at the fears of liberals by joking: "The dark night of fascism is always descending in the United States and yet lands only in Europe."<sup>1</sup> Well, with Trump's election, it appeared that authoritarianism was a real danger in America.

Trump turned out to be an even more disastrous president than most of his critics had feared. By the time of the November 3, 2020, election, nearly 400,000 Americans lay dead – more than in any other country – because of his mismanagement of the Covid outbreak, and Trump himself had already been impeached once for trying to use military aid to blackmail Ukraine into helping him politically. Yet more Americans voted for Trump in 2020 – 74.2 million – than in 2016. Although he lost by a decisive margin in the Electoral College and in the popular vote, Trump did not accept the results and instigated a violent insurrection against Congress when it was meeting to certify the election results. His actions in provoking the January 6 attack on the Capitol led to Trump's second impeachment – this

---

1. Tom Wolfe, "Quotes/Quotable Quote," *Goodreads*, <https://www.goodreads.com/quotes/376418-the-dark-night-of-fascism-is-always-descending-in-the> (24.03.2021).

time with slightly more Republican support than the first time around. (Seven Senate Republicans and ten House Republicans voted for impeachment in 2021, up from only one senator in 2020.)

Ukrainian President Volodymyr Zelensky spoke for many of America's friends abroad when he expressed his shock in beholding the January 6 uprising: "We are used to believing that the United States has the ideal democratic institutions, where power is transferred calmly. [...] In Ukraine, we lived through two revolutions [...] we understood such things can happen in the world. But that it could happen in the United States? No one expected that [...] I was very worried [...] I did not want you to have a coup. After something like this, I believe it would be very difficult for the world to see the United States as a symbol of democracy."<sup>2</sup>

America's role as the leader of the Free World is indeed tarnished, and President Joe Biden will struggle to restore our luster. The point of this essay is not to argue that America is much better than it appears to be at the moment. We are exactly what we appear to be: a nation with deep flaws that include a large number of people who labor under racist beliefs and conspiracy theories. Moreover, one must acknowledge the dark side to America's history – from the persecution of indigenous peoples to the enslavement and segregation of African Americans. But there is also a nobler side to America that should not be forgotten and a host of achievements that should be celebrated. We are, after all, the country that invented the airplane, defeated diseases like measles and polio, pioneered the personal computer and the Internet, landed on the moon, led the way in new art forms such as film and jazz, provided a prosperous and dignified life for countless ordinary people, helped to defeat Nazism and Communism, and managed to preserve our liberal democracy for more than two centuries.

How, then, can overseas readers gain a balanced perspective on America, both good and bad? One way to do it would be to read histories of the country such as Jill Lepore's *These Truths*.<sup>3</sup> But there is another way that is potentially more enlightening and entertaining: through the medium of biography. Few would agree anymore with Thomas Carlyle's famous maxim: "The history of the world is but the biography of great men."<sup>4</sup> For one thing, it would be (rightly) considered sexist these days to refer to "men" rather than "men and women." More importantly, generations of historians have labored to cast light on the contributions

---

2. See Jonathan Swan, "Exclusive: Ukraine's Zelensky calls riots "strong blow" to U.S. democracy," *Axios*, Jan 31, 2021, <https://www.axios.com/ukraine-zelensky-capitol-riots-axios-hbo-f223c6d4-1aee-4779-a26d-f5f0eefb90f2.html> (24.03.2021).

3. Jill Lepore, *These Truths: A History of the United States* (New York and London: W. W. Norton & Company, 2018).

4. Thomas Carlyle, *Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (London: Chapman and Hall, 1840), 34.

of ordinary people – many of them impoverished and oppressed – in the making of history. For reasons both understandable and specious, the story of “dead white men” has become decidedly unfashionable.

But the reality remains that one can still learn a lot about a country by studying some of its most notable personages. That study should not, of course, be limited to men or people of European ancestry. It should also be done without canonization and without falsification – showing the good and bad of America’s leaders and heroes to gain a truer picture of this mighty, and mightily complicated, country. What I would like to do in this essay is to recommend some of my favorite American biographies that cast light on the complicated characters that have made America what it is.

Any examination of U.S. history must begin with the Founding Fathers – that extraordinary and uniquely talented group of men who guided America to independence and wrote its Declaration of Independence and Constitution, two of the most important political documents in history. The Founders were highly imperfect, and in recent years we have focused more on their faults – including the fact that many of them owned slaves. But they also designed an extraordinarily successful government that has endured for more than two centuries. By creating a process for amending the Constitution, they made it possible to more fully realize the benefits of liberty for all Americans – including those who were denied basic rights for far too long.

There are far too many books about the Founders for any one person to read them all but I would start with two by Ron Chernow, one of America’s greatest biographers: *Alexander Hamilton*<sup>5</sup> and *Washington: A Life*.<sup>6</sup> Both books are widely read and admired (*Alexander Hamilton* even inspired the hip hop musical *Hamilton*) because they are so fair and readable. They are far from hagiographies, but Chernow clearly admires both of these men, who worked closely together, and he shows how their contributions continue to shape the American republic.

The only president who rivals Washington in rankings of the greatest American presidents is Abraham Lincoln. Indeed, whereas Washington did more than any other individual to create the United States of America, Lincoln brought about its second Founding in the 1860s – an achievement crowned by the abolition of slavery and the enshrinement of equal rights into the Constitution. Lincoln, like Washington, has been the subject of thousands of tomes. The most popular book about the Civil War president in recent years has been Doris Kearns

---

5. Ron Chernow, *Alexander Hamilton* (New York: Penguin Press, 2004).

6. Ron Chernow, *Washington: A Life* (New York: Penguin Press, 2010).

Goodwin's *Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln*,<sup>7</sup> which showed how he managed an obstreperous collection of cabinet officers. Reading this book helped to inspire President Barack Obama to give a key cabinet post – secretary of state – to his own rival, Hillary Clinton. Lincoln's greatest general and an eventual president himself was Ulysses S. Grant, whose single-minded devotion to victory distinguished him from most other Union generals and who was a better president than has often been argued. His memoirs,<sup>8</sup> written while he was dying, are considered the best book written by any American general and he is also the subject of another doorstopper biography by Ron Chernow called simply *Grant*.<sup>9</sup> After Washington and Lincoln, one of the most admired presidents in U.S. history (and a personal favorite of mine) has been Theodore Roosevelt – a progressive Republican who oversaw an increase in the regulation of business, broke up trusts, created national parks, built the Panama Canal, and earned the Nobel Peace Prize for negotiating an end to the Russo-Japanese War in 1905. He was also, of course, an imperialist who glorified war and held racist, Social Darwinian views (although he was also the first president to host a black man for dinner at the White House – Booker T. Washington<sup>10</sup>). Edmund Morris did a brilliant job in capturing TR's complexity in his trilogy: *The Rise of Theodore Roosevelt*,<sup>11</sup> *Theodore Rex*,<sup>12</sup> and *Colonel Roosevelt*.<sup>13</sup> The most captivating is the first of these books, which won the Pulitzer Prize. Its opening chapter (“New Year's Day, 1907”) wonderfully captures TR's energy and enthusiasms by focusing on one day when he received the public at the White House.

Of course, there is much more to America than its presidents. Perhaps because I am a newspaper columnist, I am unusually interested in the history of the press. There is no doubt that journalists and press barons have exerted a tremendous influence on American history. The paradigmatic case is the role of the “yellow press” which fomented the Spanish-American War in 1898 by turning unusually close attention toward what would now be called Spanish human rights abuses in Cuba. One of America's most famous (and acerbic) newspaper columnists was H. L. Mencken of the *Baltimore Sun*. His heyday was the 1920s when he coined words like the “booboisie” and the “Bible Belt” to mock Southern fundamentalists

---

7. Doris Kearns Goodwin, *Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln* (New York: Simon & Schuster, 2005).

8. Ulysses S. Grant, *The Complete Personal Memoirs of Ulysses S. Grant* (Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012).

9. Ron Chernow, *Grant* (New York: Penguin Books, 2018).

10. Konsultacja

11. Edmund Morris, *The Rise of Theodore Roosevelt* (New York: Random House, 2010)

12. Edmund Morris, *Theodore Rex* (New York: Random House, 2010).

13. Edmund Morris, *Colonel Roosevelt* (New York: Random House, 2010).

who believed in the literal truth of the Bible. Mencken wrote a charming trilogy of memoirs – “Happy Days,”<sup>14</sup> “Newspaper Days,”<sup>15</sup> and “Heathen Days.”<sup>16</sup> Together they provide an unrivaled portrait of America in the late 19th and early 20th century. For a more impartial view, Terry Teachout has produced a fair-minded biography of Mencken called *The Skeptic*<sup>17</sup> – as well as a biography of the seminal jazz musician Duke Ellington (*Duke: A Life of Duke Ellington*<sup>18</sup>).

There have also been important biographies in recent years of major news barons. They include David Nasaw’s *The Chief: The Life of William Randolph Hearst*,<sup>19</sup> Richard Norton Smith’s *The Colonel: The Life and Legend of Robert R. McCormick*,<sup>20</sup> and Alan Brinkley’s *The Publisher: Henry Luce and the American Century*.<sup>21</sup> Hearst, who unwillingly inspired Orson Welles’s film *Citizen Kane*, owned the largest chain of newspapers in early 20th century America. McCormick owned the *Chicago Tribune*, the most important newspaper in the Midwest. Luce was the founder and publisher of *Time* magazine, the most influential magazine of mid-20th century America. It was Luce who coined the term the “American century,” and his support of internationalism in the years after World War II did much to make that characterization a reality. McCormick, on the other hand, was an incorrigible isolationist who supported the America First movement before World War II. Both men were highly influential, for better or worse.

McCormick hated Franklin Delano Roosevelt, usually judged the third greatest president after Washington and Lincoln. FDR, who was Theodore Roosevelt’s distant cousin (and who married TR’s niece Eleanor), rescued America from the Great Depression and orchestrated its victory in World War II – both monumental achievements. The best single volume biography of him is Jean Edward Smith’s *FDR*<sup>22</sup>, but my personal favorite is Eric Larabee’s *Commander in Chief: Franklin Delano Roosevelt, His Lieutenants, and Their War*,<sup>23</sup> which focuses on his relation-

---

14. H. L. Mencken, *The Days Trilogy, Expanded Edition: Happy Days / Newspaper Days / Heathen Days / Days Revisited: Unpublished Commentary* (New York: Library of America, 2014).

15. Mencken, *The Days Trilogy*.

16. Mencken, *The Days Trilogy*.

17. Terry Teachout, *The Skeptic: A Life of H. L. Mencken* (New York: HarperCollins Publishers, 2002).

18. Terry Teachout, *Duke: A Life of Duke Ellington* (New York: Gotham Books, 2014).

19. David Nasaw, *The Chief: The Life of William Randolph Hearst* (Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 2000).

20. Richard Norton Smith, *The Colonel: The Life and Legend of Robert R. McCormick 1880–1955* (Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1997).

21. Alan Brinkley, *The Publisher: Henry Luce and His American Century* (New York: Alfred A. Knopf, 2010).

22. Jean Edward Smith, *FDR* (New York: Random House, 2008). Kindle Edition.

23. Eric Larabee, *Commander in Chief: Franklin Delano Roosevelt, His Lieutenants, and Their War* (New York: Simon & Schuster, 1988).

ship with his talented but often difficult generals and admirals. FDR had a talent for management by indirection and even deception (Roosevelt once confessed, “I am a juggler and I never let my right hand know what my left hand is doing”<sup>24</sup>) that Larrabee dissects with great acuity.

One can gain a harrowing picture of World War II from the perspective of an ordinary American soldier by reading E. B. Sledge’s memoir, *With the Old Breed: At Peleliu and Okinawa*.<sup>25</sup> Sledge was a Marine who saw heavy combat in the Pacific and wrote an exceptionally honest account of what it was like. Like many of the finest memoirs, it was not produced until decades after the events he writes about because they were so difficult for him to process.

The most difficult, flawed, and talented of all of America’s World War II generals may well have been General Douglas MacArthur, who foolishly allowed the Japanese to destroy his air force on the ground in the Philippines after Pearl Harbor but then led an audacious island-hopping campaign to reclaim the islands. His life is told with novelistic verve in William Manchester’s *American Caesar: Douglas MacArthur, 1880–1964*.<sup>26</sup> Manchester’s book has been rightly criticized for its inaccuracies, but its readability is unmatched.

MacArthur eventually met his downfall in the Korean War. After his brilliant landing at Inchon – one of the most successful gambits in military history – he not only drove back the North Korean invaders but insisted on advancing all the way to the Yalu River, heedless of the risk of war with China. When China’s armies entered the conflict, throwing the United Nations forces back, MacArthur agitated for full-scale war with China and showed open contempt for President Harry S. Truman. Truman therefore fired him – a move that temporarily made Truman deeply unpopular but, like many of his decisions, has been vindicated by history. The story of this haberdasher who never went to college and yet became a great president is magnificently told by one of America’s great historians, David McCullough, in *Truman*.<sup>27</sup> Like William Manchester, McCullough is a biographer who writes with the skill of a novelist – his books are not only highly informative but endlessly enjoyable.

It was under Truman that America launched the containment policy that eventually won the Cold War. But while America was contesting Soviet power around the world, it was undergoing a profound transformation at home – the extension of civil rights to African Americans who had suffered through more than

---

24. Smith, *FDR*. Non paginated.

25. Eugene B. Sledge, *With the Old Breed: At Peleliu and Okinawa* (New York: Presidio Press, 2010).

26. William Manchester, *American Caesar: Douglas MacArthur, 1880–1964* (New York: Back Bay Books, 2008).

27. David McCullough, *Truman* (New York: Simon & Schuster, 1993).

two centuries of slavery and a century of post-Civil War segregation. America's greatest civil rights leader – our Mandela, Gandhi, or Wałęsa – was the Rev. Martin Luther King Jr. His story is compellingly told by Taylor Branch in his three-volume series, *America in the King Years, 1954–63*. As so often happens with trilogies, the first volume – *Parting the Waters*<sup>28</sup> – is the most gripping. King's younger collaborator, John Lewis, who went on to become a long-time member of Congress, has his story told by the talented historian Jon Meacham in his recent bestseller, *His Truth Is Marching On: John Lewis and the Power of Hope*.<sup>29</sup> No one can understand America without understanding the civil rights struggle, which continues to this day, and one cannot understand the Movement without understanding the heroism of brave leaders like King and Lewis.

That the civil rights movement finally triumphed in the 1960s owes no small amount to President Lyndon Johnson, a son of the South who was viewed as a traitor by many of his fellow whites for championing the Civil Rights Act and the Voting Rights Act. Johnson's story is told by Robert A. Caro in four magnificent volumes – and counting – of his landmark series *The Years of Lyndon Johnson*.<sup>30</sup> These books are true masterpieces of nonfiction that should be read by anyone interested in human psychology and the exercise of power. If Balzac or Trollope had chronicled modern U.S. politics, this would be the result.

Johnson was a complex figure, an extraordinary mix of admirable and contemptible qualities. One of the worst consequences of his presidency was America's futile and costly involvement in the Vietnam War. There have been many important books about the conflict, but I would argue that two biographies offer interesting and unusual vantage points – one of them mine. (Apologies for the self-promotion!) In *A Bright Shining Lie: John Paul Vann and America in Vietnam*,<sup>31</sup> Neil Sheehan tells the story of a little-known U.S. military adviser whose efforts to fight a “better war” were stymied by American military bureaucracy – and by his own character flaws. In *The Road Not Taken: Edward Lansdale and the American Tragedy of Vietnam*,<sup>32</sup> I present the life of a legendary American covert operative

---

28. Taylor Branch, *Parting the Waters: America in the King Years, 1954–63* (New York: Simon & Schuster, 1988).

29. Joe Meacham, *His Truth Is Marching On: John Lewis and the Power of Hope* (New York: Random House, 2020).

30. *The Years of Lyndon Johnson* includes: Robert A. Caro, *The Path to Power* (New York: Alfred A. Knopf, 1982); Robert A. Caro, *Means of Ascent* (New York: Alfred A. Knopf, 1990); Robert A. Caro, *Master of the Senate* (New York: Alfred A. Knopf, 2002); Robert A. Caro, *The Passage of Power* (New York: Alfred A. Knopf, 2012).

31. Neil Sheehan, *A Bright Shining Lie: John Paul Vann and America in Vietnam* (New York: Random House, 1988).

32. Max Boot, *The Road Not Taken: Edward Lansdale and the American Tragedy of Vietnam* (New York and London: Liveright Publishing Corporation, 2018).



who helped to defeat Communist insurgents in the Philippines and later helped to create the state of South Vietnam – only to find himself, like Vann, a marginalized critic from within of the firepower-intensive U.S. war effort in the 1960s.

There was more to America in the 1960s than the civil rights struggle and the Vietnam War. There was also the space race – the effort to beat the Soviets to space and ultimately to the moon. The test pilots and astronauts make for appealing, heroic figures – and never more so than in Tom Wolfe’s nonfiction novel *The Right Stuff*<sup>33</sup> which tells their stories as they have never been told before or since.

Compelling biographies of more recent U.S. figures still have yet to be written, but a few recent titles merit attention. In *Our Man: Richard Holbrooke and the End of the American Century*,<sup>34</sup> George Packer tells the story of a leading diplomat who exemplified faith in America’s global leadership. Holbrooke is best known for negotiating the Dayton Accords that ended the war in Bosnia but there was much more to his life – and Packer does full justice to both his messy private and public lives.

Finally, I recommend a pair of books by our most literary president since Theodore Roosevelt. As a young man, Barack Obama wrote a lovely memoir of his life as the son of a white mother and African immigrant father called *Dreams from My Father: A Story of Race and Inheritance*.<sup>35</sup> More recently he has published the first volume of his presidential memoirs, *A Promised Land*,<sup>36</sup> which showcases his introspection, thoughtfulness, and sheer writing skill. As if that weren’t enough, his wife, former First Lady Michelle Obama, has penned a highly readable memoir of her own, called simply *Becoming*.<sup>37</sup> These books cast an important light not only on the Obama presidency but on the issue of race in America – a subject that remains of central concern more than half a century after the great civil rights struggles of the 1960s. The massive protests in 2020 following the death of black motorist George Floyd at the hands of a white Minneapolis police officer attest to the continuing struggle for racial justice.

I do not by any means suggest that these biographies offer a comprehensive history of America. This is not even a comprehensive guide to American biographies – a huge subject in and of itself. These are merely a few of my favorite biographies that reflect important insights on America’s past and present

---

33. Tom Wolfe, *The Right Stuff* (New York: Picador, 1979).

34. George Packer, *Our Man: Richard Holbrooke and the End of the American Century* (New York: Alfred A. Knopf, 2019).

35. Barack Obama, *Dreams from My Father: A Story of Race and Inheritance* (New York: Times Books, 1995).

36. Barack Obama, *A Promised Land* (New York: Random House, 2020).

37. Michelle Obama, *Becoming* (New York: Random House, 2018).

– and by implication its future. By reading them, an interested observer of the United States will gain a better understanding of America and Americans.

Max Boot is a regular editorial columnist for *The Washington Post*. He is the Jeane J. Kirkpatrick Senior Fellow in National Security Studies at the Council of Foreign Relations. His biography of Edward Lansdale, *The Road Not Taken*, was a finalist for the Pulitzer Prize in 2019. His most recent book is *The Corrosion of Conservatism: Why I Left the Right*.

## Bibliography

- Boot, Max. *The Road Not Taken: Edward Lansdale and the American Tragedy of Vietnam*. New York and London: Liveright Publishing Corporation, 2018.
- Branch, Taylor. *Parting the Waters: America in the King Years, 1954–63*. New York: Simon & Schuster, 1988.
- Brinkley, Alan. *The Publisher: Henry Luce and His American Century*. New York: Alfred A. Knopf, 2010.
- Carlyle, Thomas. *Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. London: Chapman and Hall, 1840.
- Caro, Robert Allan. *The Path to Power*. New York: Alfred A. Knopf, 1982.
- Caro, Robert Allan. *Master of the Senate*. New York: Alfred A. Knopf, 2002.
- Caro, Robert Allan. *Means of Ascent*. New York: Alfred A. Knopf, 1990.
- Caro, Robert Allan. *The Passage of Power*. New York: Alfred A. Knopf, 2012.
- Chernow, Ron. *Alexander Hamilton*. New York: Penguin Press, 2004.
- Chernow, Ron. *Grant*. New York: Penguin Books, 2018.
- Chernow, Ron. *Washington: A Life*. New York: Penguin Press, 2010.
- Goodwin, Doris Kearns. *Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln*. New York: Simon & Schuster, 2005.
- Grant, Ulysses Simpson. *The Complete Personal Memoirs of Ulysses S. Grant*. Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.
- Larrabee, Eric. *Commander in Chief: Franklin Delano Roosevelt, His Lieutenants, and Their War*. New York: Simon & Schuster, 1988.
- Lepore, Jill. *These Truths: A History of the United States*. New York and London: W. W. Norton & Company, 2018.
- Manchester, William. *American Caesar: Douglas MacArthur, 1880–1964*. New York: Back Bay Books, 2008.
- McCullough, David. *Truman*. New York: Simon & Schuster, 1993.
- Meacham, Joe. *His Truth Is Marching On: John Lewis and the Power of Hope*. New York: Random House, 2020.
- Mencken, Henry Louis. *The Days Trilogy, Expanded Edition: Happy Days / Newspaper Days / Heathen Days / Days Revisited: Unpublished Commentary*. New York: Library of America, 2014.
- Morris, Edmund. *Colonel Roosevelt*. New York: Random House, 2010.
- Morris, Edmund. *The Rise of Theodore Roosevelt*. New York: Random House, 2010.
- Morris, Edmund. *Theodore Rex*. New York: Random House, 2010.
- Nasaw, David. *The Chief: The Life of William Randolph Hearst*. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 2000.
- Obama, Barack. *A Promised Land*. New York: Random House, 2020.

- Obama, Barack. *Dreams from My Father: A Story of Race and Inheritance*. New York: Times Books, 1995.
- Obama, Michelle. *Becoming*. New York: Random House, 2018.
- Packer, George. *Our Man: Richard Holbrooke and the End of the American Century*. New York: Alfred A. Knopf, 2019.
- Sheehan, Neil. *A Bright Shining Lie: John Paul Vann and America in Vietnam*. New York: Random House, 1988.
- Sledge, Eugene Bondurant. *With the Old Breed: At Peleliu and Okinawa*. New York: Presidio Press, 2010.
- Smith, Jean Edward. *FDR*. New York: Random House, 2008. Kindle Edition.
- Smith, Richard Norton. *The Colonel: The Life and Legend of Robert R. McCormick 1880–1955*. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1997.
- Swan, Jonathan. “Exclusive: Ukraine’s Zelensky calls riots ‘strong blow’ to U.S. democracy.” *Axios*, Jan 31, 2021. Available at: <https://www.axios.com/ukraine-zelensky-capitol-riots-axios-hbo-f223c6d4-1aee-4779-a26d-f5f0eefb90f2.html> (24.03.2021).
- Teachout, Terry. *Duke: A Life of Duke Ellington*. New York: Gotham Books, 2014.
- Teachout, Terry. *The Skeptic: A Life of H. L. Mencken*. New York: HarperCollins Publishers, 2002.
- Wolfe, Tom. “Quotes/Quotable Quote.” *Goodreads*. Available at: <https://www.goodreads.com/quotes/376418-the-dark-night-of-fascism-is-always-descending-in-the> (24.03.2021).
- Wolfe, Tom. *The Right Stuff*. New York: Picador, 1979.



Ron Chernow, John T. Matteson,  
and Stacy Schiff  
with James W. Atlas,  
and Philip Kunhardt

*Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura*  
*Er(r)go. Theory–Literature–Culture*  
Nr / No. 43 (2/2021)  
auto/bio/grafia  
auto/bio/graphy  
ISSN 2544-3186  
<https://doi.org/10.31261/errgo.11685>



Transcribed and edited by

**John T. Matteson**

John Jay College of Criminal Justice  
City University of New York

 <https://orcid.org/0000-0002-3093-7561>

## Is Biography True?

**Abstract:** On March 25, 2015, The Center for the Study of Transformative Lives at New York University and the NYU Biography Seminar co-hosted a panel discussion titled *Is Biography True?* Introduced by Philip Kunhardt and hosted by the late James Atlas, the panel featured three Pulitzer Prize winning biographers: Ron Chernow, author of *Washington: A Life*; John Matteson, author of *Eden's Outcasts: The Story of Louisa May Alcott and her Father*; and Stacy Schiff, author of *Vera, Mrs. Vladimir Nabokov*. The following is a transcript of that discussion; click or scan the code below to watch it.

**Keywords:** biography, truth, theory of biography, practice of biography, immersion, a biographer's tale, panel discussion, New York University, The Center for the Study of Transformative Lives, Pulitzer Prize



Scan or click the code above  
to watch the discussion.

**Kunhardt:** What a marvelous view I have, looking at you all. I'm Philip Kunhardt. I am the director of NYU's Center for the Study of Transformative Lives, and it's my great pleasure to welcome you here tonight for this marvelous evening. How good to have Stacy Schiff and John Matteson and Ron Chernow with us tonight. What an abundance of riches! (applause). And thank you all for being here, because I think it's quite a special audience we have tonight. Some of you are neighbors and close friends. Others are new to these events. But all of us have been drawn together because of an intense love and interest in the understanding of human lives. My co-sponsoring organization, NYU's Biography Seminar, consists of professional and academic biographers who meet regularly to discuss each other's work and support one another in their art and practice of biography. The Center,

in a somewhat different focus, exists to bring lives and their study more explicitly into the academic arena, particularly in their capacity to inspire students and members of the public who are hungry for life models. This is actually an old concept: the study of lives as part of the life-building project – how both positive and negative examples, carefully considered, can help people navigate their own complex lives. My hope is that, after a deep exposure over the course of a semester, my students will never forget the person they have studied, and he or she, flaws and all, will become a touch point in their lives. Speaking of her [inaudible]-hearted friends and mentor Karl Jaspers, Hannah Arendt once said, “Every so often, someone emerges among us who realizes human existence in an exemplary way and is the bodily incarnation of.” I like that. So it was natural that my Center and I, with our deep interest in learning from lives, should find our way to NYU’s thirty-year-old biography seminar, for biographers are those who study lives most deeply, spending years immersed in their subjects until they understand them in their bones, each biographer in his or her own way.

I’d like to thank Anne Heller, the upcoming biographer of Hannah Arendt, for her enormous role in tonight’s event and also her colleague at the Biography Seminar Charles DeFanti, also Kaitlyn Hearst who welcomed you here tonight at the desk, the Center’s Assistant Director. And to all friends and supporters who are here, I want to thank you profoundly. The Center needs allies and partners to make this dream an ongoing reality.

Our moderator tonight is a distinguished biographer himself of the poet Delmore Schwartz and of the American novelist Saul Bellow. He is a legendary editor and publisher who has worked for *The New Yorker*, *The New York Times Book Review*, and other distinguished journals, and he was the creator and editor of the Penguin Lives, one of my favorite series, also of HarperCollins’ Eminent Lives, and now a new series of short biographies for Amazon Publishing. He is currently writing a book on his life in the world of biography, provocatively titled, I think, Jim, *The Shadow in the Garden?*

**Atlas:** Yes, that’s right.

**Kunhardt:** Thank you.

**Atlas:** *A Biographer’s Tale*.

**Kunhardt:** *A Biographer’s Tale*. James will introduce our esteemed panelists and then guide us through a series of questions that will keep us focused on the evening’s topic: Is Biography True? What is the relationship between the life lived and the life written? It’s going to be fun. And so I give you our moderator and my friend and colleague, James Atlas (applause).

**Atlas:** So, Philip, I was going to thank all the people who you thanked, so I’ll just focus on you instead. Um, but Philip has created something that all writers

and scholars aspire to create, and that is, ah, this hive of activity at NYU called the Center for Transformative Lives, which has, you didn't emphasize enough, I think, the theme of uplift that determines the choices of people and history who you have, focused on, like, ah, Abraham Lincoln and Frederick Douglass and Martin Luther King. If I had a center like yours, I think it would have a very different focus, in that my transformative lives would be Beckett and Kafka (laughter), but that's a reason to be around you, is that you're inspiring in that way and positive. So I have managed to hook up with Philip here. I'm very lucky that I did. This event, you can hardly imagine, he's incredibly, I was gonna say insanelly, but I'll just say incredibly detail oriented, and, what you see here is a room of chairs and some more chairs up here and tables, has actually taken months to figure out how this all works. I know more about platforms now than I do about biography – their size, their cost and how it all works, ha, but it is a, it is a joint venture, and um, the Biography Seminar which is actually forty years old, not thirty years old, even more venerable that we would imagine. Ah, it's a group I've fortunately stumbled on over the last couple years where biographers are brought in out of the cold to sit around and talk about their works in progress, and, ah, it's very nurturing because, as you can imagine, biography is really an isolating task where we spend months and years in our libraries, in our rooms, not working and not talking to anyone, and then we get to go to the Biography Seminar, and it's a very satisfying experience. So, tonight we have three panelists, all of whom, I can just say this once so I don't have to say it three times, are Pulitzer Prize winners. We only have Pulitzer Prize winners on our panels (laughter). You all made the cut there, congratulations. And, ah, they're very, yeah, they're on the fast track, too, they are in fact not just sitting in the library. Ron Chernow here, whose book, a biography of Hamilton has turned into this incredible hit, headed for Broadway, a hip-hop musical. That's what you intended, right, when you wrote the book? I'm gonna write this book for ten years, just so it can get made into a – But actually I've heard gossip that you're at the theater every night, so we're lucky to –

**Chernow:** Yeah, almost every night. I promise I'll try not to lapse into hip-hop this evening, although it may be slightly difficult, given my life at the moment, but I'll do my best.

**Atlas:** And, uh, and Stacy here, whose last book, *Cleopatra*, is in development with Angelina Jolie, whose, ah, problem, medical problems you can read about in today's paper, and uh, so that's Angelina Jolie and Broadway, and John Matesson, author of the biography of Margaret Fuller. I'm sure you're going to tell me that's gonna be a miniseries starring Reese Witherspoon?

**Matteson:** I think I'm the Ringo Starr of this quartet, actually, but still glad to be up here.



**Atlas:** Anyway they're all big stars, and we're very honored to have them here, and our question, our initial question about, ah, is biography true, is so taxing that I'm gonna just shelve it for a minute and ask each of them if they would talk briefly about how they got into this peculiar profession and how you're gonna get out of it (laughter) – no, how it developed over the years in your thinking. So, maybe you could begin, Stacy.

**Schiff:** Do you think I should use a microphone?

**Atlas:** Sure.

**Schiff:** Oh, okay. Thanks, Jim. Thank you all for coming. There are a lot of biographers in this audience, um, so I'm just gonna go out on a limb and wager that, um, no one ever sits on the stoop as a child and says: "I'm gonna be a biographer when I grow up." I mean, I certainly didn't. I still want to be an architect or a Rockette. And I think I came to biography mostly from the love of reading biography. I liked to read history through the lens of a sensibility if not a personality. And there's a wonderful quote of Ad Reinhardt's where he essentially says that sculpture is the thing you trip over when you're looking at paintings in a museum. And I feel like – he says it a little more delicately, actually a little more demeaningly, – and I felt like biography is the same kind of thing, that the personality that lives from the page when you're reading history is what always had enchanted me. That's from a writerly point of view – that's from a *readerly* point of view. From a writerly point of view, you know what people say about cats is kind of true about biographers, that a biographer is never alone. You're always in communion with some – whether you want to be or not – in communion with some other sensibility and some other life, and you're possessed in some way by a different perspective. Um, sometimes that makes you want slit your wrists, but it's a sort of fascinating dual vision, and I've really thrilled to that at all times as a way to sort of pretend to, anyway, understand a life, because of course you know you have no hope of understanding your own. There are two other things I guess I would say are gratifying, to me, anyway about writing biography. One is that, um, there's a very clear beginning, middle, and an end. I've tended as I've gone on to disregard that more and more, but there is an inherent structure to this sport. And the other gratification, I think we can all agree is that, um, unlike most other disciplines, um, you in the end get to kill off your hero in the end (laughter).

**Atlas:** Can I have that for a second, sorry. When you memorize your remarks, you tend to forget certain things that are very important. I sound like the Academy Awards speech here, but I did want to make sure that Anne Heller was specifically thanked, though she was mentioned by Philip, for the work she's done here in creating this program. She's really my co-partner with the Biography Seminar, and also, ah, John Maynard, who is, ah, our director, but he happens

to be on a Greek isle now. Um, this is why people go into academic life... but, so, anyway, that is done, and I feel better.

**Chernow:** Yeah, kind of like Stacy I look out over the audience and I see so many wonderful biographers in the audience. I feel that we could trade places with about half the audience so we all feel a little bit humble sitting up here tonight. I agree with what you said Stacy that I think that in the lives of most biographers there's a large element of happenstance and accident that led to their becoming biographers. You know, in my case I knew from the time that I was a teenager that I wanted to be a writer, but I thought I was going to be a fiction writer, and I was just saying to John that I did two degrees in English literature and I never took a single history course, the reason being I was always taking a course in the novel, usually the eighteenth- or nineteenth-century novel, with these gigantic reading lists, and history courses had gigantic reading lists, and so I could never see how I could take them at the same time, so, for better or for worse, everything that I've written about has been self-taught. But when I got out of school I started working as a free-lance magazine writer, but I was always scribbling short stories nights and weekends, which never got published but I persisted in that error for many years. And then what happened, when I started I think writing my first book, *The House of Morgan*, all the years that I had spent thinking about narrative, you know, basic elements of fiction, whether it was voice, pacing, point of view, portraiture, et cetera, all of it flowed quite naturally into, um, biography. So I suspect that a lot of biographers are actually, like me, novelists *manqués*.

**Matteson:** It's always seemed to me that I didn't find biography; it's more as if biography found me. I, back, fourteen years ago was just an assistant professor at John Jay College who'd written an article in *NEQ* about something that had nothing to do with biography, and I got a phone call from a literary agent, and he said, "Hi, my name's Peter Steinberg and I've read your article and I'd like to explore representing you for a non-fiction book. And so all of a sudden, here I am, I'm like Lana Turner, I've been discovered in the diner. And so I said, "Well, that's great, but I have no idea what, what you would want me to write about, because I'm writing literature articles and trying to teach four classes a semester. He said, "Don't worry. Come to lunch. We'll work it out." Um, and we came away from that lunch, um, with the idea that I would write a book about nineteenth-century Utopian communities. It was something that just kind of, you know, interested me. And the first one that I started researching was Fruitlands, which was founded by, or co-founded by Bronson Alcott. And I thought, this is great, because I know he wrote journals from the time he was 25 until the time he had a stroke at eighty-two and couldn't write anymore, and so these journals on Fruitlands are just gonna be amazing, I'm gonna look at those, my life will be easy, I get up to the Houghton

Library at Harvard and discover that the Fruitlands journals have been lost. Oh. Okay. So already there's a huge hole in my, you know, in my topic. But I started reading around in the other years of Bronson Alcott journals. I thought, this guy's fascinating. So I went back to the agent and said, "I'm not gonna write the utopia book, I'm going to write a biography of Bronson Alcott." He said, "Okay, fine, I don't know who he is, but if you say so." But then the real inspiration hit me and it actually dates back to, uh, when I was in grad school. I came back to graduate school very late, and as I was getting ready to take my orals I became a dad, uh, this wonderful little girl who actually turned 21 just this past week. And, uh, and I became the stay-at-home dad, looking after my daughter because my wife was working fulltime to support us. Here I am in graduate school with no income and so I became an expert in changing diapers and warming up formula and things like that, and thinking to myself, you know, why in the world is this happening to me? Because, you know, all of my colleagues are going to their first conferences and they're publishing articles and they're gonna get great jobs, and here I am, you know, with drool down the front, some of it not even my own (laughter). And so what was all of this heading toward? Well, what it was heading toward was that I developed this appreciation for parenthood, and I wanted to know more about what it was to be a dad. And, and here's Bronson Alcott, this quixotic, education-obsessed man who has a daughter who is very verbally gifted, and I thought: "Oh my gosh, this is my book." I'm the quixotic, you know, education-crazed guy with a daughter, and I'm just going to write a book that's going to show me something about fatherhood that I don't know; I'm going to use my own experiences to kind of read between the lines of the diaries and the journals, and that's really how I became a biographer. I would not be here, I wouldn't be doing any of this if it were not for family and for that personal connection. But to make an already very long story short, I'm with you, Ron, in that I'm a frustrated novelist, too. I would love to write soaring works of original fiction, but I can't come up with characters and plot, right? But you agree with me, that there's something that happens when you're in an archive, and you see the letters and the journals and all of a sudden you can tell the story. And so, uh, I know that – I've heard Stacy speak many times and she's fond of saying that a biography, er, a biographer, rather, is a novelist under oath. And we – I think that's probably true of all of us, that we just want to tell stories, and we want to connect with humanity, which is something that obviously Phil knows a lot about. The last thing I want to say before we get into the main part of the program – you said that you hope your students will never forget the person you study? I am positive they will never forget the person they study with (applause).

**Atlas:** So... that's very interesting. You all (to Stacy) did you want to be a frustrated novelist? (laughter). Or did you want to be a novelist? Nobody wants to be a frustrated novelist. Except the guys I worship who I mentioned before already. Uh, but I, it's very interesting to now tiptoe into this subject, ah, what, and I hope I don't sound inane, but, but, what is the real difference between fiction and non-fiction? The difference of course is that non-fiction is true, allegedly, but – and we try to be as, as accurate as we can. That's part of our work. But what is it that you wrestle with when you have your documents and you have your letters and you have your interviews, not you with Cleopatra, and whatever else you have, how do you construct this in a way that feels true? That's true, not just in the facts, but in the whole experience of reading it? (to Stacy) Yes, you can talk now.

**Schiff:** Thank you (laughing). Well, I think that you want to draw on the novelistic experience or at least the novelistic insight that we all have. The problem is that you're doing it with your hands tied behind your back because, of course, you have only – I think, anyway, your material with which to work. So, although you might like to say what someone looks like, if you don't know what he or she looks like, you're pretty much stymied in describing their entrance into a room. So you're essentially writing your way – at least I tend to find myself to be – you're writing your way around the holes in the material, and you're going wherever the material takes you, which is not necessarily where the narrative would take you, um, if you had your druthers. I feel like everyone else is writing poetry. We're having to write sestinas. There's something – you're so much more cramped by the constraints of the material, and it's your job to, you know, somehow arrange for a kind of comb-over where nobody notices the holes in the, you know, in the material and nobody sort of – oops! – nobody notices that Cleopatra didn't have a childhood because, Lord knows, we don't know what it consisted of.

**Atlas:** Yeah, Ron, tell us.

**Chernow:** I think that when you're writing a biography that there are basically two things that are going on every day. One is building, and one is architecture. The readers like to, you know, talk and respond to the architecture, but basically what you're doing is brick upon brick. You're laying out a chronology. That's the first thing that you have to do, is to master an enormous number of facts and, you know, present them. We say, when all else fails you can fall back on a chronology, which is what we do, but I think that what really makes it come alive is that you take that, that chronology, and then you build a structure, a kind of scaffolding of, you know, themes and observations around it, and that's where biography is a highly subjective thing. I mean, you know, this panel is called, you know, Is Biography True? Um, in fact biography is a very human, it's a very subjective enterprise. Um, there is no truth that we're going for. We're kind of really presenting our truth and,

um, our observations about the characters, so it becomes a sort of approximation of the truth, it's a never-ending process. One of my favorite quotes about history is the Dutch historian Pieter Geyl said that history is an argument without end. Well, biography is an argument without end. And, you know, one thing that I've learned over the years is never, for my biographies or anyone's biographies, never use the word "definitive," which is a very, very dangerous word. I'm content if my publisher wants to call it authoritative; that's very flattering. Authoritative means that you've kind of mastered the available facts, you've scoured all the archives and the research, but, um, the word "definitive" always implies that you have settled the question of this person's life once and for all. Whereas in fact I feel that biography is a very, it's a collective enterprise. It's a communal enterprise. You're adding to a long kind of, you know, history of people writing about this subject, and, um, even if you feel that you've had the last word about the subject, sure as shooting you'll wake up one morning and there in the *New York Times* – you feel that you have done this person forever – there is a fresh biography, um, that purports to have new things to say and is kind of disputing what you had to say about this, so it's a collective enterprise and it's an open-ended one.

**Matteson:** One of the things I love about it most is that you can't have the last word, and in fact, uh, it's a big mistake, uh, if you are writing a biography, uh, to, to think that you're going to put all of the conversations to rest. It's a much better ambition to start a conversation, and to get people asking new questions. That's the genre and how the enterprise really stay alive. I was going to argue a little bit with something that James said about fiction not being true and nonfiction being true. Because I think there's an odd sense in which fiction is truer, and here's where I'm going with that. We can all agree that, in *The Great Gatsby*, Myrtle Wilson gets killed by a car being driven by Daisy Buchanan. There's no way of impeaching that because there is one text that is authoritative that says that that happened. Okay. Whereas when you're trying to recapture the past and when you're trying to write something that is allegedly non-fiction, you want, as you say to come to the closest approximation as possible of what actually did happen, but what actually did happen is ninety-nine percent inaccessible, right, because, um, you know, the documents that you're working with are already a massive edit of the three-dimensional experience as it was lived, and, ah, as much as we would love to return to the past, there's a sense in which a moment stops being true at the moment that it stops being a moment. And after that it's just recollection and what's written down or what is reported, and it's inherently unstable and unreliable. So, what do you do with that? You read as many sources as you possibly can and you retrace the steps of previous biographers. You visit the places if you can, and yet still at that point you can't be sure that even what you be-

hold with your own two eyes is a true representation of what things were like at the time that you're writing about. I'll just give a quick case in point, and we can get to the next question, but when I was writing my first book, *Eden's Outcasts*, I went to Concord, Massachusetts, where the Alcotts lived, in order to get a sense of the physical ground, and you can do that fairly well in Concord because it's still very pastoral and a lot of the old buildings are still there. But I was looking at, you know, what kinds of trees are there, what kinds of birds? Ah! There are cardinals in the tree. How wonderful. I'll use that as a detail in the book. I'll write about the cardinals flitting through the trees in Concord. The book comes out. It's in hardcover. I get an e-mail from an irate ornithologist (laughter). And that irate ornithologist says, "Cardinals did not come to Concord until the twentieth century. You, sir, are a fraud!" And, yeah, so I didn't account for climate change and the fact that the ranges of birds differed depending on what century you're talking about. What can you do in that situation? The only thing I could do was to write back to him and thank him profusely, and fix it in the paperback. And it's fixed in the paperback. But invariably you can be absolutely sure of a detail, and then discover that, that, your sureness was, was founded on, on sand.

**Schiff:** The problem is it's never the detail that you thought it was, that you're wrong about.

**Matteson:** Right.

**Atlas:** That's a terrifying story, John (laughter). Completely has a chilling effect. But, uh, but anyway, say you do get what we call the facts, which I could dispute the whole idea of, but if you've got the facts right, then where are you in this very subtle and fraught issue of the mind of your subject? What can you say about that? You can't just talk about the birds. They want to know about the people. And where are you with that?

**Schiff:** Sometimes you're lost. I mean, why does anybody – ideally, you hope for the diaries or the letters. Um, I had a similar case where I had promised the publisher I would write my book on the Nabokovs based on their correspondence, only to discover that we only have one side of the correspondence. And then I made multiple trips to Switzerland to try to find the other side of the correspondence every time papers turned up, and of course they never turned up. My greatest nightmare is that today, they will now turn up. Um, but, even in a diary or an autobiography, you're not necessarily dealing with, um, your truth, especially if it's a published autobiography. And I guess I would probably cite Benjamin Franklin as my favorite example of that. I mean, we have from Franklin's autobiography his sort of Dickensian entry into Philadelphia as a seventeen-year-old runaway, and he, you know, writes this sort of archetypal scene in which he arrives in Philadelphia to make his fortune with his two puffy rolls that he buys under

his arms, and his future wife just happens to be on the scene watching him go by, you know, they aren't yet going to meet for several years, but if you actually look in the Franklin archives you notice that Franklin arrived in Philadelphia at night, which was an unlikely time to be buying fresh-baked goods and walking around Philadelphia with them under your arm. There are a lot of things about Franklin's autobiography that are rather suspect like the fact that it is an ode to diligence and industry but it's unfinished (laughter). I mean, you know, there are all kinds of things that, you know, you might want to think twice about. This is a book that is written with a tongue wedged firmly in the cheek. So you know here you have this brilliant, you, know, really seminal autobiography, and you can't really take it at its word, either. I don't think I answered your question. I think I just made it worse (laughter).

**Chernow:** I've often thought that biographical subjects, they fall into one of two camps. There are those people who seem to live in order to please and delight their future biographers. They save all of their correspondence. They're constantly keeping journals, they're very verbal, they're recording everything, and then there are those people who live to baffle and frustrate and madden their biographers, and I invariably seem to write about people in the second group, even though the people I've written about, these are sort very well documented lives. Well, the people I've written about have struck me as very, very closed personalities, even Alexander Hamilton, who I think was arguably the most, you know, verbal personality who ever, ever lived. In fact, you know, Hamilton was dead by the age of forty-nine. He left behind thirty-two thick volumes of papers. In fact, you know, the editor at Columbia University Press Harold – used to joke that he wanted to dedicate the volumes to Aaron Burr, without whose cooperation the project would never have been completed (laughter). And yet it's amazing. Here was this person at the drop of a hat he could write, you know, a perfectly worded ten thousand memo literally overnight on any conceivable subject. He was a very, very secretive character. Here was someone who spent the entire first third of his life in the Caribbean, and I could find only one sentence in the 32 volumes that referred to the first third of his, ah, life. So, he's just kind of chattering away about almost any abstract, you know, topic he could tell you about. So the people that I've written about have been very, very closed, and, um, you know, there've been moments when I've felt sorry for myself. Why did I pick these people, you know, who were sort of born to frustrate me, but actually I find that it's made it much, much more interesting, I guess – that it's the thrill of the hunt, that if someone is kind of opening himself or herself up to you, it's sort of less interesting than someone who, at every turn, and, you know, every time you spy them, they're turning the corner out of sight.

**Matteson:** There's a lot of inspired guesswork that goes on, um, particularly with trying to probe the inner processes of a mind, because, ah, I would hazard that, you know, none of us ever creates a transcript of what we're thinking from moment to moment, so there is this kind of inner person who's forever inaccessible. Um, I've been recently reading some of the work of Oliver Wendell Holmes, Senior, the poet and author of *Autocrat of the Breakfast-Table*, and he says when you're having a conversation with someone, you're actually having a conversation with three people at once. You're having a conversation with the person who is actually who they are, but only, basically Holmes says only God knows who that is. Ah, and he says it in a very literal way. And then there's the person that the person you're talking to thinks that, that they are, and that's number two; and then third is the person you think you're talking to, and they're all different, okay, and so even the most simple conversation becomes very crowded very quickly, because there are three of you, there are three of them and the nine possible permutations of connection and it just gets a little bit ridiculous (laughter). You now, I've been fortunate in the two books that I've written thus far, in that both Bronson Alcott and Margaret Fuller were obsessive chroniclers of their thoughts, to, um, almost to the utmost degree that's humanly possible. Bronson Alcott, you know people say Bronson Alcott never did anything; it's because he was writing everything down. Um, and in fact, you know, he says in his journals, I find that I cannot both write my life and live my life. And, uh, it's fortunate for people who have an interest in the Alcotts that there's so much about, that he did record. You know, he kept scrapbooks of everything that happened, and so the records are, are extraordinarily rich, and then Margaret Fuller also has this very rich interior life that she puts principally into her letters; her journals are more fragmentary. Um, but, um, at the end of the day, I think that what we try to do is to represent our subjects both in the ways in which they are exceptional, in the ways in which they differ from the rest of us, but also in the ways in which we're similar. You know, how can I relate to this person who happened to be the first secretary of the treasury or the empress of, of Egypt. And, um, but at the same time, to, um, to understand the exceptionalness. Um, and, you do the best you can.

**Chernow:** You know I think that people are constantly, um, hiding and obfuscating, even in their writings, even if the writings pretend to be very confessional. But truth will out and I feel very strongly that people will reveal themselves. They can't help but reveal themselves, and I always this, uh, story. When I decided to do the biography of John D. Rockefeller, uh, for the first time I had unrestricted access to Rockefeller's papers, and I was constantly running up to Pocantico and a place called the Rockefeller Archive Center, and I would spend three days, um, a week up there. And there were tens of thousands of letters that Rockefeller



wrote as the head of Standard Oil, and a typical Rockefeller letter when he was running Standard Oil: “Dear Sir: I read yours of the 26th. Would recommend that you proceed with all due caution. Signed, John D. Rockefeller” (laughter). There were never any, you know, proper nouns. He was always, um, describing things, um, in this very kind of glancing and indirect, uh, way, and I realized that he was writing every single, uh, letter as if it might someday fall into the hands of an investigating committee or prosecuting attorneys. So, anyway, I remember one night I was, after another very frustrating day at the archives, because here I felt I had unrestricted access to his papers, and I was expecting that I would find one explosive, you know, revelation after another, and I was just coming up dry. He was baffling me, you know, day after day, letter after letter. And I was describing this situation to my wife, and I was saying, you know, this was a terrible mistake to do this book. This man is completely closed and impenetrable, and I started describing the way that he wrote. He was directing what was the largest business empire in the world through all of these two- and three- little, um, uh, sentence letters. I was getting angrier and angrier and I looked across the table at my wife, who was smiling. And I said, “What are you smiling at? I’ve just made this catastrophic mistake doing this book.” And she said to me, “What you’re describing is absolutely fascinating.” She said, “You’re kind of trying to look around him, she said, the story is right in front of your eyes. This story is of a man who was so smart and so secretive that he could run this worldwide empire through all of these kind of, you know, winks and hints and cues. She said that you’re looking for a more kind of conventional tycoon. I had written about J. P. Morgan, you know, someone who would roar and bluster, and Rockefeller was not like that at all. But she said to me: “You’ve found a true original, but you’re kind of not seeing the originalities right in front of your face.” And that was actually a very, very interesting letter because in fact Rockefeller was telling me more about himself through all of these cryptic little notes that he was, uh, writing. Then, of course, what happened, the way that the archives were structured is that the incoming letters were in one place, and then his outgoing letters were in another. As I began to match up the incoming letters with his outgoing letters, there might be, for instance, a ten-page letter saying, we bribed the entire Maryland legislator, legislature (laughter) to get through this pipeline, and then Rockefeller would write, “Received yours of the 26th. Proceed with all due caution. Signed John D. Rockefeller” – gave a whole different spin to it.

**Atlas:** So let’s say as responsible biographers who have spent many years in the craft that you assemble all this information, and you’ve gotten it right except for the cardinals (laughter), but what about the unconscious of your subject? Can you say “he felt”? Can you say that you definitively know some aspect of this character’s emotions that you can’t possibly know?

**Matteson:** Okay, Stacy's been very brave taking the first stab at all of these questions that are coming rapid-fire. Okay! So, I'll do the best I can. You know, I think that something every aspiring biographer asks I, how much can I rely on saying "must have"? Or "might have"? Or – exactly – how much can you speculate? And I – there's almost always some kind of way around it, uh, and sometimes it involves sort of lawyering your way around the language a little bit. For instance, when Bronson and Louisa May Alcott are saying farewell to the youngest Alcott, um, sister, May Alcott – she's on her way to Europe in hopes of becoming a famous artist – and, uh, the entries in the journals gave me the date, they gave me name of the ship, they gave me the color of the hat that May was wearing, and they didn't say a word about what either Bronson or Louisa were thinking. And it's this dramatic moment because it's the last time they're ever going to see her though they don't know that yet, and I wanted really to do something with it and bring it alive and there was nothing in the record that, that really would support it. And so what I ended up writing was, I said something like, (affecting British accent) actually, I just happen to have it here. So I can get the actual, uh, the actual words for you. (Holds up a copy of *Eden's Outcasts*) Available still in better bookstores, but anyway – (laughter) um, okay, um, yes ah, la-la-la. "Bronson and Louisa escorted her as far as the dock. Prey to all the throat-constricting feelings that come with parting, they stood and watched as their blue-clad dear girl waved her handkerchief and the ship receded toward the horizon." Now, I don't know that they were feeling throat-constricting emotions. But they were certainly prey to them, and therefore I felt justified in putting that in, okay, so...

**Atlas:** Oh ...

**Matteson:** So Jim cries foul! Jim cries foul! And yet, counselor, how can you impeach what I've said? Anybody saying farewell to their child would be prey to those emotions whether they felt them or not.

**Atlas:** (inaudible)

**Matteson:** Oh! (laughing)

**Atlas:** Um, Dwight MacDonald, the fabled critic, uh, of another era, edited my first book for me, I was very lucky to have him, ah, and whenever I tried to, uh, I guess, an unfair word would be to say, obfuscate some fact, or, uh, insist that someone was having a throat-clearing moment he would write in the margin, "Weasel!" I love that (laughter). That's rung in my ears ever since.

**Matteson:** Okay. I used to be a lawyer, so I claim professional privilege. Um, but also on the subject of the mind and the unconscious mind, I've, I had an advantage with Louisa May Alcott because I was writing about a writer of fiction, and fiction can be extremely revelatory, not necessarily of the facts of a person's life,

but certainly of their mindset. You know, certainly, you know, Stacy, you've written about Vladimir Nabokov. It doesn't – there's nothing to suggest that Nabokov was Humbert in disguise or anything like that, and yet by reading what Nabokov wrote, you do get a sense of his playfulness, of his uh, delight in, in a sort of obfuscation that reveals and conceals at the same moment. And what I found with Louisa May Alcott was that she revealed herself sometimes in ways that she wasn't necessarily completely aware of. Um, the book that she said was, um, was closest to her heart and most representative, sort of, of her is a lesser-known book called *Moods*, in which the, uh, the heroine is essentially, um, bipolar, and, um, you know, lies in the dark with the curtains drawn for weeks at a time and then all of a sudden has bursts of energy and does all these death-defying things. And then I found out that Louisa had a sort of practice in her writing, where she would just work like crazy for seven weeks and not eat and not sleep and, you know, just, and still have excess energy to burn off running, and then she would collapse and be able to do nothing for months, and so, a-ha! But I never did say in the book that she was definitely bipolar, but I tried out all the evidence from both, um, the factual sources and from the clues in her fiction and I think was able to make a fairly reasonable case that this was someone who was at least on the bipolar spectrum, whether it was full blown or not. Ah, and so, um, it's a joy and a delight to work on someone who has written fiction, because it does this understanding of state of mind that, that sometimes even the journals and the letters may not.

**Atlas:** So, um, I've had proven to my satisfaction that biography is not true and, Philip, did you want to ask some questions? Is it early? Okay, then, sit tight and I'll ask some – all right, okay, I have many more things to ask.

**Schiff:** I just had two, and I think Ron had something, I just had two sort of contradictory things to say, uh, to what you said. The first is that one of the rare advantages you have as a biographer, although you do not have your subject's psychiatric sessions normally is that you have perspective on his or her life that he does not have on his life, so that, for example, when he writes the same love letter to a different woman thirteen years later, even though he is the greatest prose stylist of the twentieth century, you begin to know something about him that probably he didn't realize about himself. So there is, there's a certain added understanding I think that you bring to the table because you can see him repeating himself or repeating his fictions or his non-fictions over and over again. And, on the other hand, I would say, and I'm suddenly thinking of the Nabokovs again, which I haven't in a while. There's a hilarious moment in Andrew Field's 1977 biography where he has the Nabokovs returning to Ithaca, New York, um, after *Lolita* has become this worldwide sensation, they get off a train, Erie-Lackawanna in Ithaca, which is the middle of nowhere, and with their 29 suitcases, Nabokov

puts his hand up in the air and yells, "Porter!" And, of course, you know, there isn't a porter for hundreds of miles around. And, you know, if you pull the camera back a minute, you see that the story comes from Morris Bishop, who was one of Nabokov's Cornell colleagues who was on the train platform when the Nabokovs arrived, and when the Nabokovs heard this story they said, hilarious, hilarious, we did that for Morris's benefit. So, you know, were they acting, or was – who's telling the truth here? And there is, I think, a Heisenberg uncertainty principle with biography in terms of who is your source? And does the biographer's presence in the frame change the frame somewhat, too? So, you know, there's that piece of it that one always bears in mind, along with the context.

**Atlas:** How do you know if your subject is lying?

**Schiff:** You always assume they are, I think (laughter).

**Chernow:** In fact, I was about to say something that actually leads into your next question. Um, as I was saying before, all the people that I've written about, if they were alive today, would be complete strangers to the analytic couch, you know, they would run in the other direction from any, um, therapist. I'm now doing Ulysses S. Grant, who falls into that, um, category completely. And when I first started working on the book – um, uh, Grant, of course, wrote a famous memoir – and I ran into a wise-guy friend who kind of stopped me dead in my tracks. He said, "Ron, how can you write a great biography about somebody who wrote a great autobiography. And I have to admit I was, I was taken aback. Of course, Grant's memoir is not an autobiography. He omits several small things like his two-term presidency (laughter), so it doesn't really purport to be a complete life. It's mostly a military memoir, uh, really mostly military memoir of the Civil War and, to a certain extent, the Mexican War, and with his, you know, childhood and other pre-Civil War events sketched in very lightly. But for days I walked around thinking about that comment, how do you write a great biography about someone who's written a great, uh, memoir? And then what happened, so I then opened up the book one day and I just started checking off, um, in the margin the silences and the evasions, and I realized that, in a strange kind of way, my book was going to be a mirror image of Grant's memoirs, because every place that he went, er, went silent or went missing was exactly where I was going to, uh, zero in, so for instance, uh, you probably all know the story. You know, in St. Louis in the eighteen-fifties went through this terrible period of, uh, of failure to the point where he was selling firewood on the street corners of, uh, St. Louis. Well, in one sentence, he jumps over, I forget if it was three or four years of failure in one sentence, uh, and so basically what we're doing is that we're kind of homing in on exactly the places where the person doesn't want us to direct their

[sic] attention and then, conversely, there's places where they're dying to have us concentrate, we glance away.

**Schiff:** I was just going to say that would be like Ben Franklin's illegitimate son who doesn't appear in his autobiography but to whom it is addressed.

**Atlas:** But, um, if you, if you agree that all, that many of these sources are, are flawed and uncertain, how do you reconstruct – how do you construct a narrative that takes account of that while at the same time being authoritative in your own right? I mean, we spend so much time on these projects that we really end up feeling that we know, and we do know a great deal, but there's always this, uh, sense, uh, Henry James never saying, you know, the last word about any human heart. There's always this sense that you have to build in the, uh, incompleteness somehow, that, as you said, “definitive” is an illusion but also even the sense of really trying to claim authority is difficult.

**Chernow:** No, you know, I really think that the way we get to know people in biography is the same way that we get to know people in life. That is, you know, what I try to do – what I think most biographers try to do is to give you an enormous number of impressions, you know, to give you dozens, you know, maybe hundreds of anecdotes, hundreds of people commenting. And, at first, it seems like a cacophony of voices because these people are often saying very contradictory things. And yet we as the reader, if the biography is well done, we will come up with a very kind of sharp and vivid portrait of this person. It's kind of counterintuitive because we're getting so many contradictory impressions of this character but the same way that in life, you know, we're seeing someone day after day, every day, um, we see them. They may be in a different mood. We see a different, uh, side of them. We're hearing many different people give us many different perspectives on the same character, and yet when we're asked what someone is like, we will have a very strong sense, we have somehow managed to filter out, from all of these various impressions a coherent sense of this personality, and I think that biography works in a similar kind of way by osmosis. Yes, we're giving the narrative, yes, we're kind of, you know, providing a running commentary as we're giving the narrative. But basically the reader is kind of extracting from this abundance of often contradictory information, a portrait, that if it's well done I think will end up being coherent. And, you know, one of the things I always say to people is to sort of go out of your way to present contradictory information. Far from confusing the reader, that will actually clarify things for the reader because that's the way that real life is. We think we know about someone and then we learn something that completely contradicts what we understood, and we make that adjustment to our sense of them, but, indeed,

we have a strong sense of their personality. People are just very, very complicated, and I think that, uh, biography should reflect that.

**Atlas:** That's nice. That's nice.

**Matteson:** And, you know, another thing that we're always doing is we're narrating change. I think that ties into what you were saying – that we're not talking about a static person at a particular moment. We're not providing just one snapshot. We need to give you a film. Ah, and, and using contradictory perspectives is certainly one way of doing that. Uh, you know, my second book was called *The Lives of Margaret Fuller*, you know, with very conscious in, um, utmost in my consciousness, that fact that the person I was describing was a person of extraordinary complexity and someone who was incredibly protean and had to, in part, because she was a woman in the nineteenth century with limited opportunities, because of her sex had to reinvent herself steadily every couple of years. And one of the challenges of writing about her in fact was that the, um, the Ur-biography of Margaret Fuller was written by three of her friends including Ralph Waldo Emerson, uh, and none of these people had actually known her during the last six years of her life, because she had traveled to Rome and, uh, and she in Rome becomes a completely different person. She drops Transcendentalism, she drops so many of her influences and really tries to reconstruct herself in an even more radical way. And that transformation was utterly invisible to the people who thought that they knew her best and knew her well enough to write her first biography. Uh, so, it's, it's absolutely true that you can never run out of, or you can never say to yourself, "I've got enough perspectives now." Anything that you're able to add, you know, that adds just an iota or scintilla of information is going to add once again a sort of life and useful instability to, to the subject.

**Schiff:** I just want to say that, there I would say that context is so incredibly helpful as well, because, for me taking Ben Franklin from America to France was turning Ben Franklin to another side. I mean I think we all think of him as a man who always had something to say and was tremendously verbose and incredibly quotable. Who knew he was actually quite taciturn? And that didn't show up for me until I sort of switched – put him in a different world where suddenly what was referred to as his kind of, you know, kind of stubborn unwillingness to take a stand in America became in France his sublime taciturnity, because in France nobody listened to anybody, so the idea that somebody actually listened was shocking. And he's constantly described in Paris as someone who would listen to you if you came to talk with him. That was partly because his French was bad (laughter). But, but again, it's taking the figure out of the context to some extent to see better, either what he didn't want you to see, or what we don't normally see.

**Atlas:** So, um, Philip, I've failed to break these people despite my intensive questioning (laughter). They're still saying, they're stonewalling and saying it's true. So why don't you ask a question?

**Kunhardt:** I'm going to ask one question, and then Anne is going to ask one question, and then we're – then you'll ask the audience for some questions. How about that? All right, so my question I'd like to throw in the mix is – I said earlier that I'm interested – I love biography and I read biography, I depend on it for my work. But behind biography is the life itself. Isn't it true that a biographer, of all persons, must have a sense of humility before the life, so that you're aware of imposing your narrative scope upon a life that didn't really reflect that in itself? That's actually not my question (laughter). My question is that you spend years, uh, on some of these books that you write. And, uh, that's going to have an effect upon a person, as a human being. Do you ever have the feeling of actually communing with a life, uh, developing almost a kind of human connection, almost as if you knew them in some way, and do you trust feelings of subjectivity of that kind, or do you see them as the enemy and you're always striving for objectivity?

**Matteson:** Um, okay, I feel as if I know the Alcotts better than I know my own family because I don't read my own family's diaries, you know. The Alcotts, interestingly enough, did read each other's diaries, it was kind of required in the family that you passed them around and, interestingly enough, the only one who didn't go along with that was Lizzie Alcott who became Beth March in *Little Women* and she was the quietest one to begin with, but she absolutely, she put up a wall and said, no, my diary is mine, and they actually did respect that. But, um, and so the question was about humility, but also this question of communing. Um, actually I think that, um, that writing about the people I've written about has helped me commune with living people better. Ah, it's given me, ah, you know, sort of through the scholarly understanding of human motivation and strength and frailty, I like to think that I've developed a deeper appreciation for those qualities in the people I actually know. And I think that – I thank heavens that I got to become a biographer because I think it's made me, you know, perhaps a slightly more emotionally porous person and better able to absorb the, um, the feelings and ideas and hopes and thoughts of the people around me.

**Chernow:** I think that a biographer has to be careful to avoid a certain kind of vanity because you're writing about this figure, you know, and that you're spending more time, as John was saying, with this figure than any friend or family member. You have to avoid the temptation of imagining that you're kind of hobnobbing with these people (laughter) like you're suddenly on their level, because you're not. They wouldn't be worth writing about if you were on their level. The whole point is, um, that they're, you know, so much greater and more interesting than

you could ever be. I find that with all the books I've had a special meaning. I mean, one that, uh, – this was my most recent, is on my mind. When I was writing George Washington, my wife of 27 years died and in that state of mourning, um, I found that there was something about Washington's strength and perseverance that was an inspiration to me. Yeah, so I think that each of the books has a meaning. But I think also, just one other thing, because I know Philip has done such an extraordinary job with his Center for Transformative Lives, and I think that, you know, the basic idea of the Center is these inspirational lives, um, and they are. But I think that we read biography for two reasons, or we should read biography for two reasons. One is inspirational stories. The other is cautionary tales. Um, they're not always people to emulate. Um, they all have flaws, you know; there are kinds of warning signs in all of these stories that I think that we should take heed. Because I find, sometimes I find, readers in terms of reacting to something that I've written, they'll actually seem disappointed by my discussion of flaws, uh, in the person, and they'll actually evaluate the book by, you know, how wonderful or flawless this character is or isn't and I think that that's wrong, and I think that the, uh, you know, the purpose of biography in terms of the cautionary tale is arguably as important as that of the inspirational story.

**Schiff:** And I think the cautionary tale sometimes makes for the better book, too. Because, it's like the airplane crash has made for better flying in my first book. I think there is something of the extended séance about it, though, no matter what we all want to admit or not. I mean, I think you do things for your subject that you might not even do for your children. Um, and you go to the places that they went and you read the books they read, and you drink their favorite drinks and you try to learn their favorite sports and you may want to learn their languages. I mean, I do think there is a certain amount of crawling into the skin, which I kind of love, the burrowing so far as it's possible. It isn't quite so possible with a Hellenistic queen, to burrow into the skin of the subject. But I think you can only take it so far, and at the risk of revealing something I shouldn't reveal, I remember with my first book once, I had a dream where Saint-Exupéry came to me and said, "I won't reveal myself to you unless you spend more time with your children!" (laughter).

**Atlas:** Anne?

**Anne Heller:** Uh, I have a related question, and that is this. There are figures who command multiple biographies, sometimes dozens of them. And then there are figures that, once a biography has been written, that's pretty much it, that's enough. There might be, you know, sidelights or low lights to be revealed, but what is it that makes for a character – a figure who biographers have to come back to, and why do they come back to those characters? Is it because the current moment demands some new revelation about that character? Is it because the fig-



ure somehow speaks to the biographer or to the time? What makes for a great biographical figure?

**Matteson:** Well, I think, unfortunately, one of the things that determines the number of biographies written about an individual is just how many people in the street recognize the name. And, uh, you know, just commercially it's more sensible to try to say something about Abraham Lincoln than it is to say about José Martí. And, you know, José Martí could use a really, really good biography, I'm told. But – and I seem to recall that somebody is working on one. But, um, I think it's important to try to resist the pressures of the marketplace, and I would be terribly surprised if anybody up here or anybody in this room wrote about someone just because they're popular and they can stand to have dozens of biographies on them. I hope that one chooses one's topic, one's subject out of something very deeply internal and a desire to understand the experiences and struggles of a particular individual because that person somehow just matters *to you*. And if you get a good contract for that book fantastic, if it sells fabulously, wonderful, if you get a couple prizes, great, but I'll tell you something very interesting, and that goes back to when I had just finished writing *Eden's Outcasts*, it had actually come out and was starting to get some reviews, and *Publishers Weekly* came out with a review that was really kind of skunky. And I was angry, practically, if we had had a cat, I – no, I would never abuse an animal, but would be kicking it around the apartment just in disgust, and my daughter who was then thirteen sat me down and she said, "Dad, you did not write your book so that *Publishers Weekly* would like it. You wrote it because you had something to say that no one else was ever going to say if you didn't say it." And it's the best advice I've ever had as a writer, and I treasure it to this day.

**Chernow:** Now, we haven't talked just about the choice of subject which is far and away the most important choice that a biographer makes. I always say whenever I speak to writing students, I say it's a little bit like marriage. Choose the right person and nothing can go wrong; you choose the wrong person and nothing can go right. You know, so much flows out of that, uh, one decision. I mean, I think that, you know, you decide to write a biography of someone either because you, um, feel that you can create a fresh portrait or because you have fresh, uh, sources of information about the person. But another dimension that I've always looked for in biography is I want this person to represent some big movement or trend or phenomenon in American life, since I've written mostly American history. And I've been lucky in terms of having people who did represent something. Um, I never wanted to just write a colorful yarn about someone. I find that very often, you know, after doing a, a speech or a signing, someone will come up and say, Mr. Chernow, I have your next book, and they will tell me a story that is the most

astounding story I have ever heard in my life about anyone, and they can see I'm just kind of sitting there dazzled by this tale, and so they said, is that going to be your next book, and I say no (laughter). And they say, why not, you're saying this is the most unbelievable story you've ever heard. And I said, well, I'm not clear what the meaning of this story is, you know. It would be tremendously entertaining to write and, I'm sure, tremendously entertaining to read, but it doesn't have that extra dimension. I think to answer your question, I think when you look at these figures, where there have been many, many books written about them, it was because those lives added up to something much more than an interesting life – that it was a creation of something in the society that was going on that they were a central part of.

**Schiff:** David Herbert Donald once said something to me as well when I said something about there being no more Lincoln materials and he said, there are never any new materials; there are only new questions. And I think there are people we just come back to. I mean, I don't know how many Washingtons have been done since –

**Chernow:** Well, I mean, you know, uh –

**Schiff:** There are more Cleopatras.

**Chernow:** There were nine hundred biographies of Washington when I perpetrated number nine-oh-one, but I'll tell you an interesting story just apropos of, uh, Lincoln. I remember years back when I was doing the Rockefeller book, I was working in the University of Chicago library, and on the ground floor was a beautiful glass-enclosed room full of books. And I said to one of the librarians, I said, "What's in that room?" And she said, "Oh, we bought a very famous collection of someone who collected books either exclusively about Lincoln, or in which Lincoln figured prominently in the book." So, I said, out of curiosity, "How many books are in that room?" and she said, "Forty-five thousand" (laughter).

**Atlas:** So, um, Philip, now, do we have time for a question or two?

**Kunhardt:** We do. We should go to our reception at, uh, by 7:30, so –

**Atlas:** Okay.

**Kunhardt:** We have ten minutes, and I'll dismiss us after that.

**Atlas:** Oh, good, okay.

**Matteson:** Jim, is it appropriate if panel members get to ask questions of other panel members? I know that's a terrible usurpation, but ...

**Atlas:** Oh, no, that's okay. I have other things to do, um, that's great. Why should I do all the work? Okay, so we don't have one of those people who run around

with the microphone and put it in your face. So you have to – Oh, we don't have, so project, and I will repeat the question. Yes, I know what to do. Yes?

[A question was asked regarding biographies with myths embedded in them and the use of “official” documents]

**Schiff:** Your point well taken, and I know what it's like to have to deal with myth. I would say about official archives only this: there's an enormous amount in the State Department archive, there's an enormous file on Saint-Exupéry, who spent the war years in New York as a foreign national. Almost everything in that file is wrong. Um, so, it's written by a bunch of, you know, 22-year-olds who were just out of Harvard and were working for the CIA and didn't really understand anything whatsoever about European politics or about the fall of France and pretty much everything they wrote is completely off base. So you can read him, you can read Saint-Exupéry as being part of any number of military – of political organizations that he was not part of. Um, and I think that's true of any number of – I mean, when Franklin's living in France, there are two sets of newspapers. There's the official French press, and there's the unofficial French press. Everything written for the official French press is propaganda. It's wrong. So, again, it's – what I'm saying is, you take the documentation, you know, for what it's worth as well as the myths and obviously some things more so. We all have said we've tended to doubt diaries to some extent. Personal correspondence is probably less so. I just think a certain amount of skepticism is um, a good sort of marching tool.

**Chernow:** No, I mean I've written about these very, very well-documented lives, and, um, with Hamilton there were thirty-two thick volumes; Grant, thirty-two thick volumes. In the case of Washington, almost seventy of a projected ninety-plus volumes. Just a couple of things, you know, about that: These are such great scholarly feats, the creation of these, um, new editions of papers. Some of them take up to forty or fifty years to do. Unfortunately what has happened is that I think the creation of these elaborate new editions, which are so marvelous, they're just feasts of scholarship. In the case of Washington, it was about – I forget – it was 125–150,000 documents, so we know much more about George Washington than Martha knew, I mean we have that much information. I think unfortunately what's happened is, in a curious way, they've acted as a deterrent, because people who want to do, you know, an authoritative biography of these figures look at the shelf and they say, oh, for starters I have to go through all, you know, seventy volumes of Washington or thirty-two volumes of Grant, and frankly most people don't have the time or maybe the stamina or inclination to, um, uh, to do it. So it's been wonderful, but also I think something of a deterrent, just in terms, I think, of swamping people. But you mention the myths, because this is something that we've all had to deal with, and I think it's very humbling if you're a biogra-

pher, um, the persistence of myth. Because we feel that our job is to, almost like, scrape away these barnacles, these myths that cling to the, to the subject's lives, but we all find that what happens is that we scrape away the myths and the myths go on because they appeal to someone. I mean, I remember when I was going around, you know, doing publicity about George Washington, I would start out by saying to the audience that, for most of them, everything that they knew about George Washington was a myth, you know. The cherry tree was a myth, the fact that he wore a wig was a myth, the fact that he was six-foot-three was a myth, and I could see in the audience this kind of growing panic in the audience (laughter) that, oh my God, you mean, I really don't know anything about, you know, the father of the country. And that is true: almost everything they knew was myth, but, I mean, the three myths that I just mentioned, you know, have been debunked by many biographers before I came along, but we all seem rather powerless to touch them because they appeal to some psychological need in people, so it's very sobering.

**Matteson:** In *Moby Dick*, Melville's narrator Ishmael makes a plea for time, strength, cash, and patience. And I think to be the perfect biographer you'd have to have infinite quantities of all four. You'd really almost have to be a god to have all of the knowledge and all of the time and all of the resources to do as thorough a job as you would love to do. And what then happens since you don't have infinite resources or infinite time and you have an editor breathing down your neck wanting your next chapters is that there is, there's a temptation to fall back on other secondary material and to crib maybe a little bit off what previous biographers have done so you don't have to reinvent the wheel all the time. But, invariably, the attempt to reinvent the wheel is preferable and more rewarding, because it gets you to the actual documents. I have an article, actually this month in *New England Quarterly* about a soldier whom Louisa May Alcott tended to when she was a nurse in the Civil War, um, who she describes in her journal, very often reprinted, as a thirty-year-old Virginia blacksmith. Um, by the utterest happenstance I was able to find out that, after I wrote this in my biography, after Madeleine Stern wrote it in her biography, every Alcott biographer has called this guy a thirty-year-old Virginia blacksmith. He was 21 and he was from Pennsylvania (laughter). And I have an article now in *New England Quarterly* correcting that problem – that everyone's just gotten in line and said the same thing. Uh, and, and so it goes to show what? That constantly new information is going to bubble to the surface, that every time you try to cut a corner you do so at your own risk, although it's almost impossible not to, simply because we live in a world of limited time and resources. Um, as far as myth goes, um, I think it's not a terrible thing to, to print the myth but just make sure that you have made it clear that it is, right.

There's this wonderful story that Julian Hawthorne, Nathaniel Hawthorne's son, told about Louisa May Alcott and how she found out that *Little Women* was a hit. And it's this thing where she goes to the publisher and there are all these boxes sitting around. She doesn't even know what they are. She wants her manuscript back, so she goes to him. She says, "I want my manuscript back." "You're Miss Alcott? Why, all of these boxes contain 'You've outsold *Uncle Tom's Cabin*.'" He jumps over his desk and hugs her. None of it ever happened; it couldn't possibly have happened. And yet it's such a great story that, you know, I put it in Julian Hawthorne says this, it can't possibly be true, but it's so much fun. Here it is. So, so, uh, yeah, we're also, to a degree, in the entertainment business, but not to the extent that we would ever, you know, intentionally falsify or make anything up or perpetuate a myth that we knew to be a myth, you know, we do have ethics of some kind, um, throat-constricting emotions notwithstanding.

[The panelists were asked which of their subjects changed them most and how.]

**Matteson:** Okay, well, I think I've already answered that, and it's the Alcotts, and it's because it just showed me a complete, different dimension of family and parenthood and understanding of, of the people dearest to me. Uh. And it was a life-changing experience. I could not have written the book if I hadn't had my daughter, and I would not be the same person to my daughter, nor she to me if I had not written the book. So that's for me, it's easy to answer.

**Schiff:** I think for me it's probably Franklin, interestingly. First of all, it cured me from ever wanting to research a book in France ever again (laughter). So that was helpful and saved me a lot of money, but the interesting thing with Franklin, and I think this goes to Anne's question about why we go back to certain subjects again and again. There's almost nothing you can say about Franklin which you can't also contradict. And, I mean, this is a man who, you know, founds a fire brigade, but also an insurance company. I mean, everything about him, there's a counter statement to. And, you know, again the verbosity but he's incredibly taciturn. And it taught me a lot about nuance in life and about – and nuance in people and the many-sidedness of Franklin, which is I think utterly and always going to interest us and pull us back to him, because it had been a huge lesson for me as a biographer but also as a human being. Not that I wasn't already slightly nuanced.

**Atlas:** Don't hand that to me.

**Schiff:** I'm sorry, Did you have something to say?

**Atlas:** No, I never have anything to say.

**Chernow:** I think for me, um, Hamilton, although Hamilton was also a humbling experience because, um, I spent five years working on Hamilton, and I remember

before I started the book, I thought I was smart, I thought I was a good writer, I thought I was a fast writer and then suddenly, you know, I'm in the company of genius every day for five years, and I began to feel, oh my god, compared to this guy, I'm, you know, kind of a tongue-tied, dithering idiot, you know, Wonder Boy is dashing off all these brilliant speeches and essays and books. Um, I think that, kind of, when you're in the company of a great mind, it's kind of like you're breathing this, this oxygen. It's very stimulating, it's sort of very clarifying. You feel that your own mind is, you know, temporarily working at a higher level. I think that the effect wore off after a while, you know, (laughter) and I kind of went back to being this more ordinary character but I can remember when I was working on the book, I felt that I had this kind of heady sense that I was up there in Hamilton's world.

**Atlas:** So I think we have time for just one more.

[The panelists were asked whether they had read an autobiography that was so truthful and comprehensive that it rendered biography superfluous.]

**Matteson:** Um, the one that maybe comes closest for me is Katherine Graham's, but, um, it's not necessarily even my favorite autobiography. My favorite autobiography is *The Education of Henry Adams*, and – but he leaves gaps all over the place. He leaves a twenty-year gap that – you know, the time he was married. And so, yeah, I love Katherine Graham's because it's so honest and so revelatory and so seemingly, at least, candid about, um, you know, the suicide of her husband and her having to take over *The Washington Post* and so forth, but, um, I – my credo is that there's always something more to be done and more to be said.

**Schiff:** I guess I would say that the more artful the autobiography, the more I assume it's art, and therefore it invites biography. I'm thinking of *Speak, Memory* or *Cab at the Door*. I mean the more beautifully done it is, the more elusive is its author. I mean, there is a sort of strip tease to it, and that much isn't stripped off. But in answer to your question something than which you can then do no better as a biographer, I would give you this. In Ethel Merman's [auto]biography, there's a chapter entitled "My marriage to Ernest Borgnine." And there are two blank pages afterwards (laughter).

**Atlas:** Do you have one, Ron? Can you up the tone here a little bit? We have Katherine Graham, but Ethel Merman? ...

**Chernow:** I never thought, Stacy – Thank you for mentioning Ethel Merman. You know – Well, an autobiography I always loved, such that it never dawned on me to want to read a biography of him was the *Autobiography of John Stuart Mill*, which I guess that I read, you know, at a very impressionable age, at a time when I was trying to feed my own mind with knowledge. And again, we were

talking about cautionary tales, you know, there was definitely a warning sign of what happens if you try to over-intellectualize your life.

**Atlas:** So, well, I would like to have the last word, because all I've done is listen to these people, and I, and with the platform and everything, Philip and I did it all. And then there's – one of my favorite quotes is from Keats, um, the idea of negative capability that he describes in a letter to his brother: "When a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason." So I know I've given this genre of ours a tough time and made you all defend it, but obviously we've all devoted our lives to this biography, and we all love it as a form, and we approach it with skepticism but also with trust, and you are three wonderful exemplars of this. So, thank you for coming tonight.

Ronald Chernow is an American writer, journalist, popular historian, and biographer. He has written award-winning biographies of historical figures from the world of business, finance, and American politics. He won the 2011 Pulitzer Prize for Biography and the 2011 American History Book Prize for his 2010 book *Washington: A Life*. He is also the recipient of the National Book Award for Nonfiction for his 1990 book *The House of Morgan: An American Banking Dynasty and the Rise of Modern Finance*. His biographies of Alexander Hamilton (2004) and John D. Rockefeller (1998) were both nominated for National Book Critics Circle Awards, while the former served as the inspiration for the popular *Hamilton* musical, for which Chernow worked as a historical consultant. Another book, *The Warburgs: The Twentieth-Century Odyssey of a Remarkable Jewish Family*, was honored with the 1993 George S. Eccles Prize for Excellence in Economic Writing. As a freelance journalist, he has written over sixty articles in national publications (based on Wikipedia).

John T. Matteson is Distinguished Professor of English at John Jay College of Criminal Justice in the City University of New York. He was awarded the 2008 Pulitzer Prize for *Eden's Outcasts: The Story of Louisa May Alcott and Her Father*. His 2012 book *The Lives of Margaret Fuller* received the Ann. M. Sperber Prize for best biography of a journalist. His most recent book is *A Worse Place Than Hell: How the Civil War Battle of Fredericksburg Changed a Nation*.

Stacy Madeleine Schiff is an American former editor, essayist, and author of five biographies; her biography of Vera Nabokov, won the 2000 Pulitzer Prize in biography. Schiff has also written biographies of Antoine de Saint-Exupéry, Benjamin Franklin, ancient Egyptian queen Cleopatra, and the important figures and events of the Salem Witch Trials of 1692–93 in colonial Massachusetts. Her essays and articles have appeared in *The New Yorker*, *The New York Times*, *The New York Review of Books*, *The Times Literary Supplement*, and *The Washington Post*.

James Robert Atlas (March 22, 1949 – September 4, 2019) was a writer, especially of biographies, as well as a publisher. He was the president of Atlas & Company, and founding editor of the Penguin Lives Series. At Oxford, he studied under the biographer Richard Ellmann. Atlas was a contributor to *The New Yorker* and an editor at *The New York Times Magazine*. He edited volumes of poetry and wrote several novels and two biographies. Atlas's work

appeared in *The New York Times Book Review*, *The New York Review of Books*, *The London Review of Books*, *Vanity Fair*, *Harper's*, *New York Magazine*, and *Huffington Post*.

Philip Kunhardt is the Founding Director of the Center for the Study of Transformative Lives at NYU. The Center looks at “exemplary individuals whose dedication, genius, and moral vision helped shape the course of human events,” in the context of their times and the circles in which they moved. Kunhardt is Distinguished Scholar in Residence in the Humanities at New York University and teacher of history and biography in the College of Arts and Science. He has co-authored five books, and written and co-produced numerous documentaries for PBS, ABC, HBO, Discovery and other networks.







## Melville and the Iroquois: Reading, Cosmopolitanism, and the Biographical Condition

**Abstract:** Responding to the distrust in biography, widely accepted in literary studies, this article attempts to rethink the relationship between the reader and the author, with a special emphasis put on the role of the biographer. Such a task might help us read such texts authored by Herman Melville as *Pierre; or The Ambiguities*, which tend to raise our amazement and anxiety with their autobiographical entanglement. Moreover, the analyses of reading habits of the Melville family are crucial if we endeavour to understand Herman Melville's progressing cosmopolitanism and cultural empathy, influenced by the black legend of his grandfather and his involvement in the genocide of Native Americans.

**Keywords:** reading, Melville, biography, author, genocide, otherness

### I

In writing my critical biography *Herman Melville: A Half Known Life*, I have been taking the standard precaution never to mistake episodes in his fiction for actual events. Early Melville biographers – Raymond Weaver included – made the classic error of believing the “facts” taken from Melville’s largely autobiographical fictions like *Typee* and blithely assuming, for instance, that Melville had spent four months in residence on the island of Nuku Hiva, whereas, in “fact,” he had stayed only a month. Charles Roberts Anderson memorably corrected this error in *Melville and the South Seas* (1939), and literary scholars have been wary of using Melville’s fiction as a source of biographical fact ever since. Experts on other writers have generally followed suit, and literary biographies of recent decades have tended sedulously to avoid imaginative works as resources for the life, settling for or reveling in the quotidian aspects of a writer’s life. That said, readers (and especially Melville’s it would seem) are nevertheless drawn to a critical precipice and tempted to leap into biographical speculation. How, they ask, could a man write a book like Melville’s 1852 *Pierre, or the Ambiguities* – concerning illegitimacy and incest and in other respects so clearly based on the author’s family – and not have

lurking somewhere in his life an illegitimate half-sister, the by-blow of his father's youthful indiscretion? Some fictions seem so realistically "like-a-life" – more particularized than conventional "life-like" verisimilitude – that they require us to consider, again, and more fully, the dynamic of fact and fiction.

What is that dynamic? Fiction – as an imaginative restructuring of experience – is necessarily a part of the writer's creative life. That restructuring might go something like this: The interior process of writing – the mental act of word-ing – transforms the similarly internal facts of our consciousness, which are of necessity based on a lived external reality, into facts of imagination that are inscribed on an exterior page. This leap from the immaterial facts of an interior reality into material textuality is the act of genesis that we call the creative process. The mechanism of that leaping remains fundamentally unknown to us, in some cases unknowable, at best speculative. Translating the dynamic of life and text into a critical approach, with any degree of credibility, is so daunting that critics tend to focus almost exclusively on text alone. When they do reach for context, they typically resort to broad historical moments rather than the specificities of biography. Indeed, the prevailing critical practice of our era tends to dismiss biographical detail and denigrate the interpretive value of biographical criticism. One might know the life of a writer well enough to see mirages of the writer's life in the writer's texts, but so what? What is the interpretive value in linking text to life? Are the meanings we derive from a text any more compelling or useful simply because we can identify its biographical groundings? In fact, we worry that biography will restrict meaning and impede interpretation. If, let's say, Ahab were revealed to be based on Melville's father, and if that biographical equation were taken to establish the boundary and flavor of all subsequent critique, then we might as well close up shop.

Still, biographical criticism seems ineluctable, if only because of the persistence of what may be called "the biographical condition." We are aware of the biographical condition when, in our reading, a text compels us to ask questions about its genesis and the life out of which the text evolves. It is a reader response of wonder and anxiety: wonder at this unexpected critical dimension that biography seems to propose but anxiety over our inadequacy in ever knowing the life sufficiently to say anything sensible about its relation to a text. How does one best respond to the momentary insights that emerge in response to this biographical condition? One option is simply to give up the attempt to link life and text critically and to consign the two to their separate spheres: interpretation of texts right here; biographical data only over there. To the extent that fundamentally archival biographies focus primarily or even exclusively on external facts of the life and minimize the transformed facts found in fiction, they promote the option of separation. Certainly for the purposes of any kind of literary biography, a bi-

ographer must remain, as I stated at the outset, suspicious of the imaginative transformations of life in fiction even when they seem so real as to be a reflection (not just a mirage) of the life lived.

But I follow a less positivistic, less restrictive approach to the problems of the biographical condition. To begin with, we cannot forget that no matter how “standard” a biography may come to be in the minds of readers and scholars, a biography is itself a kind of fiction, an imaginative transformation of the biographer’s research into the narration of a writer’s life. Just as biographers need to be suspicious of facts found in fiction, readers must remain suspicious of biographers as well. Or rather, putting suspicion aside, both biographer and reader need to be critically engaged in what is at stake in our study of the biographical condition: the dynamics of transformation. They need to share a mutual awareness of how texts (both imaginative and critical) come to be: how a writer might transform life facts into fiction; how a biographer extracts a life from source material, including the fictions that the writer writes; and how readers, who bring the writing they read into their own consciousness, learn new ways of also engaging the writer’s consciousness. This inescapable dynamic is inherent in the reader’s imaginative reconstructions that constitute the process of reading. The more that biographer and reader share the same goals of critical discernment in addressing the transformations implicit in the biographical condition, the more self-aware and useful both biography and criticism will be in revealing the interpenetrations of writer, writing, and culture. The burden of exposing the dynamics of transformations in writing and reading falls upon the biographer.

Literary biographies grow in credibility when biographers allow themselves to be seen wrestling with the critical problems of their craft. Among other goals, biographers want their work to be critically useful, and they demonstrate this utility by playing out the biographical condition and enacting on the page the biography’s interpretive range. In short, a biography is a self-aware interpretation of the life, the text, and the link between the two. Ahab may not be Melville’s father, Allan Melville, but Ahab is an angry, absent father in a paternalistic ship-world, and we cannot prevent ourselves from asking life-questions about Herman’s anger and his experience of his father, tarnished by failure and made absent through death. Regardless of a biographer’s commitment to archiving day-to-day details, these details will fall into a narrative arc or several arcs. The biographer has a story to tell: the loss of a father, let’s say; however, “the arc” exists not only to engage a reader’s interest but also to expose the biographer’s interpretive frame, for a narrative arc – the man-child in search of a father – is as much an argument as a transformation, and, like any argument, it is an implicit agreement with the reader that, no matter what life facts and fiction facts will be selected

for emphasis, evidence and logic will speak through the arc. Melville had a mother, too, and siblings: Where are their arcs?

In addition, biographers must be “certain” of their interpretations and yet always mindful of their uncertainties; they must not let their narrative bog down in tiresome subjunctives, retractions, and modifications that underscore the biographical speculations and too often kill a good story. And yet biography is inherently speculative. Similar to postmodern fiction, a biography must challenge readers, help make them mindful of formal limits, beckon them to join with the biographer in unraveling the life and text. Rather than refusing to link life and text, a credible critical biography, at its best, helps readers struggle with the very problems of writing a biography that the biographer experiences. It models our anxiety over the biographical condition.

The profit in coming to terms with the biographical condition in the strategizing of a literary biography is that biographers, critics, and readers may experience more fully and more critically the transformative nature of the creative process. They come to understand how a writer and culture interact. In this regard, Melville’s more autobiographical fictions both tantalize and challenge. *Pierre*, an odd and brilliant book by any reckoning, threads its peculiar biographical details so deftly within the warp and woof of its fiction that a biographer wonders whether a trap is being set. It feels as if the reader, teased by the promise of a glimpse at Melville’s life, is being led to an ornately carved sarcophagus that proves empty, as if that hollowness embodies the futility of discerning fact and fiction, and of writing biography.

A case in point: Melville’s description of Pierre’s iconic grandfather and namesake General Pierre Glendinning is readily identified with Melville’s maternal grandfather, General Peter Gansevoort. Both the fictional and actual figures are tall, commanding, and yet sociable and good Christian heroes of the American Revolution. What, then, are we to make of one carefully placed detail regarding the fictive General?

[I]n a night-scuffle in the wilderness before the Revolutionary War, [the General] had annihilated two Indian savages by making reciprocal bludgeons with their heads. And all this was done by the mildest hearted, and most blue-eyed gentleman in the world.<sup>1</sup>

I have always marveled over this outrageous, slapstick image: consider the white man’s imperialist efficiency in dispatching two “savages” in one reciprocating

---

1. Herman Melville, *Pierre, or, The Ambiguities*, ed. Harrison Hayford, Hershel Parker, and G. Thomas Tanselle (Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1971), 29–30.

blow. An Ishmael might have reflected on the universal significance of the simultaneity of one death being the instrument of another, but *Pierre's* narrator brings the scope of reflection immediately to bear on family and on the hypocrisy of "the gentleman," or worse on the killer instinct lurking within the mild heart of blue-eyed Christianity. Although this double homicide is a hyperbolic fiction, it triggers in subsequent lines a fuller and subtler undercutting of Pierre's grandfather. Moreover, because of the text's satiric innuendo, we are seized by the biographical condition of this text and have to wonder whether a life-fact lurks beneath the farce. More specifically, we ask: Did Melville's actual grandfather engage in actual hand-to-hand military conflict? With Iroquois warriors? At night? Was he a killer? Or was this head-bashing night-scuffle just a family legend? Or a stolen moment from Cooper, or from some New York stage spectacle? No matter what the actual answers may be, will our finding tell us anything critical about our reading of Melville: his culture, his family, his text?

Getting to the bottom of these and other questions has led me to a more textured understanding of Melville's ancestry and Melville's way of making texts. True, Melville was born well after his grandfather's death in 1812. Even so, as Herman grew into adolescence in Albany, New York – home of his mother's Gansevoort family – he could not escape the legend of the illustrious general, known to all as "The Hero of Fort Stanwix." General Gansevoort was a fixture in Melville's consciousness because he was an icon for everyone around him. The town worshipped his grandfather, celebrated his achievements in Fourth-of-July orations, and even included him in commemorations of brighter luminaries like Washington. Yet once the disaffected Albany adolescent had evolved into his more cosmopolitan adulthood, he was still angry enough to use the head-bashing grandfather in *Pierre* to register his resistance to family heroes. Whether the anecdote is based on a life-fact or not, it represents Melville's coming to terms with certain family stains, a revelation concomitant with the growth of the boy's progressive political consciousness.

In *Subversive Genealogy*, a compelling but more thematic than biographical treatment of Melville family and politics, Michael Paul Rogin sketches Melville's iconoclastic use of his grandfather's Indian fighting past, framing it within the broader narrative of generational conflict in the early republic. Rogin quotes the problematic "night-scuffle" passage only to assert that, in borrowing "the Gansevoort history of Indian relations" for *Pierre*, Melville "exaggerated its significance and its ferocity" (Rogin 167).<sup>2</sup> Rogin is certainly right to imply that General Gansevoort's Indian exploits were less than ferocious, but this likely

---

2. Michael Paul Rogin, *Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville* (New York: Knopf, 1983), 167.

fact, regarding the Gansevoort family condition only encourages us to ask why Melville felt compelled to exaggerate and to wonder what is the meaning of his wanting to exaggerate.

Of course, an anecdote's significance depends upon one's critical focus. For instance, Rogin's narrative arc is shaped by the rhetoric and symbolism of the biblical family myth of Esau and Jacob, which also encompasses the professional writings of two adult sibling rivals: Herman and his older brother Gansevoort Melville. However, regarding these two, my focus in *A Half Known Life* is on the brothers in adolescence, as they were growing, before they had careers, and on a single moment of transformation in Melville's growing awareness as a young man as he rubbed against his older, more ambitious, and politically driven brother.

The transformation, triggered by the dynamics of reading within the Melville family, signals in both brothers the dawning of a cosmopolitan sensibility that we can see interrogated in a bio-textual "arc" that begins with *Pierre* and culminates with *The Confidence-Man* (1857).<sup>3</sup> In Chapters 25–28 of the later work, Colonel John Moredock, a serial killer of Indians, is a version of the head-bashing General of *Pierre*, who is in turn rejected by "cosmopolitan" Frank Goodman, the novel's dubious moral center. For Melville, the cosmopolitan is a version of himself who resists (although problematically) the hidden savagery that the Indian-hater Moredock represents.<sup>4</sup> But rather than rehearsing the full narrative arc of the development of Melville's cosmopolitan consciousness, I want to trace Melville's growth into that cosmopolitan identity back to his reading during adolescence.

For Melville, reading was itself a cosmopolitan act. Generally, we think of cosmopolitanism as a transnational phenomenon. At best, it embraces human principles that transcend local prejudices and tribal taboo. At worst, its progressive multiculturalism becomes invasive, treading heavily on regional identities that embody memory, difference, and tradition. Melville's lifelong skepticism enabled him to recognize not only the cosmopolitan ideal of a liberal democracy that respects all cultures but also the potentials within democracies that would

---

3. Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade*, ed. John Bryant (New York: Random House, 2003).

4. Rogin reads Moredock as an Ahabian "lone figure of integrity" and in this regard follows Hershel Parker's argument that Moredock is the novel's moral center because of his relentless extirpation of Indians, taken as symbolic devils. See: Rogin, *Subversive Genealogy*, 245. In *Melville and Repose*, John Bryant argues that readers are challenged to determine Goodman's identity (in the context of the parade of preceding con men and of the nation's ambivalence toward the figure of the cosmopolite) and that a comparison of Melville's Moredock to its source in James Hall's *Sketches of History, Life, and Manners, in the West* (1835) heightens the text's sarcasms against Moredock, urging readers to look elsewhere for the novel's moral center. See Chapters 12 and 13 in: John Bryant, *Melville and Repose: The Rhetoric of Humor in the American Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1993).

deny that ideal. We see the growth of Melville's cosmopolitanism in his process of reading, in his relationship with his brother Gansevoort, and in their engagement with two books: one local, the other Italian, and both touching on the Indian "removals" of the Revolutionary War. Melville's consciousness of his grandfather's involvement in Native American genocide contributed to his evolving cosmopolitan sensibility. In observing this evolution, we cannot avoid coming to terms with the biographical condition of Melville's work.

## II

First, let us consider a curious reading habit practiced in the Melville parlor and witnessed by the Melville siblings. Generally, we take reading to be a personal affair. A communion of text and writer, performed in structured solitude, solitary reading is romantically conceived as a celebration of privacy. The Melville children did plenty of private reading. Yet no cultural artefact is more public than a book: the very notion of "publication" is to go public, and a book by its nature is a public space waiting to be opened, inhabited by readers, and shared. Reading is the reader's communion not only with writer and text but also with other readers. The sharing of books, the phenomenon of book readings, lectures, and tours; the invention of public libraries and the college seminar; the once popular practice of family reading in the Victorian era and the now popular reading groups (for men or women, usually in separate spheres) are only the more familiar forms of the very public nature of reading. During Melville's adolescence, his home was filled with books, and the older Melville siblings in the mid- to late-1830s brought journals, novels, biographies, histories, self-help books, and more into their Albany and, later, Lansingburgh homes. In addition, Herman's older brother Gansevoort, always the tutor to his younger brothers and sisters, introduced a new kind of reading involving a specialized commonplace book called the *Index Rerum*.

In 1838, during the depression following the Panic of 1837, and after the bankruptcy of his hat-manufacturing business, Gansevoort Melville fled with mother and siblings from vibrant Albany to sleepy Lansingburgh, across the Hudson River and just north of Troy, New York. Complaining of a leg ailment, the once active, young businessman now enjoyed what would become a fifteen-month period of invalidism. Herman, like Tommo's servitor Kory Kory in *Typee* (1846), would carry his brother from bedroom to privy to parlor, while Gansevoort would lie about downstairs in the spacious, rented home on the eastern bank of the Hudson, occasionally glancing at the river. With books and newspapers stacked around him, he held court midst his family, and he tutored his siblings in their reading and writing. Reading also became Gansevoort's way of returning



to the wider world, a confirmation of his liberalism that would eventually lead him from hat making into the law and Jacksonian politics. Herman, four years younger than Gansevoort, had undisclosed ambitions of his own, but Gansevoort's public display of reading in the Melville family parlor was a daily model of commitment and intensity that all other siblings were meant to admire and adopt. Herman's and Gansevoort's reading materials were both very local and very European. As a transnational act, stacking domestic and foreign works one atop the other, reading was a mode of cosmopolitanism whereby each young man sharpened his masculine, progressive, and universalist sensibilities.

Our only record of this remarkable reading period is located in the two surviving volumes of Gansevoort's *Index Rerum*.<sup>5</sup> Used for categorizing and alphabetizing extracts and commentary taken from one's reading, and designed in a format copyrighted by the American pedagogue John Todd, the *Index Rerum* is a bound volume of over 200 scored, blank pages, segmented alphabetically, each page with two columns of uneven width. When readers found something worth noting in their reading, they entered a topic heading of their own creation on an appropriate alphabetized page in the narrow column at the left and then copied whatever content they wish into the wider adjacent column on the right of the blank page. For example, a passage associated with the topic "Savages" would be copied (along with its book reference) in the right column beside that heading in the left on one of the pages reserved for topics beginning with "S"; passages on "Indians" would be entered in one of the "I" pages, and so on.<sup>6</sup> Cross-references in the surviving two *Index Rerum* volumes indicate that Gansevoort may have curated as many as six such volumes in the eight years preceding his untimely death in 1846.<sup>7</sup>

To some extent, Gansevoort's *Index Rerum*, intended as a memory aid for his private and professional use, was also a public catalogue of highlights from his reading for the entire family to peruse, a kind of cabinet of book learning to inspire good

---

5. Hershel Parker introduced Gansevoort's *Index Rerum* volumes in: Hershel Parker, Herman Melville: A Biography, Vol. 1 (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1996), 108–110.

6. The alphabetizing is actually more complicated. The multiple pages assigned to each alphabetized consonant are in turn broken down into five subsections arranged by vowel; for example, Sa, Se, Si, So, Su. Topic headings are thus sorted depending upon the initial letter plus the next vowel to appear in the word. Accordingly, "Savage" or "Slavery" would be entered in the blank pages reserved for the "Sa" topics, and "Indians" would be entered in the "Ii" pages.

7. The two surviving *Index Rerum* volumes, copyrighted 1836 and 1837 and labeled volume 1 and 4, are located in the Melville collection of the Berkshire Athenaeum in Pittsfield, MA. Cross-references in the more sparsely filled volume 4 to unlocated volumes 3 and 6 indicate that Gansevoort might have been reorganizing, cross-referencing, or re-indexing his entries, and perhaps devoting certain volumes to specific topics, such as his readings in Law, which are chiefly found in volume 4, dated in Gansevoort's hand as "February 17–1840."

research habits and further reading. The first of these volumes is crammed with entries, but a careful analysis of the ordering of entries indicates that Gansevoort's earliest readings in the late 1830s included William L. Stone's 1838 *Life of Joseph Brant* and an English translation of Carlo Giuseppe Botta's 1807 *History of the War of the Independence of the United States of America*. Chances are that Herman knew of these volumes and may have read them as closely as Gansevoort. Stone's biography of the loyalist Iroquois Thayendanegea, popularly known as the "murderous Joseph Brandt," was a particular object of interest for both young men, not only because the book featured General Peter Gansevoort's greatest military exploit – the holding of the besieged Fort Stanwix – but also because the general's son and Herman's uncle, also named Peter Gansevoort, had given the biographer William Leete Stone, a local Albany editor, full access to the general's papers in order to write the book about Joseph Brant.<sup>8</sup> A signed copy of Stone's *Life of Brant* sat in Uncle Peter's library and was available for Gansevoort and Herman's use.<sup>9</sup> Melville refers to the book in a 7 November 1851 letter to his friend and editor Evert A. Duyckinck.<sup>10</sup> And in *Pierre*, he gives a brief anecdote in which, after the war, "the gentlemanly, but murderous half-breed, Brandt" dines harmoniously with General Glendinning, based on an actual dinner hosted in 1802 by Peter Gansevoort, as reported in Stone's *Life*.<sup>11</sup>

Less intimately related to the Melville family but no less important was Carlo Botta's 1807 *History of the American Revolution*. Although appearing originally in Italian, it was translated into French and at least eight illustrated American editions before 1838. Botta was a physician, philosopher, and early advocate of Italian unity. Hoping that Italy might follow the American example of throwing off foreign domination and forming a unified democracy, he concludes his history

---

8. See: William L. Stone, *Life of Joseph Brant (Thayendanegea)*, Vol. 1 (Albany, NY: J. Munsell, 1987), xxviii. General Peter Gansevoort's papers are located in the Gansevoort-Lansing Collection of the New York Public Library (NYPL-GLC).

9. See: Merton M. Jr. Sealts, *Melville's Reading* (Columbia: University of South Carolina Press, 1988), #491a. Stone's signed and annotated presentation copy of his *Life of Brant* is located in NYPL-GLC.

10. Herman Melville, *Correspondence*, ed. Lynn Horth (Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1993), 209–210.

11. Cf. Melville, *Pierre*, 6; Stone, *Life*, Vol. 2, 460. Of Joseph Brant's recollection of the Sullivan-Clinton campaign, Stone reports "that he [Brant] was hovering about him [Gansevoort] during the whole march; and was so near that, to use his own words, 'I roasted my venison by the fires that you left.'" Stone spells Brant's name without a "d" perhaps to distance his subject from the notoriety associated with the more popular "Brandt" spelling. Thomas Campbell's highly popular 1809 poem "Gertrude of Wyoming," which depicts the Wyoming (PA) massacre led by "the Monster Brandt, – / With all his howling desolating band" (ll. 615–16), gave wide currency to both the epithet and spelling in the popular imagination. (See note 18.) Melville retained the "Brandt" spelling in his 7 November 1851 letter to Duyckinck (mentioned above) as well as in *Pierre*.

marveling at the United States's ability to rid itself of monarchy. Because it had already developed democratic institutions that could take the place of the crown, "the republic found itself established without shock."<sup>12</sup> In 1807, Botta foresaw a *Risorgimento* that would not occur for another sixty years. So popular was Botta's history that it is the likely model for "the History of the Revolutionary War" that Pierre tells us he "sometimes read."<sup>13</sup>

Closer to home, Stone's and Botta's books capture the interest of a Melville biographer because they comment importantly on the nature of grandfather General Peter Gansevoort's heroism – a matter of considerable interest to Herman and his older brother. The general's reputation was based almost entirely on his strategic defense of Fort Stanwix in 1778. When he took command there, the fort was in shambles. Quickly restoring it, Gansevoort withstood a siege laid by a British regiment assisted by American loyalists and Iroquois warriors. Gansevoort's resistance thwarted the British advance down the Mohawk Valley and made possible the colonists' victory at Saratoga, the battle that decisively swung the war in favor of the Americans. Gansevoort's achievement was celebrated even into the 20th century, especially in Albany. A Gilbert Stuart painting of Gansevoort in full military regalia hung in the Gansevoort family home.<sup>14</sup>

But a year after the triumph at Fort Stanwix came a darker passage in Colonel Gansevoort's life: the infamous Sullivan-Clinton campaign of 1779 to eradicate the Iroquois from the Mohawk River region.<sup>15</sup> Some months after Peter Gansevoort held the fort,<sup>16</sup> the loyalist sympathizer and Iroquois chief Joseph Brant returned

---

12. Charles Botta, *History of the War of the Independence of the United States of America*, Vol. 2, trans. George Alexander Otis (Boston: Harrison Gray, 1826), 452.

13. Melville, *Pierre*, 13.

14. NYPL-GLC, Box 150, folder 2.

15. Rogin makes repeated reference to Peter Gansevoort's Indian fighting, though with some inaccuracies. By characterizing the siege as "one of the bloodiest battles" of the war, he may have confused the siege with the battle of Oriskany, which was a British and Indian ambush of American forces seeking unsuccessfully to relieve the besieged fort; see: Rogin, *Subversive Genealogy*, 43. This battle, a draw and considered the war's bloodiest engagement, took place six miles away from the fort, and Gansevoort was not involved. The casualties at the siege of Fort Stanwix, on the other hand, were three killed and nine wounded; see: Thomas L. Purvis, *Dictionary of American History* (Malden, MA: Blackwell Publishing, 1995), 143. In addition, Rogin seems to conflate the siege of Fort Stanwix and Gansevoort's subsequent involvement in the Sullivan-Clinton campaign, two separate engagements that occurred a year apart: "Colonel Gansevoort refused to surrender the fort. To end Indian raids in the valley, he then led an expedition which destroyed tribal villages and food supplies;" see: Rogin, *Subversive Genealogy*, 43. In fact, as discussed below, Gansevoort led one of the several regiments under James Clinton's command, not the entire Sullivan-Clinton expedition.

16. Peter Gansevoort did not rise above the rank of Colonel until he received an honorary generalship in 1809, three years before his death. During this period he supervised shipments of supplies to the Army in the Northwest Territories.

to the Mohawk Valley, leading numerous attacks against colonial and Indian settlements, in particular the village of Wyoming in northern Pennsylvania. Although patriot propagandists called it a massacre, the battle of Wyoming, in June 1778, was a conventional engagement with no civilian atrocities. Nevertheless, revenge was in the air. In the following November and despite Brant's attempts to prevent atrocities in what came to be called the Cherry Valley Massacre, thirty scalped women and children were counted among the dead. The event was only one of a series of conflicts between white and Iroquois villagers, with atrocities committed on both sides. At play was the same kind of escalation into terroristic "savagery" by both colonists and aboriginals in Polynesia that Melville would later expose in *Typee*.<sup>17</sup> Along the Mohawk, colonial provocateurs had coerced Native Americans into retaliatory warfare, exasperating them tragically into becoming the very "savages" and "monsters" that colonists assumed them to be, despite the Iroquois's long-established traditions of democracy and civility.

On May 31, 1779, George Washington commissioned General John Sullivan, along with Colonel Peter Gansevoort's superior officer, General James Clinton, to put an end to the Indian attacks by putting an end to Iroquois culture. As recorded in Stone's *Life of Brant*, Washington ordered his officers to annihilate the Six Nations. To Sullivan, he wrote: "The immediate objects are the total destruction and devastation of their settlements [...]. It will be essential to ruin their crops now in the ground and prevent their planting more." The Father of his Country continued: "you will not by any means listen to any overture of peace before the total ruinment of their settlements is effected." And he concluded: "Our future security will be [...] in the terror with which the severity of the chastisement they receive will inspire them."<sup>18</sup> Sullivan ruthlessly obeyed. The New World's great revolution, then and now, had come to this: Terrorism and genocide for the sake of national security.

Still largely forgotten, the Sullivan-Clinton campaign against the Iroquois nevertheless lingered in the collective consciousness of the early republic. Carlo Botta described the episode in rueful tones: "The habitations were burned, the crops were ravaged, the fruit trees cut down." Sullivan's men "utterly destroyed forty villages,

---

17. An irony Rogin registers is that, while Colonel Peter Gansevoort had fought against the Mohawk chieftain Joseph Brant, Melville's other grandfather, Major Thomas Melville, had participated in the Boston Tea Party, in which colonists dressed as Mohawks to perform their raid on British ships. See: Rogin, *Subversive Genealogy*, 49.

18. As quoted in: George Washington, *The Writings of George Washington from the Original Manuscript Sources, 1745-1799* (Electronic Text Center: University of Virginia Library, 1997) (26.01.2012); Stone, *Life*, Vol. 2, 18; Sherman Williams, "The Organization of Sullivan's Expedition," in: *Proceedings of the New York State Historical Association* 6, ed. William Wait (Albany, NY: 1906), 30.

and left no single trace of vegetation upon the surface of the ground. All the cattle which had not been removed by the Indians, were brought off, or killed upon the spot." Noting that even some of Sullivan's officers who complained of "these devastations, were themselves ashamed of them," Botta remarked (editorializing with an appropriate Italianism), "some even ventured to remonstrate that they were not accustomed to exercise the vocation of *banditti*."<sup>19</sup> Echoing Botta's incisive commentary, William Stone concluded that Washington had unleashed a "war of extermination waged against the very orchards."<sup>20</sup>

As Sullivan despoiled their lands, Iroquois sachems offered terms of peace. Sullivan would not relent. And though his own starving army was reduced in the wilderness to half rations, he would not preserve the Indian fields of ripe, milky corn and their herds of cattle for his recruits' sake or for the region's economy. After one or two initial bloody engagements, the Iroquois deserted their towns and villages and headed for the British-held Fort Niagara in Canada. Thus, Sullivan's troops attacked mostly uninhabited settlements and the actual loss of human lives was thereby minimized. But the coming winter – one of the worst recorded in that century – proved equally relentless. With their harvests and animals destroyed, thousands of dispossessed Native Americans camped outside the walls of Fort Niagara and froze or starved to death. It was all just as Washington had ordered. Iroquois culture, for the time being, had been reduced to "total ruinment."

Botta lamented that the refugees were in no way "savage tribes." "They were found more advanced in civilization than was believed. . . . Their houses were placed in the most pleasant and healthy situations; [. . .] Their fields, covered with luxuriant harvests, attested that the art of culture was not unknown to them. The antiquity and marvelous beauty of their fruit trees, with the number of their orchards, were incontestable indications that it was no little time since they were arrived at this degree of civil improvement" (2.196).<sup>21</sup> Tacitly Botta asked, "Who is the more civilized? the white man or the "savage"? Melville would raise the same question in *Typee* and ring changes on it throughout the rest of his career, in *Moby Dick*, "Benito Cereno," and, perhaps most tellingly, *The Confidence-Man*.

Melville's grandfather Peter Gansevoort took part in the Sullivan-Clinton campaign against the Iroquois orchards. I have found no record that he engaged either in the kind of hand-to-hand bludgeoning of humans or in the kind of "night-scuffle" that Melville alludes to in *Pierre*. According to accounts based on soldier journals, Colonel Gansevoort's regiment engaged in two armed conflicts, resulting

---

19. Botta, *History*, Vol. 2, 195.

20. Stone, *Life*, Vol. 2, 25.

21. Botta, *History*, Vol. 2, 196.

in about forty Indian deaths.<sup>22</sup> Most of Gansevoort's activity during this period involved the destruction of some forty already abandoned villages.<sup>23</sup> To make sure that Indian villagers had plenty of time to abandon those villages, Then-Colonel Gansevoort's commanding officer, General James Clinton, would fire off cannon morning and evening as his troops advanced through the woods.<sup>24</sup> As an officer, the colonel is not likely to have killed many, or, in fact, any Native American combatants. Indeed, Gansevoort had little relish for the Indian eradication campaign. When erroneously ordered to destroy a small pro-American Mohawk village, mistakenly considered to be hostile, Peter seized the village, took prisoners, but delayed torching the fields and habitations until a rescinding order arrived: To General Sullivan he wrote, "humanity tempted me, in this particular, to act in some degree, contrary to orders" (Craft 372; see also Stone 2.37–41).<sup>25</sup> Fort Stanwix notwithstanding, perhaps grandfather Peter's greater heroism lay in this moment of discretion.

### III

Whereas Botta's *History* mentions Peter Gansevoort only once, Stone's *Life of Brant* is replete with references to him, and both books record numerous tales of atrocities against Native Americans. While reading these books, Gansevoort's two grandsons might well wonder how much Indian blood had stained their grandfather's hands. Melville's ironic treatment of Pierre's grandfather as a blue-eyed, mild-hearted bludgeoner of Indians in the night registers a tension Melville had, along with his brother Gansevoort, developed early on in his reading of Botta and Stone.

Decades after the revolution, Melville's consciousness of the Native Americans' plight was arguably triggered in adolescence by his older brother's reading of Botta

---

22. In all but two cases, Peter Gansevoort's third regiment pillaged already deserted Indian villages. Gansevoort's "bloody" engagements were the April 18, 1779, capture of the Onondaga "Castle" on Lake Oneida, several miles west of Fort Stanwix, and the quick and decisive battle of Newtown, NY on August 29, 1779. The body counts are recorded in: Stone, *Life*, Vol. 1, 404–406; Williams, "The Organization," 34; William Wait "Sullivan's Campaign," in: *Proceedings of the New York State Historical Association* 6, ed. William Wait (Albany, NY: 1906), 85.

23. Wait, "Sullivan's," 86.

24. Nathaniel Webb, "Continuation of Nathaniel Webb's Journal: As Published in the Elmira Republican of Sept. 11th and 12th, 1855," in: *Proceedings of the New York State Historical Association* 6, ed. William Wait (Albany, NY: 1906), 87–93.

25. David Craft, "Historical Address of Rev. David Craft," in: *Journals of the Military Expedition of Major General John Sullivan against the Six Nations of Indians in 1779 with Records of Centennial Celebrations*, ed. Frederick Cook [and George S. Conover] (Auburn: Knapp, Peck & Thomson, 1887), 372; see also: Stone, *Life*, Vol. 2, 37–41.

and Stone and his own growing awareness of General Peter Gansevoort's complicated involvement in the Sullivan-Clinton campaign. What both grandsons could read in black and white did not entirely square with the town's hero worship of their grandfather or the heroic image uncritically perpetuated in the family. Evidence suggests that the family blindness was willful. The crisp two-volume set of Stone's *Life of Brant* – presented to Herman's Uncle Peter, with affection, by "the Author" – shows evidence of close reading that goes only so far. Volume One, which relates Gansevoort's heroic defense of Fort Stanwix, shows several marginal markings. But Volume Two, which treats the Sullivan campaign and Gansevoort's involvement, is utterly unmarked. Various circumstances might explain the absence of annotations in the latter volume. One of them, however, is that to be a Gansevoort meant reading what you want to read, finding what you expect to find, and stopping there. But the Melville boys – two generations removed from 1776 – went further into Stone's *Life of Brant* and Botta's history of the Revolution.

The ordering of entries in the first of Gansevoort Melville's *Index Rerum* volumes indicates that Gansevoort read Botta's history before looking into Stone's biography. Recording Botta's withering report of the Sullivan-Clinton campaign quoted above, Herman's brother composed the following entry:

Savages, considerable advancement in civilization, manifested in the dwellings, orchards & fields of the Indian country which Genl Sullivan ravaged. Botta's *Histy* v2. b12, p. 196.<sup>26</sup>

Gansevoort's index item – "Savages" – borrows from Botta's wording "savage tribes" but seems to be used without irony or awareness that the content of the entry itself – including the "civilization" that Sullivan "ravaged" (words also drawn from Botta's text) – deconstructs the imputation of savagery to Indians. Nevertheless, Gansevoort seems to be co-opting without personal commentary Botta's notion of a civilization ravaged. The young man Gansevoort could write the words that seem to indict the actions of his namesake grandfather but not as yet fully react to them. However, by the time Gansevoort began recording entries from his subsequent reading of Stone's *Life of Brant*, he seems to have replaced the word "Savage" in his index with the more respectful term "Indian." The revision suggests a deeper paradigm shift in Gansevoort's thinking. Though the lexical choice reflects Stone's own usage of "Indian" and eschewal of words like "monstrous" and "savage," the entry is nevertheless Gansevoort's choice as well, an emblem

---

26. Gansevoort Melville, *Index Rerum*, Vol. 1 and 4, Melville Collection, Berkshire Athenaeum, Pittsfield, MA; Gansevoort's underlining is a cross-referencing to another entry on "orchards." See also: Botta, *History*, Vol 2, 196.

of his growth as a reader from patriot grandson to a more progressive cosmopolite. Indeed, the progress of his reading, from Botta to Stone, was an enactment of his emerging cosmopolitanism.

Despite his sympathies for the Iroquois, Botta nevertheless routinely refers to Native Americans as “savages and barbarians” and had little tolerance for Joseph Brant.<sup>27</sup> Moreover, he reports only a fraction of the atrocities committed against the Iroquois. On the other hand, Stone’s agenda was to rehabilitate Joseph Brant, and he did not stop with the Sullivan-Clinton campaign. Thus, when Gansevoort read Stone, he found himself more deeply outraged by another reported massacre:

Indians, a/c [account] of the hellish murder of the Moravian Indians on the Muskingum by American white savages – the darkest transaction that disgraces our country – Stone, Brant, v2, ch7, p. 217.<sup>28</sup>

Gansevoort alludes to the 1782 massacre of 96 Native Americans who had converted to the pacifist Moravian sect and lived peacefully in Muskingum, Ohio. White neighbors lined up these unarmed noncombatants and, in a manner reminiscent of the double bludgeoning in *Pierre*, murdered them with a cooper’s mallet while they prayed for deliverance. Gansevoort’s *Index Rerum* entry compresses Stone’s language but this time adds editorializations of his own. Where Stone uses the words “darkest” and “transaction” separately, Gansevoort combines them into one phrase. And he surrounds “darkest transaction” with his own words: “hellish” and “disgraces.” But a more telling textual transformation involves a compression of Stone’s wording. Whereas Stone writes that “the white men – not the Indians – are to be branded as the savages” (Stone 2.217),<sup>29</sup> Gansevoort offers a bolder formulation: “white savages” (*IR*).<sup>30</sup> More than Botta’s *History*, Stone’s *Life of Brant* was an eye-opener for Gansevoort. However, in Gansevoort’s synergistic reading, one text melded with the other; and feeding off both, Gansevoort expanded his political consciousness. More importantly, Gansevoort transformed Botta’s ambivalence

---

27. Botta, *History*, Vol. 2, 170; cf. David Ramsay, *The History of the Revolution* (Trenton: James J. Wilson, 1811), 184, 192. Botta follows Ramsay in spelling the chief’s name “Brandt” and in falsely assuming Brant’s mixed heritage: “a certain Brandt, born of mixed blood, the most ferocious being ever produced by human nature, often too prodigal of similar monsters.” Botta’s original Italian is “sangue misto europeo ed indiano.” However, Botta augments Ramsay by labeling Indians as “monsters” (“mostri”). Botta’s 1807 label precedes Thompson’s epithet “the Monster Brandt” by two years (see note 7 above). Stone dismisses the claim that Brant was a “half breed”; Melville perpetuates it in *Pierre* and plays with the idea of the deceptively vicious mulatto in the character of Francesco in “Benito Cereno.”

28. Melville, *Index Rerum*. See also: Stone, *Life*, Vol. 2, 217.

29. Stone, *Life*, Vol. 2, 217.

30. Melville, *Index Rerum*.



and Stone's revisionist outrage into an anger of his own. His new phrase "white savages" enacts a critique that Stone only suggests. In effect, Gansevoort's *Index Rerum* entry records a reading process: His ability to generate the transformative phrase "white savages" is not simply an appropriation of Stone; it is a re-writing of Stone, and his revision process is a form of self-re-formation.

Gansevoort's transformative reading gestures toward progressive cosmopolitan ideals. He and his siblings had not traveled much outside the precincts of New York, Albany, and Boston. In the 1830s, reading was their world travel. Although Stone was a local historian, the controversial subject of his biography, Joseph Brant, was himself a world renowned, world-traveling figure: he had (like other indigenous Americans before him) toured Europe and charmed courts with the contrast between his tribal dress and unexpected erudition. Gansevoort Melville – stuck on the wrong side of the Hudson, remote from the power structures of Albany and New York City, recuperating from the depression and pain of his business failures, and carried about like an invalid in the arms of his loving brother – re-schooled himself through reading and forged a new progressive consciousness for himself. Through Botta's trenchant commentary and Stone's equally revealing narrative of the plight of the Iroquois during the Revolutionary War, Gansevoort looked beyond racial categories toward a broader comprehension of humanity, not so much a transcendence of history as an absorption into it. To borrow from Wai Chee Dimock, who has applied the idea of "deep time" to literary study, Gansevoort was able to "denationalize" his reading, to make time and space reveal their connection as "conditional and elastic"<sup>31</sup> so that an Italian's history of American revolution (gesturing toward Risorgimento to come) and a neighbor's revisionist biography of a "savage" kindled in him a radical cosmopolitanism that could claim that savagery is not located along the Mohawk; it is in all humans. Still stuck in Lansingburgh, Gansevoort was becoming a citizen of the world.

But did the adolescent Herman Melville also read this way? No evidence suggests that he kept an *Index Rerum* of his own. But given that traces of both Botta and Stone appear in *Pierre*, we can assume that Herman read both works or Gansevoort's *Index Rerum* entries on them. Melville might have read these entries in mourning, when the volumes came back to the family after Gansevoort's untimely death in 1846. But Melville's earliest exposure would have been during the extended period of fraternal intimacy in 1838 when the invalid Gansevoort first introduced the *Index Rerum* into the family parlor. As Herman carried his brother in his arms about the house, he endured Gansevoort's constant tutelage, resisted

---

31. Wai Chee Dimock, "Deep Time: American Literature and World History," *American Literary History*, vol. 13, no. 4, Winter 2001, 760; Wai Chee Dimock, "Literature for the Planet," *PMLA*, vol. 116, no. 1 (2001): 174, 179.

it as any younger brother would, but cleaved to it as well, dreaming of his own escape into adulthood and the world out there, beyond the Hudson and Atlantic. Quite possibly, Herman did not adopt at this time the line of progressivism that Gansevoort adduced through reading. Rather, Melville absorbed the first tinctures of his brother's cosmopolitan sensibility simply by witnessing his brother's passion for reading as a way to get himself out of Lansingburgh. Even so, the revelations about Native American genocide in Botta and Stone, whenever they may have sunk in, also brought Herman into a closer inspection of home, family, and his now not-so-heroic grandfather. Did Peter Gansevoort in the summer of 1779 spill the blood of Native American civilians, as he led men into genocide? Or did he merely trample Iroquois crops, destroy their cattle, and torch their centuries-old orchards? Did he terrorize a population and destroy a culture? Did his summer of Indian fighting make the blue-eyed gentleman a "white savage"?

#### IV

Such questions lay dormant in Melville's adolescence. And at this juncture, we begin to feel the biographical condition acutely. My biography of Melville is subtitled "A Half Known Life," not simply because no life can be fully known but because the paucity of biographical materials regarding Melville is such that we know the portions of it we can know chiefly and in some cases only through the lenses of those living around him. Necessarily, a biography of a writer is the biography not only of his gender and culture but also of his family and friends, in this case his deep-reading, self-transforming mentor of a brother. But these lenses make us anxious: We sense their speculation; we feel their distortion; we know they are critical refractions. To the extent that the thematics of "cosmopolitanism" constitutes a narrative arc, this useful critical term needs also to be more of an "accounting" not "recounting" of the relevant life-facts as they may be found in the Melville family reading behaviors and in Melville's fictive transformations.

In the case of the Melvilles and the Iroquois, we can know Gansevoort's reading practices far more directly than Herman's. But the intimacy of the brothers, the closeness of their living quarters during their formative and transformative reading together, the dominance of the invalid Gansevoort in the family, and the presence of the memory of Grandfather Peter in the town and in books stacked at one time or another in the Melville parlor – all give heightened reality to the atmosphere of reading, learning, desire, and growth within the family. If Gansevoort was revising himself as his *Index Rerum* reveals, might not his brother Herman, witnessing the self-revision, begin to revise himself as well? The question takes us even further into the biographical condition of Melville's

writing, a biographical leap that keeps us mindful of a fundamental caution: Herman is not Gansevoort; nor are we. Perhaps all that we may permit ourselves to say, absent more precise measurements of Melville's creative process, is that the arc of Melville's adolescent growth toward a cosmopolitan consciousness modeled by his brother is a possibility, just as biography and criticism are themselves only possibilities.

In 1845, Melville would begin writing *Typee*, initiating a process of unfolding that continued until his death in 1891. In that book, and in books to come, he would interrogate, in some instances flatly deny, the difference between so-called savage and civilized life. Three years later, in defending Native Americans in his review of Francis Parkman's *The Oregon Trail* (1849), Melville put it more explicitly and brought it closer to home when he wrote: "Whenever we affect to condemn savages, we should remember that by doing so we asperse our own progenitors; for they were savages also."<sup>32</sup> But he would not convert his anti-genocidal argument fully into fiction until his last novel, *The Confidence-Man*, with its crafty indictment of Colonel John Moredock, a legendary Indian-hater and serial killer of Native Americans.<sup>33</sup> In between *Typee* and *The Confidence-Man* lies *Pierre*, in which the blue-eyed gentleman and night-time Indian killer General Pierre Glendinning – a figuration of the actual General Peter Gansevoort – prefigures Melville's fictional replaying of the historical Moredock.

The "facts" fabricated in *Pierre* gesture toward some kind of factual crime in Melville's real-life family: the grandfather's reciprocal "annihilation" of two Indians signals not simply homicide but genocide. But the facetious image of General Glendinning bludgeoning two Indian heads together is based on no actual event in the real grandfather's life: There was no night-scuffle, no hand-to-hand combat, only the command of a regiment, albeit one that helped to destroy a culture. Thus, the biographical fact is not the night scuffle but Melville's invention of it, or rather his need to invent it: to act out a blood-letting, to expose a family shame or a family trait of violence. To be a bit savage himself.

A further oddity in *Pierre* is that this imagined episode in the life of a ruthless fictive Indian fighter occurs before, not during the revolution. Placing the event before the revolution directs our attention away from the real grandfather's actual Indian fighting in the Sullivan-Clinton campaign of 1779, and thereby buries this already hidden part of his grandfather's past more deeply, within the slapstick of a past unhinged from its dating. But this edgy dehistoricizing is one

---

32. Herman Melville, "Mr. Parkman's Tour," in: *The Piazza Tales, and Other Prose Pieces, 1839–1860*, ed. Harrison Hayford, Alma A. MacDougall, and G. Thomas Tanselle (Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1987), 231.

33. Melville, *Confidence-Man*, 173.

of numerous dodges in *Pierre*, and this act of misdirection is also a biographical fact. In another dodge, Melville transposes the offending grandfather from his mother's side to Pierre's paternal lineage. The Dutch mother's line through Peter Gansevoort is transformed by a not-too-subtle mixing of French and Scottish names that evokes the father's line. "Pierre Glendinning" is a cosmopolitan cover-up, what Frank Goodman in *The Confidence-Man* might have called a "ragout" of nationalities and races. The invention, the false dating, and the renaming are diversions, all suggesting Melville's anxiety in exposing his grandfather's participation in genocide. Melville's familiar tactic of concealment doubles as a cunning self-exposure, as when a child hidden under covers bumps and giggles in order to be found. Thus, as facts of fiction, these tactics also emerge as creative decisions and hence meaningful facts in a life for both the biographer and critic.

As an adolescent, Melville's progressive cosmopolitanism came to him through reading. A local historian's biography of a worldly Native American and an Italian scholar's history of revolution in upstate New York crossed borders and raised his consciousness. Already, death had taken his father too early from Melville, and Herman had buried the resentment of that abandonment out of duty to his mother and brother. But he now could see in his mother's father a source of other disenchantments. The "Hero of Fort Stanwix" and paragon of civility – uniformed like Washington, pictured above the mantel in a Gilbert Stuart painting, enameled on militia helmets and breastplates in town – had blood on his hands. As did America. To make a nation, we become the savage we seek to eradicate.

Herman wondered, too, about how far along the family line might the stain of genocide descend. In *Pierre*, he wrote: "the stream may be corrupted by the banks it flows through."<sup>34</sup> Was the adolescent and nascent cosmopolite grandson – who would become a killer of whales and naval seaman trained to fight, who would live among cannibals and write it all down in *Typee* and *Moby Dick*, who would satirize his family in *Pierre*, and who would go on to write of Indian-hating in *The Confidence-Man* – was there in this writer some hint of self-loathing and doubt in his unearthing of a buried identification with the "white savage"?

John L. Bryant received his college and doctoral degrees from the University of Chicago. He is a full professor at the English Department of the Hofstra University. His principal research focuses on nineteenth-century American literature and culture, in particular the works of Herman Melville, but also transcendentalism (Emerson), Poe, and antebellum African American writing. He also specializes in textual studies and digital scholarship, paying special attention to how writers and readers revise texts, making them into what he calls 'fluid texts,' and how online technology can be used to show users how fluid texts evolve. He has published several books and countless articles, including the biography of the author

---

34. Melville, *Pierre*, 108.

of *Moby-Dick* titled *Herman Melville: A Half Known Life* (John Wiley and Sons), *Melville and Repose* (Oxford), *The Fluid Text* (Michigan), *Melville Unfolding* (Michigan), and the Longman Critical Edition of *Moby-Dick*. He is also the editor of *Leviathan: A Journal of Melville Studies* and of the *Melville Electronic Library*.

## Bibliography

- Berthold, Dennis. *American Risorgimento: Herman Melville and the Cultural Politics of Italy*. Columbus: Ohio State University Press, 2009.
- Botta, Charles. *History of the War of the Independence of the United States of America*. 2 vols. Translated by George Alexander Otis. Boston: Harrison Gray, 1826.
- Bryant John. *Melville and Repose: The Rhetoric of Humor in the American Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1993.
- Craft, David. "Historical Address of Rev. David Craft." In *Journals of the Military Expedition of Major General John Sullivan against the Six Nations of Indians in 1779 with Records of Centennial Celebrations*. Edited by Frederick Cook [and George S. Conover]. Auburn: Knapp, Peck & Thomson, 1887.
- Dimock, Wai Chee. "Deep Time: American Literature and World History." *American Literary History*, vol. 13, no. 4 (2001), 755–75.
- Dimock, Wai Chee, "Literature for the Planet." *PMLA*, vol. 116, no. 1 (2001), 173–88.
- Gansevoort, Peter. *Papers*. Gansevoort-Lansing Collect. New York Public Library.
- Kenney, Alice P. *The Gansevoorts of Albany: Dutch Patricians in the Upper Hudson Valley*. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1969.
- Melville, Gansevoort. *Index Rerum*. Vol. 1 and 4. Melville Collection. Berkshire Athenaeum. Pittsfield, MA.
- Melville, Herman. *The Confidence-Man: His Masquerade*. Edited by John Bryant. New York: Random House, 2003.
- Melville, Herman. *Correspondence*. Edited by Lynn Horth. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1993.
- Melville, Herman. "Mr. Parkman's Tour." In *The Piazza Tales, and Other Prose Pieces, 1839–1860*. Edited by Harrison Hayford, Alma A. MacDougall, and G. Thomas Tanselle. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1987.
- Melville, Herman. *Pierre, or, The Ambiguities*. Edited by Harrison Hayford, Hershel Parker, and G. Thomas Tanselle. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1971.
- "The Obituary Record: Vincenzo Botta." *The New York Times*. 6 October 1894.
- Parker, Hershel. *Herman Melville: A Biography*. 2 vols. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Parker, Hershel. "The Metaphysics of Indian-Hating." *Nineteenth-century Fiction*, vol. 18 (1963), 165–73.
- Purvis, Thomas L. *Dictionary of American History*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 1995.
- Ramsay, David. *The History of the Revolution*. 2 vols. Trenton: James J. Wilson, 1811.
- Rogin, Michael Paul. *Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville*. New York: Knopf, 1983.
- Sealts, Merton M. Jr. *Melville's Reading*. Columbia: University of South Carolina Press, 1988.

- Stone, William L. *Life of Joseph Brant (Thayendanagea)*. 2 vols. Albany, NY: J. Munsell, 1867. "To Garibaldi's Memory." *The New York Times*. 5 June 1888.
- Wait, William. "Sullivan's Campaign." *Proceedings NY State Historical Association* 6. Albany, NY, 1906.
- Washington, George. *The Writings of George Washington from the Original Manuscript Sources, 1745–1799*. Electronic Text Center, University of Virginia Library. 1997. Accessed: 26 January 2012.
- Webb, Nathaniel. "Continuation of Nathaniel Webb's Journal: As Published in the Elmira Republican of Sept. 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup>, 1855." In *Proceedings of the New York State Historical Association* 6. Edited by William Wait. Albany, NY, 1906, 87–93.
- Williams, Sherman. "The Organization of Sullivan's Expedition." *Proceedings New York State Historical Association* 6. Albany, NY, 1906.

Debby Applegate  
Independent Biographer

John T. Matteson  
John Jay College of Criminal Justice  
City University of New York  
 <https://orcid.org/0000-0002-3093-7561>

*Er(r)go. Teoria-Literatura-Kultura*  
*Er(r)go. Theory-Literature-Culture*  
Nr / No. 43 (2/2021)  
*auto/bio/grafia*  
*auto/bio/graphy*  
ISSN 2544-3186  
<https://doi.org/10.31261/errgo.11686>



## “An Irreverent Art”? Two Pulitzer Prize-Winners Talk about Biography

**Abstract:** Debby Applegate and John Matteson, winners of the Pulitzer Prize in Biography in the consecutive years 2007 and 2008, both agree and disagree about the methods, aims, and ethical philosophy of biographical writing. Here, they converse about the negative stereotypes that biographers must overcome; the researching process; the moral nature of humanity; the relative value to the biographer of sympathy and cynicism; and much more.

**Keywords:** biography, truth, inspiration, genre, narrative, research, John Matteson, Debby Applegate

**John Matteson:** I think one of the allures of fiction writing as opposed to biography is that novelists get to create worlds of imagination and shape them however they choose. They get to invent people and places and even use unreliable narrators. As biographers, we also construct worlds, but always within set realms of fact and with a self-conscious need to be reliable.

**Debby Applegate:** I would say that one of the allures of biography for me is precisely that I don't have to do the intimidating work of making up a world and a story from scratch. Suffering writer's block for a novelist must be terrifying! At least when I feel stymied, I can return to the “facts” and let them stir up my thoughts and stimulate my imagination. That's the game of the biographer and the historian: you are given the game pieces, or more commonly you go out and hunt for the game pieces, and then have to figure out how to build the sturdiest structure you can from what you've found. That's a far more manageable challenge to my mind than the miracle of total invention.

**Matteson:** You raise an interesting point about biographers and inspiration. I wouldn't be at all surprised if there are people out there who presume that biographers don't *need* inspiration. From the outside, it probably looks like an easy task to gather the facts and string them together. But the truth of it is that we are



storytellers, even if the hard specifics of our stories are determined by a factual record. Interpretation plays a huge role, and so does rhetoric. For instance, Martha Saxton and I have both written lives of Louisa May Alcott, and we understand her very differently. And our Bronson Alcotts are from different planets!

Of course, biographers spend a lot of time paging through old books and archives, figuring out the who, what, and where. But it seems to me that our task comes to life only later, when we are reviewing the material, deducing motives, and creating the narrative. I'm like you in that I stand in awe of novelists who perform "the miracle of total invention." But I like to think that there's a lesser kind of miracle in what we do as well – taking those letters and journals and using them to restore life to the hearts and minds that produced them. It's as close as we ever get to the miracle of "the word made flesh."

You mentioned that you turn to the facts in order to stir up your thinking. How does that process work for you?

**Applegate:** "The word made flesh" – What a glorious way to capture the art of biography and a great riposte to those who think of biographers as vultures who feed on the remains of other people's private lives. Of course, I agree with you that the true magic comes in resurrecting the carrion into a living, breathing being. I work very hard at that, especially because I have chosen odd and long-forgotten subjects who don't have an automatic audience.

But for me the joy of being a biographer is all in the research, in the hunt through archives, attics, old newspapers, and fading memories to gather the bones and relics. The excitement and suspense of following hunches and making connections and spinning out big ideas from small details, that's the part that keeps me in this crazy profession. I consider writing to be the unfortunate price I have to pay for the privilege of playing Peeping Tom.

So, when I write I try to recreate the feeling of suspense that I felt during the hunt, that feeling of constant curiosity and the satisfaction of pursuing clues, sometimes into paradoxes and blind alleys, but just as often into grand vistas and touching scenes. I follow an axiom suggested by the English writer and composer, Anthony Burgess, who observed that, "A character, to be acceptable as more than a chess piece, has to be ignorant of the future, unsure about the past, and not at all sure of what he's supposed to be doing." I try to strategically withhold and reveal the facts I've gathered to give the illusion the action is happening in the present tense. In the same way, I try to orient the arc of each section around an implied question, to keep the reader's mind in curiosity mode.

As for practical advice about how to use your portfolio of facts to inspire the writing, I am fanatical about compiling detailed chronologies. Virtually every single note I take, on every single aspect, is layered into the chronology – broad

historical context, personal details, public career points, secondary character plots, theoretical observations. That way, when I'm stumped or unsure, I can look and see what is happening across the board at the specific point in the plot where I am stymied. It's amazing, the interpretive connections you can make when you look through the lens of chronological coincidence.

**Matteson:** You raise so many important points! I would say first off that the greater joy I find in my work is in the writing, not the research. It's true that I can get engrossed in the digging, and perhaps nothing matches the delight of finding a new fact that transforms our knowledge of a subject. But often, when I'm in a library or archive, absorbing the information, I find I can't wait to get back to writing. I get so eager to dive into the act of creating, and when I feel that I have gotten a paragraph just right, I'm on top of the world.

As to the trope of biographer as literary vulture, I remember being truly shocked when I first read Janet Malcolm's *The Silent Woman*, which had so many critical things to say about the biographer as voyeur, rummaging drawers and peeping through keyholes. It seemed to me that some of that condemnation came from the fact that she was writing about Sylvia Plath, who always seems to inspire some rather sensationalized reactions. To judge from what you just said, though, you seem to relish somewhat the role of Peeping Tom. I have to say, that position makes me uncomfortable. Contrary to Malcolm's assumptions, I tend mostly to write about people I admire, and I want to hold them up for other people's admiration as well. I don't intentionally sugarcoat, but at the same time, I want to influence readers to understand my subjects' shortcomings, not to condemn or gossip about them. I am drawn to the task of making failure sympathetic and comprehensible.

That negative view of the biographer never fails to surprise me, in part because so few of the biographers I've known express any disrespect at all for their subjects. I've met one or two raging egotists who do what we do, but for the most part I find that biographers are a pretty humble bunch. I think we have to be. I've already made one Biblical allusion, but here goes another one: John the Baptist said about Jesus, "For him to become greater, I must become lesser." And I think a biographer should operate somewhat the same way. We need to accept that readers usually don't, at least initially, come to read our prose. They come because they are curious about our subjects. So I feel that we tend to do best when we slide into that background and remember who's the real star of the show.

But there's this other question about what to do when one's subject does have a salacious or otherwise less than admirable side. I'm thinking of the subject of your great first book, Henry Ward Beecher, a prominent man of God whose legacy is deeply tinted by a very spicy sex scandal. Given that the work we do is always

about interpretation and never simply about telling it like it is, what was your thinking when you decided how to address Beecher's rather spectacular infidelities? For instance, do you ever feel protective of him, or maybe enraged by him?

**Applegate:** Did I ever feel outraged or protective when writing about Henry Ward Beecher, a celebrity minister who was both famously lovable and sexually inappropriate? You bet! But surprisingly rarely. I approach biography-writing – and the rest of life that matter – with a jaundiced view of human nature that tempers strong responses like those. Humans strike me as poorly designed, at best, riddled with weaknesses, contradictions, and amoral impulses. So I'm usually nonplussed when they behave badly and I'm delighted any time my characters defy those expectations.

(I should add that while I don't think much of human nature, I really enjoy actual people. The problem with following the solitary career of a biographer is that I spend all my time thinking about human nature, but almost no time with actual people.)

Of those two responses – outrage and protectiveness – protectiveness seems the more dangerous to a biographer. I regret the one time I consciously succumbed to it when writing my first book. It was a brief, passage describing how Herman Melville used Henry Ward Beecher as the model for the character Frank Goodman in his novel *The Confidence Man*. In the final scene of the novel, set on a steam ship, a blind old man asks for a life preserver, and Beecher/Goodman offers him a chamber pot, telling him that it should save him. Melville is clearly making a snide scatological pun, comparing Beecher's famous Gospel of Love to excrement as Melville's final word on the subject. I deliberately decided to leave out this piquant, if vulgar, observation from one of the great masters of American literature, because I didn't want Beecher to be associated with, to be blunt, the image of "bullshit."

But as soon as I finished the book and was no longer intimate with Beecher on daily basis I cringed every time I thought of that decision. It was cowardly and prudish. And while it didn't matter much to the overall story, that sort of impulse is a canary in the coal mine. If you are feeling that protective of your subject, you are too close for good judgment. Biography should be an irreverent art.

To be honest, I was far more protective of my own nascent reputation than of Henry Ward Beecher's. I knew there were senior scholars who not only didn't agree with my interpretation of Beecher's sexual scandals, but who believed – very strongly – that it was improper for a historian to even suggest an interpretation because they considered the evidence too inconclusive. There were also a few easily offended family members. Since it was my first book, I wasn't eager to pick any fights with anyone.

So I was scrupulous in my research, making sure I was thorough as possible in documenting and vetting my sources. But even more important, I tried to lay out the evidence in a way that allowed readers to come to their own conclusions. Of course, readers want to know what the biographer thinks; you are the expert, after all. But they also love the suspense of not knowing everything at the outset, and of putting together clues and coming to their own solutions to the puzzles of personality.

In my experience, if you give up interpretive control, you gain authority and the confidence of your readers. Your interpretations are most convincing when you reflect the subject through the perspective of multiple characters and historical perspectives, letting each character make their own best case for their own point of view even when they contradict each other.

This requires a sense of humor, a vein of skepticism, and a keen eye for life's ironies. Without a stiff spine of dramatic irony biography is dull and flat. Our characters and our fates are derived from the contradictions between our desires and our outcomes, and the gaps between what we think we know about ourselves and the world, and the fact that so often we don't even know what we don't know. Our failures are drawn from the same well as our successes, and the central mystery of any life is how those outcomes end up apportioned.

But I have the feeling that you probably line up more on the side of the angels than I do. If biographies are essentially case studies in human nature, you must have a pretty well-developed theory of humanity, yes?

**Matteson:** I'll get to that, but a couple of your words jump out at me. First off, I've never thought of you as "jaundiced," at least not in our face-to-face friendship. You're an incredibly open-hearted person! But perhaps it is natural and necessary for us as biographers to behave differently in our social relations as opposed to how we connect with our subjects. We need to be indulgent with our friends but somewhat coolly distanced with our subjects. You'll notice that I said "somewhat"; I do think that a biographer should also seek a kind of intimacy with one's subject. At least as to the people I have written about, I've tried to hold to the presumption that they meant well and to the impulse to temper my judgments with forgiveness. You don't get a biography written about you unless you spent your life trying very, very hard – to be exceptional, yes, but also often to do the right thing as you saw it. John Ruskin, whom I love, suggests that the two great laws of life should be effort and mercy. But because I want to be forgiving, you will never catch me writing a book about one of history's monsters. If I couldn't proceed from a starting point of sympathy, I am not sure I would have anything to say. And, of course, when one decides to write a biography, one commits to spending years with one's subject. I don't want to share that kind of time and mental space with Hitler.

The other word of yours that struck me is “irreverent.” It’s not a word that I typically like very much, because I associate it with flippancy and a kind of sardonic nihilism that may not be the best thing for a culture. I know those are *my* associations, not yours, but I often find myself wishing that we had more things to revere. It may be that the emotion of deep admiration is even better for the admirer than for the person being admired. I think there is a presumption now that, if you love and respect anyone in history, you haven’t done enough homework, and that feeling that attachment means that you approve of the person’s flaws. But here’s the thing: having reverence for something doesn’t require believing it’s perfect, and reverence should never be a reflex or a substitute for honest, critical thinking. I think we can examine a person or a country or an idea with rigor, acknowledging the faults, but hang onto our admiration. I’m all for skepticism. But I fear an excess of irreverence.

Am I on the side of the angels, as you’ve kindly suggested? That’s a flattering way of putting it. It may be more accurate to say that I am absurdly trusting. I think you know that I started by professional life as a lawyer. One reason I quit was that I came to realize that, one day, I was probably going to seriously fall victim to my naïveté. A kind heart isn’t much help in a poker game.

By the way, you make an excellent point when you talk about giving up interpretive control. You can point your readers *toward* a given interpretation, but to state your theory about a subject bluntly and conclusively lets the air out of the ball. Biographers need to appreciate Keats’s advice about negative capability and to realize that doubt is often better than certainty. It’s more fun if one’s writing starts a conversation that if it tries to have the last word.

But anyway: my theory of humanity. I suppose it has to do with incompleteness and the search for wholeness and balance. I haven’t taken a survey, but I think most of us have a sense of the voids inside us, and we live our lives in an effort to fill them up. I’m often amazed at the unbalanced things we do in the name of finding our proper balance! Just as heroes in fiction have dramatic wants and needs, so too with biographical subjects, and the tropes and principles that make a good piece of fiction continually turn up in biographies. And that’s *not* because biographers are attempting to fictionalize. Rather, I would argue that our expectations regarding real life are shaped by the stories we tell to one another, from “Jack and the Beanstalk” all the way up to *Ulysses*. Biographies end up feeling novelistic because people live their lives as if they are “writing” their autobiographies with the choices they make and the actions in which they engage. Life and art mimic each other to a fascinating degree.

My point about incompleteness and biography goes beyond the incompleteness that the subject is trying to rectify. Another incompleteness inherent in biography is the incompleteness of historical records. We never know everything we want

to know, and so we have to finesse our way around the gaps. Doing so just might be our greatest artistic challenge, and I really do love it. And there's yet another incompleteness to contend with. Speaking only for myself, I know that I write as I do in order to fill gaps in my own life – to try to fix through prose those chipped and broken corners in my life that no action would ever be able to fix. Filling up one's personal voids with well-chosen words is a superb therapeutic exercise.

But at the same time that writing biographies helps us understand our own lives, it requires us to step out of that life and imagine our way into someone else's. It's always seemed to me that, just as poetry resembles music, biography resembles acting: in a provisional way, we adopt and explore the motivations of a character and translate those feelings into art. Something you and I have in common (and something that relatively few biographers ever attempt) is that we have successfully crossed the gender line. You've written brilliantly about a man, and I've done my best to write about more than one woman. What qualities or experiences do you think enabled you to step that far out of your identity and to enter a male perspective?

**Applegate:** I fear that I am starting to seem like a curmudgeon and a hopeless contrarian in my replies. So, let me start by saying that I agree with you on the practical matters: I try to be both forgiving and skeptical as I examine other people's choices, I take great joy in experiences of awe and reverence whenever I stumble upon them, and I, too, have been accused of being a tad too trusting on occasion.

That said, I *don't* believe that the general run of people usually "mean well" or are "trying to do the right thing as they see it." I do think that people usually "believe" in what they are doing or saying in the moment – or at least believe that they aren't wrong – although even that isn't always true. Or as I recently heard someone say, with wry compassion: "*Everyone* has their reasons." But that's what fascinates me: the way that people rationalize their conscious and unconscious choices, even when those choices work against their own explicit goals, values and interests, or puts them at odds with conventional assumptions. I often think of myself as a historian of rationalizations, both large and small, and how they change over time. I don't mean that negatively. What else is culture, except the way we rationalize, and thus organize, our relationships to the hard, fundamental realities of existence?

As for the question of reverence, I most certainly would welcome more opportunities to experience the *emotion* of reverence. But the *attitude* of reverence – the inclination to grant authority and superiority to others – seems to me to have brought more trouble than good in the history of the world. In practice, reverence is often an intellectually and emotionally smothering impulse, one that blots out inconvenient details. Whereas I see irreverence as intellectually capacious,

liberating, and democratic in its belief that we are all animals of the same flawed species. Irreverence is not the same as cynicism or even iconoclasm.

Of course, you've spent a good deal of your career among the American Transcendentalists, who really do mean well and are trying to do their best. Reverence comes a lot easier if you are dealing with the great sage Ralph Waldo Emerson, rather than his colleague, the popular pragmatist Henry Ward Beecher. Or, worse yet, my new subject, the infamous Manhattan madam of the Jazz Age, Polly Adler. There's nothing like seeing the era's "great men" patronizing brothels when taking a break from do-gooding, to make anyone wonder how they rationalize *that*.

Regretfully, I must continue my contrariness in answering your last question about the experience of writing about someone of what used be called "the opposite sex" and what now might be described as writing about someone "of a different sexual and/or gender orientation." To be candid, in my first book, I spent far more time trying to put myself in the shoes of a Calvinist than I did wondering about what it was like to be male. Perhaps that is a function of living in a society arranged by and for men; by necessity, women often know a great deal more about how men live than men do of women. But I also believe that we are all victims of what philosophers and psychologists call "the availability heuristic"; we tend to give disproportionate attention to the few things that catch our eye, or can be easily recalled, or seem important to us for our own reasons, which prevents us from seeing the myriad phenomena that shape our choices. Sex, gender, race and wealth are like red flashing lights that can leave a lot of other critical, shaping factors in the dark. I say, look at all the existential furniture, and don't presume you know which items are the one that are most important at the outset.

I'm not discounting the role that gender identification plays, however. In fact, with both Henry Ward Beecher and Polly Adler, I struggled for a long time to answer my own question of why a man would bother to get married if he wanted to have the freedom to have sex with woman at will. I felt foolish when I finally realized that in some ways it was as simple as wanting to have one's cake and eat it too. The chronic philander wants to possess the material comforts and conventional respectability of marriage while also enjoying sexual freedom. And that pointed me right back to the question of what it meant to be a man throughout most of the 19th and 20th centuries: only a man would believe he could have his cake and eat it too without paying a price. Women were rarely, if ever, so blithe and confident in the expectation that they could have all of their hearts' desires, no matter how contradictory. On the other hand, not all men took advantage of the freedom afforded them, so that became the more interesting question to me: why are some men willing to grab all they can get while others feel more constrained?

Allow me to close this dyspeptic diatribe by saying that while I may not have chosen to dwell among the angels in my work, I do enjoy their company and wish there were more of them walking the earth.

**Matteson:** Well, the waters here got very deep, very fast. You're not dyspeptic, by the way. Just to get started, I think there may be more complexity in the emotions that underlie infidelity than you seem to suggest, but those complexities can remain unexplored precisely because, when it comes to the more sensitive aspects of human behavior, we – and by that pronoun I mean both biographers and the population at large – either will not or cannot come face to face with them and truly examine every stick of what you've sagely called the existential furniture. And because we can't see that far, we tend to fill in the gaps with suppositions – and suppositions are almost never as interesting as the actual truth. It's handy, I suppose, to presume that an unfaithful husband has no more complicated desire than to “grab all he can,” but I'd really be surprised if that were always the case. You've been writing about some pretty seamy characters, for whom the infidelity is all about the physical gratification. I understand how that research could fuel some pretty potent cynicism. But that's only one kind of behavior, and it hardly describes the entire spectrum of motivations. People have myriad needs and desires, only some of them physical, and it's not a good bet that one other person can supply all of those needs throughout a lifetime. Men, being human, want to feel and to express love. They don't always get enough of it or the necessary kind of it from the person who is under contract to provide it. If I may try to sound clever for a moment, I might argue that the man whom a hastily categorizing world might accuse of trying to “grab” another source of affection may earnestly feel he is grasping at a straw. Mind you, I'm not trying to defend anyone, and I have utter contempt for the bullying selfishness of the sexual harasser. But I am trying to *understand*, and of course understanding is a huge part of our job.

What you've said has made me think of Occam's Razor, the philosophical premise that we should prefer the simplest explanation to more convoluted ones. It seems to me that the biographer's principle has to be very different. We need to look for *more* complicated explanations, and not just because they make for more interesting stories. Isaiah Berlin says something about how the wood from which human beings are carved is never straight. There are always twists and knots and needs and irrationalities that don't necessarily meet the eye. The complex explanation is more often the true one. In fact, this may be the core frustration of biography: that the most revealing and instructive motives of a subject may seldom if ever get into a letter or a journal. A biographer may be pretty confident that she or he can read between the lines. But if we do, even if we're actually right,



the critics stand ready to howl “Speculation!” and our reputations risk plunging into oblivion.

Your point about women having to be more circumspect in their behavior and having to be astute observers of male psychology is well taken. It’s evident to me that women are compelled to develop an awareness that looks a lot like DuBoisian double consciousness. Men do occupy a privileged position in which seeing things from the other side is not so much of a necessary tool. But, of course, we also have our insights and subtleties.

Again, you may be right: maybe I’ve gravitated toward well-intentioned subjects because I am myself fundamentally naïve. Overly sympathetic, too, perhaps. I don’t agree with that theory outright, but I don’t think I know myself well enough to discount the possibility. But I think our conversation today *does* help to prove something that I have believed for a long time: that, if you know how to look, you’ll find that biographies reveal the characters of their authors, far more than the writer’s interviews or cocktail conversation. It’s interesting, I think: we tell ourselves that we need to be objective and scientific and keep our subjectivity out of the work. But finally we can’t do it – not, at least, if we want to hold an audience, or if we want to be true to our understanding of life. The subjects we choose, the evidence we emphasize, the motives we ascribe to them – all of these come from our very personal ideas about what life is and what it should or should not be. A fully realized biography expresses heart as well as head. I suppose people can disagree about what, if anything, feelings have to do with scholarship. It seems to me that one should be aware of one’s emotions and predilections and keep them in check, but I also think that the appearance of cold rationality is frequently nothing more a pose and a pretense.

**Applegate:** The subtlety and sympathy of your musings on adultery makes me feel like a blowhard and a hopeless cynic! What I meant to point out in bringing up the example of my puzzlement over why a man might contract for monogamy and then pursue a life of sexual promiscuity (why not just stay single and enjoy an easy conscience?) was that I had to shake off my demand for logical explanations and consistent behavior and embrace the messy, unavoidable contradictions of human desire. I was the one who was naïve.

A final thought about your last observation that subjects we biographers choose reveal a great deal about ourselves. While it is not entirely flattering to me, given my how many seamy characters I spend time chronicling, but I think you are totally right. I have been drawn to subjects who might be seen as scoundrels and sinners, but who are also singularly broadminded in taste and generous in spirit, who are curious, sharp-eyed, good-humored and resilient, with a keen appreciation of life’s ironies. Or as Polly Adler once quipped: “I can only say that

I am one of those people who just can't help getting a kick out of life – even when it's a kick in the teeth.”

It is no accident that I find these to be the signal traits of most of the biographers I know. In my experience, you won't find a more sharp-eyed and good-humored cohort anywhere else in the world of letters.

**Matteson:** It's a shame that we've already reached the time for “final thoughts.” I feel as if we could go on fruitfully for quite some time. I think, for instance, we could say a lot more about the role of subjectivity in biographical writing – our need to be both in and out of our work, balancing our emotional input with our scholarly detachment. You, know, Debby, I haven't written a single book that hasn't taught me something valuable about myself. I do sometimes worry whether those personal epiphanies bleed into my observations about my subjects, and whether such bleedings might result in my distorting things. But it does seem to me that we are supposed to communicate both what is distinctive about our subjects *and* how they can resonate with a modern consciousness. I knew a Shakespeare scholar once who said there's no way for us to get the plays right, but we can get them wrong in interesting ways. The same is probably true of a biographer and her or his subject. And, before I get myself into more trouble, I think I will make that *my* last word!

Debby Applegate is an American historian and biographer. In 2007, Applegate published *The Most Famous Man in America: The Biography of Henry Ward Beecher*, which was awarded the Pulitzer Prize. Her second book, *Madam: The Biography of Polly Adler, Icon of the Jazz Age*, an account of the life and times of the notorious Manhattan brothel-keeper Polly Adler, was published in November 2021.

John T. Matteson is Distinguished Professor of English at John Jay College of Criminal Justice in the City University of New York. He was awarded the 2008 Pulitzer Prize for *Eden's Outcasts: The Story of Louisa May Alcott and Her Father*. His 2012 book *The Lives of Margaret Fuller* received the Ann. M. Sperber Prize for best biography of a journalist. His most recent book is *A Worse Place Than Hell: How the Civil War Battle of Fredericksburg Changed a Nation*.





## The Gift of Biography

**Abstract:** In her multifaceted, polyphonic essay “The Gift of Biography” Caroline Stoessinger offers her reader an intimate insight into the emotional substratum of the ineffable bond between the biographer and her subject. The rapport, whose complex texture involves compassion, respect, and attentiveness, unwittingly manifests itself to the reader as the *sine qua non condition* of an authentic dialogue soon after he or she accepts Stoessinger’s invitation to join her in retracing the history of her friendship with Alice Herz-Sommer, the heroine of her internationally acclaimed book *A Century of Wisdom*. In the process of the shared recollection, the emotional horizons of the autobiographer and the reader fuse, allowing the latter to sense that the (auto)biography to which she or he has been made privy, has been gifted to them by the author, who has, imperceptibly, become a dear friend. Two selves sharing their inner lives – Herz-Sommer and Stoessinger, Stoessinger and the reader – share the space of authenticity, in which the hope that reverberates through the genius of Beethoven pierces the darkest of nights.

**Keywords:** life-writing, friendship, emotional rapport, memory, music, the Shoah, Theresienstadt Concentration Camp, hope, Ethel Person, Alice Herz-Sommer.

Early in our friendship, Dr. Ethel Person, a psychiatrist, told me, “I cannot really know a patient, nor a friend, unless I have a clear picture of their love life.” We had become close friends after she sublet my apartment one summer. Her coal-black hair and exotic eyes spoke volumes to most men; but in the case of Hans it was her brilliance, like a magnet, that drew his attention. Hans Joachim Morgenthau, a towering 20th-century intellect, colleague of Reinhold Niebuhr and advisor to Presidents Eisenhower, Kennedy, and Johnson, appeared older than his sixty-four years. Little more than five feet two inches tall and balding, he was often mistaken as Ethel’s father. Educated in a musical, upper-class German family, Hans could play Beethoven’s “Moonlight Sonata” from memory. By contrast, high culture had been missing from Ethel’s background in Louisville, Kentucky. She enjoyed the company of the older man but I doubt that his glittering coterie or history of White House dinners escaped her notice. Only thirty-two, Ethel had recently completed her analytic residency and divorced her first husband. As they talked of marriage, Hans spent a king’s ransom on a 19th-century dining table and chairs for Ethel’s spacious apartment. They socialized with New York’s elite. However, when Hans accepted a government invitation to spend three

months in India working on an international project, Ethel refused to interrupt her practice for the lengthy sojourn, pleading that her absence would be unfair to her patients. While Hans was in India, Ethel reconnected with a former boyfriend from Chicago. On a whim they decided to marry. The morning of their wedding, Ethel tersely dictated a telegram she asked me to send to Hans: "Let me know your arrival plans – Ethel." Disturbed both by her startling news and apparent disdain for Hans's trust, I reluctantly stood in line at the telegraph office.

Ethel met Hans's flight on his return. Driving into the city from Kennedy airport, she announced, "I got married two weeks ago, but we will always be friends." He said nothing. Two weeks later, Hans made a suicide attempt that permanently damaged his heart. When I visited him in the hospital, I asked why he had swallowed those pills. "The pain," he muttered, "the pain was unbearable." With those words, Hans dared to admit his vulnerability. For the first time I understood, in matters of romance, the human heart is ageless. The moment also attested that greatness grants no immunity from grief. Without this incident I would never have recognized the hidden terrain of his humanity nor felt the same depth of empathy for Hans's suffering from a shattered illusion of love. As a fragment of Hans's biography, this telling episode, from the titan's inner life, should be read with the eyes of the soul.

Ethel claimed she knew me from the collection of biographies I had stacked on every available surface from the coffee table to the top of my Steinway grand piano. Biography is my favorite literary form, but more importantly it serves as my major source of investigating history and human behavior. When my friend John Matteson invited me to write this article, I felt intimidated; recalling the invaluable companions I had found in biographies – Goethe, Disraeli, Beethoven, van Gogh, Brahms, Renoir and his son Jean, Lincoln, Clara, Paderewski, Robeson, Dvorak, Marian Anderson – my only response was "I am incapable of delivering a piece on this subject." "Think about Alice," he countered.

Before the war, Alice Herz-Sommer, the subject of my book, *A Century of Wisdom*, was a blissful Czech woman – surrounded by life-time friends, happily married, the mother of a little son, and, since performing successfully with the Czech Philharmonic, engaged in a burgeoning career as a concert pianist. Then came war and Hitler's madness, and Alice's strength was tested when she became a prisoner in the Theresienstadt Concentration Camp. Even after her mother and husband were killed, Alice found the humanity, burned deep into her character, to inspire hope in her fellow prisoners. After the war, she refused to descend into hatred. Through her well-lived life of 110 years, Alice set a heroic example of one woman's humanity. Hundreds, maybe thousands of times, she declared with a firmness that no one could presume to question, "I hate no one." Within Alice's story, one observes the essential value of biography, as opposed to the broader brush

of history: the true story of a single life reveals more memorable information, and surely carries more empathetic weight, than the horrific but impersonal number of the six million murdered. Statistics educate me only so far; since my college years, when I first heard Elie Wiesel speak, I have tried to glean the unspeakable truth and terror of the Holocaust from the intimate stories of survivors. As a concert pianist myself, I felt a powerful bond to Alice. My friendship with her became part of a mission I undertook to tell the story of the Hitler's most cynical concentration camp. Dubbed a "model ghetto" by the Nazis, it was hidden, in plain sight, in the small town of Terezin, about one hour from Prague.

Sitting across from me, filling the room with her apparently boundless energy, was an extraordinarily ordinary woman who had survived the past one hundred years – an era paradoxically marked both by unimaginable scientific and cultural achievements and by the worst degradations of the human spirit the Western world has known. How could I begin a personal conversation about her years in the concentration camp? "And your little son, Rafi, how could you care for him?" I asked. "After the first shocking day in the camp," she replied, "we laughed together playing a symbolic game; we pretended to frighten the dragons in a fairy tale." As Alice continued, the memory of the comforting fantasy was edged aside by the facts of their incarceration: "He was only six when we were arrested and transported to the camp in the small fortress town of Terezin, the former home of the Czech Army. Not far from home, on our own soil, we were captives imprisoned inside a grotesque new world, a Nazi prison administering laws and regulations that abolished our very humanity. As soldiers shouted *mach's schnell*, we were pushed in a mass like cattle through the enormous iron gates. Afraid of losing Rafi in the crowd, I whispered, 'Hold my hand tightly, never let go.' He cried, 'I want to go home; I don't like it here.'"

At our first meeting I was struck by the ease with which Alice could break into a laugh. I asked Alice how, after all the horror she has witnessed, she could laugh so freely and so often. "Why not," she said "laughter makes me and everyone else feel better. I have always laughed. Even in the concentration camp, sick and depressed people sought me out just to hear me laugh. They said it was their best medicine." Until her death at 110, Alice ended most of her remarks with laughter reminiscent of the Dalai Lama's.

Although she spoke excellent English, Alice's strong voice betrayed a sharp German accent; and her short thinning hair was an insubstantial frame for her age-chiseled face, marred with a heavy scattering of moles. Dressed in a pale blue knit dress, fashionable thirty years ago, she wore white sneakers. At 104 years of age she lived alone. Completely independent, using neither a cane nor a walker, she shopped and cooked for herself. Feeling inadequate in her presence, I was wondering if I could gain her trust before continuing the interview, when Alice

asked “What do you do?” Confessing I was a pianist, she barked “play something.” Embarrassed, I moved to her piano bench and began the first movement of Beethoven’s transcendent 30th Sonata. “Very good,” she announced, “You are a real pianist, you can understand music is my language.” With that blessing Alice indicated I could speak freely with her. Already I felt very attached to her and I thought she was pleased to discover that I, too, lived my life in music.

An antique walnut-cased, upright Steinway piano was the only item in Alice’s one-room London efficiency apartment, stuffed with a hodgepodge of used furniture, that could not be described as bland. A small wooden rocking chair, a single bed doubling as a sofa during the daytime, one side table, and a standing television filled the space. Scrawny plants living in tin cans and glass jars decorated the solitary window sill. The walls were hidden behind family photographs and a neat stack of videos filled the shelf underneath the 1980s TV set. Less prosaic was a time-worn book, *Die Welt von Gestern* (The World of Yesterday) by Stefan Zweig, visible on her side table. Nothing matched. The color throughout was drab. Still, the room exuded life, thought and promise. Every item had been assigned its permanent place as the miniature home filled up with bare necessities and surviving mementos. Just as Alice began to slice another piece of cake, my eyes fixated on the tea table, perhaps a clue to Alice’s past. She had set the outdoor style metal table, donated from someone’s patio, with a collage of mismatched china cups, saucers and plates painted with assorted rosebuds. Although the cups were chipped and the plates showed cracks, their presence added an intention of beauty, even elegance. Everything in this artist’s home became a telling background, a true-life stage set, for her monumental story. That same week, after Christmas, 2006, Alice and I were enjoying tea when she interrupted our chatter with “now that I am at the end of my life and nearly twice as old as Beethoven when he died, why do you want to write about me? I am only one of millions, I was just lucky to survive.” “Music, Alice, your life in music,” I whispered.

She smiled. I remember wanting to take care of her, to share her afternoon strolls. I told her that, in the early 1970s, Ethel and I had attended a private screening of the remnants of the Theresienstadt propaganda film, *The Führer Gives the Jews a City*, hosted by New York’s Museum of Modern Art. The footage had shown scenes of concerts performed in the camp. Even though the musicians had been temporarily dressed in appropriately dignified costumes, neither the camera nor makeup could not hide the prisoner’s sunken cheeks or bulging, expressionless eyes. “Was one of your performances filmed?” I asked. Alice said “Yes, but the Nazis destroyed most of the film before the war ended.” Then I asked, “Alice, do you remember how you spent New Year’s Eve 1944 in the concentration camp?”

There was a personal motive to my question, for, as Alice described her forced performance for Hitler’s cameramen, memories of my own New Year’s Eve 1944

flooded my mind. My mother had roused me from a deep sleep to walk with her, dressed in my pajamas, to the town's "Watch Night" service which would begin at 11:30 pm. Far away from home, my father was working on a freight train, hauling military equipment – ranging from tanks and trucks to guns and bombs – to military bases in the deep South. "Put on your shoes," she said automatically. Absorbing her loneliness, I obeyed. I was five years old.

Gripping my hand tightly as we slowly made our way on the dark sidewalk two blocks up the hill to the church, Mother reminded me, "When the war is over, our town will get street lights, but tonight we must be brave and think of the poor soldiers who will never come home again. As we wait for midnight in the church, you must think about the bad things you did this year, pray for forgiveness for your sins, and promise you will do better in the coming year. And never forget, wasting time is a sin. Time lost is gone forever." Though I was too young to grasp the deeper meaning of her words, the somber tone of her teaching felt momentous. When we arrived, most of the seventy-five seats in the small sanctuary were already filled with our neighbors and friends, wrapped in their coats and gloves against the cold. Someone was playing soft music on the rickety piano. To save electricity, the lighting had been dimmed, resulting in an eerie effect. We sat next to Mr. and Mrs. Lark; he put his arm around his wife's shoulder as she wiped her tears with a lace handkerchief. Mother whispered she was crying for her son, Walter, who had lost his life in France when his B29 plane was shot down by a Nazi fighter. As Mother and I knelt to await the New Year, I felt something terrible was about to happen. Would the church be bombed? Were the Nazis coming to get us? Mother had explained midnight would be announced by a train whistle because the railroad men kept accurate time with their pocket watches. If only the New Year would hurry, I thought to myself. Frances Crenshaw, the cranky, old-maid postmistress, read aloud the names of local boys killed that year in the war. Though she must have known those soldiers from their toddler years, she read without emotion.

After what felt like a day or a lifetime, Proctor Lamb, the engineer in the train yard finally blew his whistle, breaking the silence. Everyone stood, like soldiers at attention, as the friendly telephone operator sounded the fire siren and old Mr. Jacobs, who was living with a disability, rang the church bells. No one said "Happy New Year." More than three quarters of a century later, New Year's Eve, for me, is still colored with angst and loneliness. The distant sound of a train whistle is still one of the most mournful sounds I know.

"Alice, do you remember how you spent New Year's Eve 1944 in the concentration camp?"

"No one has ever asked that question," she said before explaining. "You see, in the camp we believed our chances for survival depended on our ability to keep our memories of normal lives alive. Before the war we always celebrated New Year's



Eve with a concert. So naturally, we prisoners gave a concert for our fellow prisoners still alive in the camp on December 31, 1944. It was all-Beethoven, our code name for liberation. We invited everyone, including amateurs and children, who remembered a piece to participate. I played the 'Appassionato' Sonata; the concert ended with a bass singing the 'Ode to Joy' in Czech. Instead of joy we substituted the Czech word for freedom. Symbolically we relished defying the Nazis guards with our singing prayer. Our New Year's Eve in Terezin 1944 inspired a moment of hope and the optimism to persevere for another few weeks or months." With her eyes downcast, Alice paused, "Pessimism takes a toll on the human spirit. I am an optimist." This answer from this woman was breathtaking.

Continuing, Alice said, "So many of us were professional musicians. We played countless concerts. Prisoners performed for prisoners. I played more than 100 programs during my two years in Hitler's propaganda camp. People living in the town or journalists wandering by could hear music emanating behind the barbed wire fences; music the Nazis thought validated Hitler's claim of treating Jews better than most German citizens. Their propaganda was effective while, at the same time, most of the performers and all of the composers were secretly deported to Auschwitz where they were killed. Fortunately for us, the Nazis were unable to grasp music's power to provide comfort for the performers and their audiences was stronger than the terror of Hitler's acolytes. The instruments were terrible; the best piano had neither legs nor pedals. Yet, we were music and every concert became a moral victory against the enemy. Through music performers could hold onto their personal identities, while the audiences, transported out of time and place, could feel for an hour that life was almost normal."

Later the great Czech novelist, Ivan Klima, wrote of his first night in Theresienstadt "as a boy of thirteen," sitting among many elderly men, watching a full-length performance of Smetana's opera *The Bartered Bride*. "There were no costumes, no orchestra, no sets, it was cold, but we were transfixed by the music. Many cried, I felt like crying too. Years later when I saw a beautifully produced performance, it was not nearly as moving as the one I remembered."

"Alice, I learned of *Brundibar* from the scene in the propaganda film shot in Terezin. Was Rafi a member of the cast?"

"Ja, he sang the role of the sparrow; in that film he is standing on a box on the left side of the stage. My friend Hans Krasa, the opera's composer, had smuggled his copy of the score into the camp. He was phenomenally talented and so empathetic with the children." Krasa was only 45 when the Nazis murdered him in Auschwitz on October 17, 1944.

*Brundibar* is a kind of moral fairy tale of good triumphing over evil. The title role, a heinous character named, Brundibar, parodies Hitler. In the climatic scenes of the opera, a wild chase ensues; with great glee the children vanquish

evil Brundibar, then join hands to proudly sing a Victory Song. "Can you imagine the Nazis actually permitted this? They thought it would be great propaganda especially for the Red Cross representatives when they next inspected the camp."

I had to ask, "But didn't the Nazis realize the opera ridiculed the Führer?"

"Nein," she answered definitively, "they were perceived as useless, sickly Jewish children waiting to be deported to the gas ovens; besides they sang in the Czech language the Nazis felt no need to translate. They were incapable of believing those child prisoners or their opera had any merit. Of the 15,000 children imprisoned in Theresienstadt, fewer than 100 survived." Emphatically nodding her head Alice added, "The Nazi guards and their commanders were clueless. The symbolism of the little opera was keeping hope alive, not only for the children, but also for the adults who attended one of the 55 performances."

To this day, survivors can still hum the *Victory* tune.

"And," Alice added, "The Red Cross unconditionally bought into this bizarre Nazi propaganda scheme. Although their representatives were forbidden to talk with us prisoners, didn't they have eyes to see, or were they too callous to face truth?"

"Were you aware of President Roosevelt's death?" I asked. "It was a shock," she uttered softly. We learned that from the Nazis soldiers who were celebrating the news. Fearful of what they might do to us, we were demoralized."

I told Alice of my childish love for President Roosevelt. When Mother called "Come, the president is speaking," I ran towards the standing radio to catch the sound of his comforting voice. The day he died is seared into my memory. Spring had come early that year to my little town. Apple and cherry trees were in full bloom; tulips and lilac bushes were bursting open with color. The air was warm as we walked downhill to the drug store for mother's late afternoon lemon Coca-Cola and a double-dip ice cream cone for me. Crowded with friends and neighbors huddled together with downcast eyes, the room was alarmingly silent. Mother asked loudly "What's wrong?" Ray Martin, the pharmacist, put his arm around her shoulder as he spoke, "Edith, haven't you heard? Roosevelt is dead."

"No," she screamed, as we ran towards our house. Seated on the front porch, she lifted me onto her lap. "A great man is gone," she said softly. "We will have another president, a little man from Missouri."

"Can he win the war?" I asked.

"We hope so, but we don't know much about him."

"We thought the Americans would soon free us." Alice commented. "We knew they were on the way because we heard through the underground they had liberated Marienbad. What we did not learn at the time was General Patton and his troops were ordered to halt their advance and wait in Pilsen three weeks so the Soviets could liberate Prague." Shaking her head she continued "Three weeks! Can you imagine how different the next forty years would have been

if Patton had been allowed to rescue us a few weeks earlier? Czechoslovakia would not have been punished with a Communist government.”

“Please tell me what you can recall about May 8, the day the Soviet Army liberated Theresienstadt.” “I remember chaos,” Alice began. “Everyone was running around, but going nowhere. Some of the stronger men were trying to kill the Nazi guards with their bare hands when a very tall man, Rabbi Leo Baeck, pushed his way into the crowd. Taking command, he ordered them to stop. “Take your hands off those guards. You must not harm them. The Nazis will be punished, but in a court of law,” he shouted. “Can you imagine, he literally saved the lives of our enemies? And, just as he predicted, those guards were put on trial. Former Jewish prisoners testified against them; only one was given the death sentence, the others were sentenced to prison.” Ja, Leo Baeck was a beautiful *Menschbilder*, a noble soul.

Conventional histories can teach us much. One quality that they may be inadequate for teaching us is sympathy. After World War II, Hannah Arendt observed: “The ideal subject of totalitarian rule is not the committed Nazi or the dedicated communist, but people for whom the distinction between fact and fiction, true and false, no longer exists.” And, indeed, the facts of history are essential. Yet we need more than the power to distinguish truth from falsehood. We also need – and need desperately – the power to understand the smaller, quieter struggles of individual people, who know love, taste grief, and stand bravely in the face of hatred and death. And this ability to understand and feel, so much more than what I dare to call “mere history,” is the gift that biography gives us. Our minds are capable of leaping into time past, parts unknown and unspeakable situations if the biographer can accomplish the difficult task of bridging time to bring life to the subjects, their environment, and even warnings for the future. Elie Wiesel, the biographer of the Holocaust, addressed this issue after publishing his signature book, *Night*, in 1960. Although a short volume, less than 200 pages, Elie explained he had labored ten years struggling for the right words – explicit words that could not be challenged or gainsaid – to document the truth he had witnessed.

Having heard that I traveled frequently to her former motherland, Alice asked me why an American would be so interested in the Czech Republic. And so it was my turn to tell a story. In early January, 1990, as producer of the Opening Ceremony for a conference sponsored jointly by the Elie Wiesel Foundation for Humanity and the Nobel Peace Committee, I flew to Prague to meet with the Republic’s first free president in forty years, the newly elected Vaclav Havel. Still wearing a hard hat, his face blacked with coal dust from inspecting an infamous coal mine, Havel was surprisingly jovial. He was relaxing in a bar underneath Prague Castle, and I thought he must be the world’s first avant-garde president.

Intimidated by Havel's informality, I struggled to explain the purpose of my visit. "Mr. President, may I beg you to give a speech in Oslo this summer for a human right's conference?" I hastened to add that the gathering would be attended by world leaders including Nelson Mandela, President Mitterrand and the King of Norway. Awkwardly he replied: "I don't think I have time to write the speech." "But Mr. President, the program is being televised; your speech must be brief, maximum five minutes." "In that case, I accept. Tell me, what should I talk about?" "Mr. President, anything you wish, it is your speech." "Please, help me," he quipped. "I have never been a president before." Embarrassed, I spluttered one word, "Hope."

In Oslo, introduced by Audrey Hepburn and Gregory Peck, President Havel closed his talk with:

I am not an optimist because I do not know all will end well.  
I am not a pessimist since I do not know if things will end badly.  
But, I always carry hope in my heart,  
For hope is as great a gift from God as life itself.

Alice is gone now. So, too, is the son whose hand she held so tightly as they walked through the iron gates at Theresienstadt. But the boy survived the horror and grew up to be an extraordinary musician in his own right. Lovers of classical music fondly recall the grace and fluency of the cellist and conductor Raphael Sommer. We have also said our farewells to Elie Wiesel and Vaclav Havel – illustrious names to those who read this, cherished friends to me. When I began the writing of this essay, it was not wholly clear to me why it was important for me to tell not only the story of Alice Herz-Sommer on New Year's Eve 1944, but also my own story of that same evening, a few hours later. Now, I understand. It is a question of simultaneity – the realization that, as we go about our daily lives, immersed in petty cares, other stories are, at the same time, being written. Many of them are stories of oppression and courage that we will never know. As a child in a dimly lit church, I frightened myself with images of Nazis who were thousands of miles away, and who would never come. At Theresienstadt, Alice gave hope and courage to others as very real Nazis, armed and impassive, stood at her elbow. Yes, Alice is gone now. But her story is alive, touching our humanity, inspiring us to think beyond ourselves and to ease the burdens of others. Such is the gift of biography.

New Year's Eves remain special occasions for me. For years, I hosted a New Year's Eve Concert for Peace at St. John the Divine. The first concert featured Frederika von Stade, Leonard Bernstein, and Odetta. Over the years, we welcomed the American Symphony and New York Philharmonic, Octavio Paz, Kathleen Battle, Placido Domingo, and Luciano Pavarotti, as well as film stars Gregory Peck, Cicely Tyson, James Earl Jones, and Harry Belafonte. Now, each

year on December 31, I recreate a mini-program in my home for friends who felt the need to share a quiet, memorable time. In 2019, following a casual buffet dinner served between 9:30 and 11:00, we gathered around the piano to await the invisible moment. Guests were asked to contribute their hopes for the coming year; a biographer friend began with a beautiful story; Eva Haller remembered garnering hope in 1944 while she was hiding in the Hungarian mountains; a young violinist, Sirena Huang, played an unaccompanied movement of a Bach partita. Ellen Burstyn read Tennyson's "Ring Out Wild Bells." As we approached three minutes of midnight, soprano Camellia Johnson sang "This Little Light of Mine" as one by one we lit slender candles, passing the flame from one taper to the next. Midnight was announced by the sounds from Central Park of New York's fireworks. Led by Terry Cook, the Metropolitan bass, all joined the singing of "Auld Lang Syne." Protected with the warmth of our communal humanity, New Year's Eve no longer felt formidable nor lonely as one year dissolved into the new.

New Year's Eve 2020 was observed remotely on Zoom as we respected the Covid-19 mandates and America's grievous suffering. We shall light our candles separately, yet they still will shine. Considering the nearly irreparable, damage inflicted on our democracy during the past four years I am reminded of something Reinhold Niebuhr said, when the Nazis were rising to power in Germany. "There are historic situations in which refusal to defend the inheritance of a civilization, however imperfect, against tyranny and aggression may result in consequences even greater than war."

Only a few years ago Vaclav Havel issued a warning from the depth of his own experience. "When we overthrew the god of communism that god was quickly replaced with two new gods of money and celebrity." Reminiscent of Havel's struggles to repair forty years of communist destruction, President-Elect Biden is facing a similar situation with members of his opposition fighting every step and every signature of his pen. Many Americans believe Joe Biden, a man motivated by knowledge and experience while guided by his humanity, will prevail. I am also reminded of what Havel wrote in his foreword to my book, "[...] we rise to find the best in ourselves." Biden is expected to be responsive to America's critical needs and to problems worldwide; his empathy quotient is high on issues large or small, his personal humanity, a given. During a spontaneous interview with him during his last term as Vice President, he surprised me with quotes from Elie Wiesel. "Speak out, do not be a bystander." As he was leaving the room he paused for another moment. "Speak out," he repeated thoughtfully. "I would walk to New York for that man."

Late December begs reminiscence. I have been thinking of Ethel's influence and only yesterday reread parts of her seminal book, *Dreams of Love and Fateful Encounters*, a literary and psychological examination, even biography, of one of our

primary, often inexplicable, emotions. Ethel believed in the power of romantic love to unlock the soul and argued the emotion as a centerpiece of human culture. But Ethel's worthy thesis, although significant, is not the whole story. I am reminded, too, of Eleanor Roosevelt and Jacqueline Kennedy with exemplary dignity, after their husband's tragic deaths, encouraging calm rather than terror and chaos as they mourned during some of our nation's darkest moments. Biographers must dig ever deeper for something spiritual in people's lives, those moments of authentic generosity, joy, grief or strength that can expose secrets of their humanity.

The subtitle, *An Ordinary Woman*, Stefan Zweig chose for his unconventional tome on Marie Antoinette, drew me into the story, not as the impervious queen, but of the child-bride's troubled life portrayed amidst the cruelty of tactics sanctioned during the French Revolution. Zweig's intimate reprisal of Baron von Fersen's failed rescue attempt and Marie Antoinette's heart-breaking homage to their love were intensely human. Hours before her barbarous death, she dispatched a sympathetic messenger to return the ring, Fersen had placed on her finger, to him. Engraved with "tutto a te mi guida" (all things lead me to thee), that ring sheathed their eternal bond.

As he strove for biographical truth, Stefan Zweig put forth emotional and spiritual keys to help unlock our understanding of the humanity in his subjects. Fearlessly Zweig negated accepted myths and clichés perpetuated to foment hate and prejudice by generation after generation; rather he searched for glimpses of humanity. Brimming with life, his pages of elegant storytelling designated him Europe's most popular biographer before the rise of the totalitarians. Perhaps, sensing the future, Zweig admonished us, "Only the person who has experienced light and darkness, war and peace, rise and fall, only that person has truly experienced life. Once a man has found himself there is nothing in this world that he can lose. And once he has understood the humanity in himself, he will understand all human beings."

*New York City*

*December 20, 2020*

Caroline Stoessinger, the author of the *A Century of Wisdom. Lessons from the Life of Alice Herz-Sommer, the World's Oldest Living Holocaust Survivor*, prefaced by Vaclav Havel and translated into many languages, is both a writer and a concert pianist. In this last capacity, Stoessinger has appeared on the stages of Carnegie Hall and Lincoln Center and for twenty-five years has performed with the Tokyo String Quartet and the Brooklyn Philharmonic Orchestra. Stoessinger produced the televised dedication of the Schindler violin at the U.S. Holocaust Memorial Museum and the first New York production of *Brundibar*. She has played in concert halls from Tokyo and Prague to Spillville, Iowa, and for many years served as the artistic director at the Cathedral of St. John the Divine. She is artistic director of chamber music

at the Tilles Center, artist-in-residence at John Jay College, director of the Newberry Chamber Players at the Newberry Opera House, and founder and president of the Mozart Academy. She lives in New York City. (Source: Google Books, Penguin-Random House)

David James Savarese  
Independent Scholar and Writer  
 <https://orcid.org/0000-0002-9546-1170>  
Ralph James Savarese  
Grinnell College  
 <https://orcid.org/0000-0001-5384-9313>

*Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura*  
*Er(r)go. Theory–Literature–Culture*  
Nr / No. 43 (2/2021)  
auto/bio/grafia  
auto/bio/graphy  
ISSN 2544-3186  
<https://doi.org/10.31261/errgo.11693>



---

## Enmeshing Selves, Words and Media, or Two Life Writers in One Family Talk about Art and Disability

**Abstract:** Two life writers in the same family – one neurotypical, one autistic – converse about the mountain of material they’ve produced: poems, memoir, essays, scholarship, and documentary films. Preferring to conceive of their work as interdependent and enmeshed, not bound by the strictures of identity politics and thus separate or conflicting, they advance a neurocosmopolitan and rhizomatous understanding of the self in words. David James (“DJ”) Savarese is an artful activist, writer, teacher, and Co-Chair of The Alliance for Citizen-Directed Supports. An OSF Human Rights Initiative Youth Fellow (2017–2019) and co-producer, narrator, and star of the Peabody award-winning documentary *Deej: Inclusion Shouldn’t Be a Lottery*, he publishes poems, creative nonfiction, and scholarly essays. Ralph James Savarese has authored five books and co-edited three collections, including the first on neurodiversity. He has received awards from the Herman Melville Society, the National Endowment for the Humanities, and the Mellon Foundation, which funded a neurohumanities fellowship at Duke University’s Institute for Brain Sciences.

**Keywords:** life writing, disability, neurocosmopolitanism, narrative ecology, collaboration, documentary, textocentrism

**Ralph James Savarese:** In the final poem of my recent pandemic collection, *When This Is Over*, I write in the voice of my 28-year-old son. He is autistic; he uses a text-to-voice synthesizer to communicate; and the pandemic has been especially hard on him, as it has wildly curtailed the fully inclusive life that he fought so hard to build and maintain. In many ways, the pandemic has made shut-ins of us all – or at least those who have practiced social distancing with a nearly religious fervor. Here’s the poem:

“Gate Agent”

The gate agent from hell – that’s you, Dad.  
A veritable Cerberus, hound of Hades,  
you got snakes coming out



of your butt and oversized belly.  
Your serpent's tail needs a good waxing –  
and get a haircut while you're at it.  
Who could ever want three heads?  
Overthinking and over-smelling everything...  
You're charging extra for rollaboards;  
you're not letting dead families sit together;  
you're barking into the microphone.  
How about a little customer service?  
Those of us in Abraham's bosom,  
those of us wearing a pine overcoat,  
those of us picking turnips with a step ladder  
or basting the formaldehyde turkey,  
we're tired, Dad. Cut us some slack.  
Who cares if terrorists rush the cockpit?  
We're as terror-stricken as we could be.  
I just want to go out onto the front lawn  
of life and wave at the cars.<sup>1</sup>

I have been as bad as this imaginative evocation of my son's point of view suggests. We live in downtown Iowa City, and my son watched one mask-less young person walk by our house after another. Any time he even approached the front door, I would start barking. (Imagine that other Italian – Dr. Fauci – foaming at the mouth, and you'll get the picture.)

While the poem is critical of me, it's also presumptuous. My son is a published poet and nonfiction writer; he can certainly speak for himself. In fact, I've devoted my life to giving my son a voice. Labeled “profoundly retarded” when my wife and I adopted him at age six from foster care, he and a number of other nonspeaking autistics have forced scientists to rethink the so-called “severe” end of the autism spectrum. He was educated in regular classrooms, went to Oberlin College as its first nonspeaking student with autism, graduated Phi Beta Kappa. Once, in an interview with Dr. Sanjay Gupta on CNN's “Anderson Cooper 360,” he responded to the question “Should autism be treated?” by typing, “Yes, treated with respect.”<sup>2</sup>

So, it's bad enough that a father is speaking for his adult son. Still worse that a non-autistic person is speaking for an autistic one. And yet, we have each done this to the other. My son turned my first book, *Reasonable People: A Memoir of Autism*

---

1. Ralph James Savarese, *When This Is Over: Pandemic Poems* (North Liberty: Ice Cube Press, 2020), 86.

2. CNN Transcripts, *Anderson Cooper 360, Finding Amanda*. Aired April 2, 2008. Accessed May 4, 2021. <http://transcripts.cnn.com/TRANSCRIPTS/0804/02/acd.02.html>.

and *Adoption*,<sup>3</sup> into a play, *Plotting Hope*,<sup>4</sup> re-imagining his father as a character. I remember watching myself on stage – both through the lens of the book I had written and through the lens of my son’s reimagining. *Reasonable People* ends with a chapter written by my son called “It’s My Story!”<sup>5</sup> The chapter takes me to task for, among other things, being too kind to his birthmother. Because she was so unspeakably abusive, she didn’t deserve, he believed, my liberal sympathies regarding welfare and drug addiction.

My son has also written about me in poems and essays, including one called “Passive Plants,” in which he presents himself as a tutoring vine:

If I had conceived of my adoptive mother and father as potential parents, I never would have believed in that future. Instead, I started climbing. I felt myself wrapping around them. I felt the sturdy bark of their brains, the sweet pulp and marrow of their hearts. They needed to learn how to be vines, and so I taught them. Together, we unmade the idea of *tree*. Let us speak from this moment forward of a *family vine*: not descendent branches but a loose collective of stray seeds. A garden that isn’t a garden, embracing the wind.<sup>6</sup>

He adopted us, he claims, and in the process reinvented kinship. Notice how hard he pushes back against the do-gooder trope of liberal salvation:

People think of my parents as saints. They cannot see how I saved them. Together, we became whole in a holey sort of way. The weed can reclaim both the devastated field and the lawn of an upscale home. As Jonathan Skinner says, “From an ecological standpoint... weeds are a necessary part of the healing process.”<sup>7</sup>

In his telling of our family story, the wind and a seed make something new.

Perhaps, most notably, my son wrote about me in his film *Deej*, which tracks his inclusion journey from high school through his first year at Oberlin.<sup>8</sup> The film appeared on PBS and won a Peabody Award. Once again, I found myself staring at a version of myself, my dadness, this time on a screen. My son wrote and co-produced the film; he had complete control over the words and 50% control

---

3. Ralph James Savarese, *Reasonable People: A Memoir of Autism and Adoption* (New York: Other Press, 2007).

4. David James Savarese, *Plotting Hope*. “Readers Theatre,” Grinnell High School. Grinnell, IA, 2009.

5. David James Savarese, “It’s My Story,” *Reasonable People: A Memoir of Autism and Adoption* (New York: Other Press, 2007), 432–442.

6. David James Savarese, “Passive Plants,” *Iowa Review*, vol. 47, no. 1 (Spring 2017), 35.

7. Savarese, “Passive Plants,” 36.

8. Robert Rooy, *Deej*, Rooy Media, 2017. The film’s web site can be found here: <https://www.deejmovie.com/>. The trailer can be found here: <https://www.deejmovie.com/#watch-trailer>.

over everything else. When you're collaborating with three filmmakers, two of them executive producers, and interfacing with a huge government funding entity, you quickly discover the limits of film-by-committee. Nondisabled people have so invested in the narrative of overcoming that it's difficult to maneuver them out of Disney-like stereotype. Although my son mostly approves of the film, we both encountered a version of our feisty selves pressed into the service of a simple plot.

Alison Kafer has urged disability studies scholars and writers "to make our lives part of our arguments."<sup>9</sup> As a very public autism family in the US, we have done just that: wedded life writing in multiple genres, from multiple points of view, to an activist impulse. How can we use our extraordinary privilege and good fortune to make a difference in the lives of other autistic people, especially those who don't speak? How can we do the same for foster children? In what follows, my son and I explore, through dialogue, the now mountain of material we have produced over the last fifteen years. How best to describe this simultaneously separate and collective endeavor?

In *The Co-authored Self: Family Stories and the Construction of Personal Identity*, Kate C. McLean speaks of "narrative ecology," a dynamic space in which stories cross-pollinate and co-produce the selves within that space.<sup>10</sup> Judith C. Lapadat, in "Ethics in Autoethnography and Collaborative Autoethnography," imagines a "multivocal" approach that purposefully makes room for differences of opinion and points of view.<sup>11</sup> In my recent book, *See It Feelingly: Classic Novels, Autistic Readers, and the Schooling of a No-Good English Professor*, I use the metaphor of "conjoined neurologies" to capture the process of reading and discussing literature across neurotype.<sup>12</sup> Identity politics have encouraged us to police the borders of representation – and with good reason – but it has come at a cost: namely, a sense of collaboration and collectivity, however fraught. What connects us as we explore matters of difference? This is not a longing for old-fashioned humanism and universal values. Rather, it's a call for interlocking and interdependent stories, proliferating lives in print.

**David James Savarese:** I'm for pushing beyond borders in *every* direction. Ours is not a story of multivocality; it's a story of multimodality. It's not a story

---

9. The characterization belongs to Jennifer Fink, *All Our Families: Finding Our Disability Lineages* (Boston: Beacon Press, 2022). See Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip* (Bloomington: Indiana University Press, 2013).

10. Kate McLean, *The Co-Authored Self: Family Stories and the Construction of Personal Identity* (Oxford: Oxford University Press, 2016), 5.

11. Judith Lapadat, "Ethics in Autoethnography and Collaborative Autoethnography," *Qualitative Inquiry*, vol. 23, no. 8 (2017), 589.

12. Ralph James Savarese, *See It Feelingly: Classic Novels, Autistic Readers, and the Schooling of a No-Good English Professor* (Durham: Duke University Press, 2018), 15.

of a shared narrative or space; it's a mesh of emotional, physical, intellectual, artistic, and/or activist entanglements whose traces live on in some filmic, dramatic, memoiristic, dialogic, or scholarly – but just as often lyrical, poetic, and metaphorical – expression. We're opening up a multiplicity of unfolding possibilities rather than upholding static, stagnant, and singular identities. It's not about competing versions of the same life story; rather, our lives are entangling and enmeshing, not defining and confining. In an ever-unfolding universe, there's room for everyone, every kind of kin.

And while we might both use words to leave traces of our journeys, in fact our love for each other exists first and foremost in a modality beneath and beyond words. We found ourselves, formed our us-ness, not linguistically but physically.

In *Reasonable People*, you wrote:

The first time I met the three-year-old boy who would become my son we butted heads. Without any eye contact at all, without any animosity, without anything that could be construed as emotion, he took me by the second finger on my right hand to the couch in the family room, waited for me to sit down, sat down himself, and then brought our two skulls swiftly together. Emily, who was standing in the doorway, was as surprised as I – surprised that he'd even registered my presence, let alone that he'd approached me, doubly surprised the encounter was so intimate, so physical, so literally heady.<sup>13</sup>

You then use a metaphor of animal entanglement. Two sets of antlers find one another:

Working professionally with DJ, Emily had seen him use his head as a battering ram when angry, but she'd never seen him use it as a form of introduction: a forceful, but comparatively measured, hello. In fact, she'd never seen him seek out such close contact with anyone before. This version of an embrace – our two foreheads joined by the pressure of his tiny hands – left me dazed, a dull ache emanating from just above my nose. I was unprepared for the superfluousness of eyes, the heaviness of a child's breath. For twenty minutes we stayed that way: two bighorn sheep fallen asleep in play or combat.<sup>14</sup>

I love that I lured you out, too, Dad, and not just the other way around. How much of this sort of thing gets into life writing? The form is typically so oriented to “events,” to things that happen – not to sensation. In my film *Deej*, my non-autistic co-producer couldn't conceive of a plot that might be rooted in the body – my body, my way of perceiving. For him, it was simply a matter of “Will DJ make it at Oberlin?”

---

13. Ralph James Savarese, *Reasonable People: A Memoir of Autism and Adoption* (New York: Other Press, 2007), 31.

14. Savarese, *Reasonable People*.

Later, in college, I'd capture another of our wordless exchanges in the form of a pantoum:

"My Adoptive Father Buys a Trampoline"

Like newly laid asphalt,  
the black mat baked in the Florida sun  
at once taut and spongy.  
This ridiculous highway,

which sat baking in the Florida sun,  
afforded my father and me  
the most ridiculous of highs.  
We bounced up and around,

my new father and I,  
on this improbable racetrack –  
up, up and around, bouncing,  
like Herbie, the Love Bug,

his racetrack just as improbable  
as ours. My new name –  
not Herbie, the Love Bug –  
hugged me like a guardrail.

A new Italian last name  
was just what a foster kid needed,  
hugging me like a guardrail  
On newly laid asphalt.<sup>15</sup>

In a pantoum, the second and fourth lines of a stanza become the first and third lines of the next stanza, with the final line of the poem repeating or echoing the first. The lines, you might say, are ever-entangling; and ever-changed by those entanglements. The poem is obviously not just about jumping. In it, I use the sounds of the words and lines and the quasi-refrains to convey the wordless dialogue of movement between us. Repetition anchors life and, in so doing, becomes ritual – reassuring ritual. The "spongy" surface of the trampoline offered feedback to our bodies. I might even call it proprioceptive love. Again, how much of this sort of thing makes its way into life writing?

Since I wrote that pantoum in my early years at Oberlin, two words I've dropped from my vocabulary are "adopted" and "adoptive." As my poem makes clear, I *used* to think of us this way, but now whenever you refer to me as your "adopted son," I feel a prick of sadness. And while I think you use it as a kind

---

15. David James Savarese, unpublished poem, 2014.

of message that you *found* or *chose* me, that you *elected* not to have biological children, in fact your recounting of our first meeting makes clear who made the first move. At the very least, aren't you the *adopted* father and me the *adoptive* son? To me these words feel like relics of the past I bid farewell to in my lyric essay "Passive Plants." As you just wrote, "In [my] telling of our family story, the wind and a seed make something new." I prefer to think of us this way: organic, alive, dynamic – paying no heed to manmade identities.

**Ralph J. Savarese:** In "Don't Mourn for Us," which some people consider the beginning of the neurodiversity movement, Jim Sinclair writes, "Parents often report that learning their child is autistic was the most traumatic thing that ever happened to them. Non-autistic people see autism as a great tragedy, and parents experience continuing disappointment and grief at all stages of the child's and family's life cycle."<sup>16</sup> With his title, Sinclair, who is autistic, directly addresses such parents, hoping to disrupt this dominant plot. He then says crucially, "This grief does not stem from the child's autism in itself. It is grief over the loss of the normal child the parents had hoped and expected to have."<sup>17</sup> I was no doubt freed from dashed expectations – as both a dad and a memoirist. I wasn't going to write a book like Mark Osteen's, which attempts to justify the institutionalization of his autistic son at age 12,<sup>18</sup> or like Kim Stagliano's, which narrates the aberrant potty habits of her autistic children – what I call "the rhetoric of pee and poo" – to give grief an intolerable cast.<sup>19</sup> I knew you were autistic, I knew you didn't speak, I knew the label that had been attached to you ("mental retardation"), but I also knew, back then in an unsophisticated way, that the expert view of autism didn't match what I was seeing. It certainly didn't match the immediate bond we had developed.

I was also freed, as a dad and memoirist, from the typical adoption plot. Ours was an open adoption (I know you hate that word!), and I had, still have, no objection to you "finding" your birth parents, though obviously it's complicated by abandonment and abuse. As you know, we initially supported your birthmother's reunification efforts, paying for drug rehab and a place to live. I'm drawn to your description of us as "paying no heed to static, manmade identities that seek to confine us." I think that's true inside our house and on the page to an extent, but in public, people are all too ready to impose identities on us.

---

16. Jim Sinclair, "Don't Mourn for Us," Autism Network International (ANI) Newsletter, *Our Voice*, vol. 1, no. 3 (1993). Accessed May 4, 2021 at [https://www.autreat.com/dont\\_mourn.html](https://www.autreat.com/dont_mourn.html).

17. Sinclair, "Don't Mourn for Us,"

18. Mark Osteen, *One of Us: A Family's Life with Autism* (Columbia: University of Missouri Press, 2010).

19. Kim Stagliano, *All I Can Handle: I'm No Mother Teresa: A Life Raising Three Daughters with Autism* (New York: Skyhorse Publishing, 2010).

Even essential books such as *Allies and Obstacles: Disability Activism and Parents of Children with Disabilities*<sup>20</sup> or *Sincerely, Your Autistic Child: What People on the Autism Spectrum Wish Their Parents Knew about Growing Up, Acceptance, and Identity*<sup>21</sup> posit a significant divide between autistics and non-autistics. In this age of identity politics, we find it difficult to imagine a form of intimacy that not only reconfigures difference but also leads to something like anthropological, maybe even neurological, hybridity. Remember when, as a boy, you typed, “Really hoping that very nervous Dad is autistic”? Sometimes I think that the neurotypical fondness for categories, for generalization – we’re top-down processors, after all – has forced everyone to think of language, in the words of Dawn Prince, “as a weapon rather than an amorphous mist of the birth waters of reality.”<sup>22</sup> “Words,” she maintains, “cut up the world, and... also... cut groups of people one from another.”<sup>23</sup> The freedom that we’ve carved out, DJ, is a privilege, but it’s both limited and uncertain.

As a scholar, I’ve written extensively about neurocosmopolitanism, a term I coined (Nick Walker coined it independently as well) to capture the idea of neurological hybridity.<sup>24</sup> I may not be autistic, but having embraced autism and lived with someone who is – you! – having become beautifully “entangled” with it, I am like an expat in Paris or Rome or Quito or Beijing. Autism has rubbed off and in, changing me – for the better. I borrow this conceit from your poem “The Unmerited Favor of Light,” where you say that you now “live abroad in language” and worry

---

20. Allison C. Carey, Pamela Block, and Richard K. Scotch, eds., *Allies and Obstacles: Disability Activism and Parents of Children with Disabilities* (Philadelphia: Temple University Press, 2021).

21. Emily Paige Ballou, Sharon daVanport, and Morenike Giwa Onaiwu, eds., *Sincerely Your Autistic Child: What People on the Autism Spectrum Wish Their Parents Knew about Growing Up, Acceptance, and Identity* (Boston: Beacon Press, 2021). These books provide a crucial service, but they assume relatively fixed identity roles. Autistics and non-autistics can each become more aware of the other, but the divide remains.

22. Dawn Prince, “The Silence Between: An Autoethnographic Examination of the Language Prejudice and Its Impact on the Assessment of Autistic and Animal Intelligence,” *Disability Studies Quarterly*, vol. 30, no. 1. <https://dsq-sds.org/article/view/1055/1242>.

23. Prince, “The Silence Between.”

24. Ralph James Savarese, “From Neurodiversity to Neurocosmopolitanism: Beyond Mere Acceptance and Inclusion,” *Ethics and Neurodiversity*, ed. C. D. Herrera and Alexandra Perry (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014). Ralph James Savarese, “I Object: Autism, Empathy, and the Trope of Personification,” *Rethinking Empathy*, ed. Meghan Marie Hammond and Sue Kim (New York: Routledge, 2014). Ralph James Savarese and Lisa Zunshine, “The Critic as Neurocosmopolite,” *Narrative*, vol. 22, no. 1 (2014). Ralph James Savarese, “Toward a Postcolonial Neurology: Autism, Tito Mukhopadhyay, and a New Geo-poetics of the Body,” *Journal of Literary and Cultural Disability Studies*, vol. 4, no. 3 (2010). Ralph James Savarese, “What Some Autistics Can Teach Us about Poetry: A Neurocosmopolitan Approach,” *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, ed. Lisa Zunshine (Oxford: Oxford University Press, 2015).

that you've lost your "native eye," that keen attachment to the sensory.<sup>25</sup> I don't dismiss this fear at all, but maybe the notion of gain and loss occludes the fact that we are never just one thing purely. Interaction and relation govern life. Rigid identities can only be static.

I define neurocosmopolitanism as "being respectfully at home with all manner of neurologies," and I envision a kind of endless movement toward, and interaction with, the Other.<sup>26</sup> In a number of essays I suggest that poetry is a hospitable – indeed, a neurocosmopolitan – meeting place for different neurotypes. And there's research to back this up. For example, autistic people excel at hearing the perceptual aspects of language, all of that pre-categorical auditory information that gets discarded in the process of manufacturing phonemes; non-autistics, in contrast, excel at meaning, at making sonic generalizations that narrowly signify.<sup>27</sup> Of course, in poetry semantics must collaborate, must enmesh, with sound. Each becomes the other through intricate pattern.

Somewhere, you say that poetry was your first language, and I still remember, very early in your linguistic emergence, what you typed on your computer after I read aloud Dylan Thomas's poem "Fern Hill." "Very great sound, very great sound," you said. Words can be like birds in a tree or the wind in a field – they need not mean. And certainly Thomas pushes the limits of literal understanding. Once, after enduring a long car ride with your parents to visit your grandmother – we were bickering about directions – you typed, "Yes. Yes. Mom and Dad. Long time. Very married." The two-beat rhythm was as important, I remember thinking, as the witty commentary on our romantic life. To return to your pantoum, poetry was like a trampoline: semantics were superfluous but also emergent: just part of a bouncy, metered pair. A long time ago you asked, "Why is poetry to the side of life? Why don't we request a drink in a catchy way?" Good question!

So, I'm thinking about collaborative life writing on all sorts of levels, and I'm wondering about your film. About three-quarters of the way through, tensions with your non-autistic co-producer erupt, becoming part of the narrative. Filming stops, and you must both regroup. You've said that the camera could only stare at you in the way that people stare at those with disabilities. Your partner's commitment to "cinema verité" threatened to become a freak show. Eventually, you arrived at a compromise of sorts: the narrative of "making it" at Oberlin would

---

25. David James Savarese, *A Doorknob for the Eye* (Minneapolis: Unrestricted Interest Press, 2017), 16. <http://www.djsavarese.com/3d-flip-book/doorknobfortheeye/>.

26. Ralph James Savarese and Lisa Zunshine, "The Critic as Neurocosmopolite," *Narrative*, vol. 22, no. 1 (2014), 20.

27. Ralph James Savarese, "What Some Autistics Can Teach Us about Poetry: A Neurocosmopolitan Approach," *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, ed. Lisa Zunshine (Oxford: Oxford University Press, 2015), 403–404.



be punctuated by four of your poems set to the astonishing oil paint animation of Em Cooper.<sup>28</sup> Rewatching the film, I thought to myself, *Documentary realism is like most academic prose, and oil-paint animation is like poetry*. That's overdoing it, I know. But you've said that in those ekphrastic sequences, your fluid, sensuous inner world comes through. Staring stops. Could you say a few words about collaborative media and your work with Em Cooper in the context of life writing? Also, the collective you formed in Iowa City?

**David J. Savarese:** I'm glad to talk about poetry, Dad. As you know, my relationship to language has always been complicated. You've written about it in any number of places. On the one hand, I agree with Dawn Prince, static binaries are often employed to divide, to separate: verbal/nonverbal; speaker/nonspeaker; autistic/non-autistic. If I'm honest, when you use them, a part of me cringes. On the other hand, "neurocosmopolitan" offers an unbounded, ever-expanding field of diverse communion. And I agree with you, poetry offers us neurocosmopolites a common, open meeting ground.

In that same essay, Dawn Prince says the following of language:

[...] language was like food: each word was onomatopoeic and tasted and smelled, even sustained me as a whole thing of its kind. I digested words, sentences and stories as if my life depended on it. Again, like food, I saw language as a necessary element for survival and a web of interdependencies.<sup>29</sup>

Can I say that, together, Em Cooper and I created a kind of neurocosmopolitan dialect/diet of poetry-and-oil-paint-animation? And that it's multisensory, multivocal, non-logocentric, non-textocentric, collaborative expression was purely liberating? Poetry was asked to paint, and painting was asked to play the drums – to keep rhythmic time. Em Cooper's animation made my poetry dance. Together, the two art forms sucked us all into a space where motion, rhythm, pattern, color, sound, and texture freely conversed, inviting us back into the world of trampolining.

Ahhh, to be back in a world of discussions in motion, but truth be told, Em met me first in words. She read every paper and poem I'd written in my time at Oberlin. An ocean between us – she lives in England – she'd g-chat with me, learning the cadence and rhythm of my written speech. And rather than illustrate the poems, images from my writing – of volcanoes, flags, and vines – surface, melt, then disappear, only to resurface in the next poem. The viewers are literally

---

28. Examples can be found here: <https://www.deejmovie.com/poetry>.

29. Dawn Prince, "The Silence Between: An Autoethnographic Examination of the Language Prejudice and Its Impact on the Assessment of Autistic and Animal Intelligence," *Disability Studies Quarterly*, vol. 30, no. 1 (2010). <https://dsq-sds.org/article/view/1055/1242>.

swept into the vortex and back out again. Without her wordless encouragement, her sensory accommodation, the viewers' transformations would not have been complete.

Documentary realism can capture my challenges the way someone passing by a wreck might rubberneck, but it can't capture my rich inner life. Nor can it unfix the "I" who loves to stand apart and stare at difference. And so, if we're talking about life writing, we need to remember other, collaborative methods of relating a life.

Our culture practices a form of close-mindedness that favors or privileges written language over other means of communication, what scholars call "textocentrism." As Cassandra Hartblay points out, the consequences are significant:

[T]extocentrism [...] reinforces racial and class domination,...[and is] also a primary field in which ableism is inscribed. Textocentrism privileges particular modes of cognition over others. This is not to say that texts in general, or textual analysis must be abandoned; rather, that they must not be elevated so as to obfuscate [or hide] other ways of knowing, particularly, of *performative* interactions.<sup>30</sup>

Four-fifths of the way through my anthropology thesis at Oberlin – an autoethnographic exploration of ethnography and language – I suddenly became mindful of my own bias. A high achiever in mainstream education from kindergarten through college, I now communicated almost entirely in written English. What, I wondered, might I have pruned or suppressed in the process? I began to seek out the works of those autistics – some nonspeaking, others not – who choose nonalphabetic forms of expression. In an ekphrastic series of poems titled *A Doorknob for the Eye*, I turned my attention to the artwork of seven autistic artists and sought to converse with them in poetry.

As you say, I initially framed my dependence on language as the loss of my "native eye," but I came to see that I was "dividing up" the world, as Prince would say. I remember you telling me about a study that looked at how literate autistics and literate neurotypicals remember letters.<sup>31</sup> The former group remembers them as shapes, as if they were looking at art; the latter, names them. In other words, the incidental curve of the "p" or "o" plays no role in the neurotypical's relationship to language. It's just a random part of the signifier. You said, recently in a talk

---

30. Cassandra Hartblay, "This Is Not Thick Description: Conceptual Art Installation as Ethnographic Process." 2016 Paper Presentation for the Symposium on Innovations in Ethnographic Methodology. Berkeley, CA: UC Berkeley Center for Ethnographic Research.

31. Hideya Koshino et al., "Functional Connectivity in an fMRI Working Memory Task in High-functioning Autism," *Neuroimage*, vol. 24, no. 3 (2005), 810–821.

at Duke, that “in autism maybe there’s no need for ekphrastic reconciliation. Poetry is painting before the poet even starts.”<sup>32</sup>

This past summer, boxed in by the pandemic, I once again found myself stuck. Yearning for the openness and fertile soil of neurocosmopolitan space, I invited three of my poet-friends,<sup>33</sup> now scattered around the country, to ekphrastically connect with the artwork of Malcolm Corley who is autistic.<sup>34</sup> Originally, I intended to write the book myself, but I soon realized doing it collectively would not only enrich the conversation but also create an expansive and neurocosmopolitan community – making a solitary activity more fun, especially during the pandemic, and adding connections to each of our lives. These connections and relationships might grow in multiple unforeseen ways in the future. *Studies in Brotherly Love* will come out this year from Prompt Press,<sup>35</sup> which specializes in ekphrastic poetry, and even it will refuse to be ordinary, singular. The book is an art object in and of itself: handmade, from start to finish, and having only a limited number of “copies.” In one of my poems, I remember getting the stomach flu the first Christmas I spent with you. You held my head as I vomited – yet another form of enmeshment!

This summer, working and teaching from your room inside our house, you abandoned academic writing and rediscovered your poetic voice – your/our life pouring out in four books of poetry, two intimate collaborations with close friends: one a poet, the other, an artist and musician. Tell me, Dad, what is it that poetry offers *you* that no memoir, no op-ed, no scholarly essay ever could?

**Ralph J. Savarese:** As you know, DJ, I have an MFA in poetry and a PhD in literature; my job at Grinnell has me teaching both creative writing courses and literature ones. Small liberal arts colleges can’t afford to field faculty with narrow specializations. I’m very grateful that I haven’t been forced to teach, and do, just one thing. Just as you and I and our various forms of life writing are entwined, so is my own memoir, poetry and scholarship. Like people, genres can become self-obsessed or narcissistic. (There’s an old joke: what does the memoir specialize in? Me!) They need a corrective. So, I’m glad to be constantly pulled out of one way of approaching things. But to answer your question, poetry offered a kind of emotional compression and urgency. These things seemed almost laughably suitable to the pandemic. The language could be fluid and inventive, yet it all happened in a box. The words, as it were, couldn’t go outside.

---

32. Ralph James Savarese, “The Discourse of Heterogeneity and ‘Many Outcomes’ in Autism: What Ends Does It Serve?” Duke University, April 2021.

33. [www.clarettaholsey.com](http://www.clarettaholsey.com). <http://lateefmcleod.com>. <https://jorrellwatkins.com/>.

34. <https://malcolmstiles.com/>.

35. <https://promptpress.org/>. <https://www.jazgraf.com/>.

I'm concerned that readers might think our vision of enmeshment is all sunshine and roses, without conflict and challenges, so I want to be sure to address, in this final part, how differences of perspective loosen, not dissolve. In a piece called "Coming to My Senses," which blends a reading of Thoreau with theories of autistic perception, you reveal a limitation of my nearly rabid pro-inclusion philosophy.<sup>36</sup> In fact, you explicitly update my piece "River of Words, Raft of Our Conjoined Neurologies."

That piece recounted the process of reading *The Adventures of Huckleberry Finn* with you during your junior year of high school. I was quite concerned about how you would react to Twain's narrator, who is terribly abused – in fact, almost killed – by his father and then later adopted. You were really working through your own trauma at the time, and reading seemed to aggravate it. My piece celebrates the emergence in you of a kind of aesthetic distance, a writerly orientation to the text. How was it constructed? How does it work? Your AP English class became, in your words, a kind of "safe house," and I depict you, the only fully included, nonspeaking student with autism in Iowa, as guided by the spirit of Harriet Tubman, your hero, through the halls of Grinnell High School. (I've always loved your line "smart self's walk down freedom's trail.")

But reading your piece, I had to confront a stark fact: inclusion is a lot more difficult for the person with a conspicuous disability than for his/her/their parents. I had failed to adequately consider the problem of stigma and staring – the toll it took on you. In your essay, you refer to the "barking orbs" of your classmates, and I still remember how one night at home you announced on your computer, "Freak is ready for bed." How much you had assimilated the notion of disability as pathology! Your mother and I immediately conspired to have you meet with other nonspeaking autistics across the country who were included or fighting to be included. You needed a community, a support system, fellow travelers on freedom's trail.

I had underestimated the long legacy of the "ugly laws,"<sup>37</sup> statutes designed to keep disabled people out of the public square. Your peers at Oberlin were unaccustomed to being educated alongside people with significant disabilities. They needed time to catch up – and they did! In your essay, you take Thoreau to task for arrogantly dismissing society, calling that gesture a privilege, something you can't afford to do. But nor, at times, can you afford inclusion because it comes at such a psychic cost. In public, you're quite literally a marked man. My liberal politics had moved too quickly through the experience of inclusion, your experience of it. For this reason, I am delighted that you offered another view, entwining

---

36. David James Savarese, "Coming to My Senses," *Autism in Adulthood*, vol. 1, no. 2 (2019).

37. Susan M. Schweik, *The Ugly Laws: Disability in Public* (New York: NYU Press, 2009).

your essay with mine. What should we call this kind of thing? Loving critique? How about “friendly refinement”? Multi-vocal, multi-perspective life-scripts that emerge in conversation, in relationship. Or, to return to Kate’s McLean’s idea of “narrative ecology,” an artful ecosystem of ever-evolving words and images.

I’ll close with a poem, one that shows my worrying side as a father. It imagines the future for disabled people in a less than positive way, and it almost begs you to reply.<sup>38</sup>

“Almond”

Maybe despair is just a professor  
babbling in French or Italian.  
He’s so committed to his view  
that he can see little else.

Or maybe it’s a politician  
who takes the amygdala’s money.  
The frontal lobes sit atop  
a Dark Web operation.

It’s like a machine dispensing  
candy, one bar after another.  
Call it *Almond Panic*.

In the movie *Last of the Mohicans*,

which I cringed at the other night  
though nonetheless kept watching,  
Hawkeye, Chingachgook’s  
adopted son, says to Cora,

whom Magua has abducted,  
“You’re strong! You stay alive  
no matter what occurs!  
I will find you!” And he does.

I’m a sucker for rescue plots,  
and Day Lewis slips  
into his role the way mist  
moves into a valley.

So, maybe I have it wrong.  
Maybe the future will find my son;  
decide, as I did, that it doesn’t  
want to be the present.

---

38. Ralph James Savarese, “Almond,” *Entropy Magazine* (April 29, 2021), <https://entropymag.org/foster-care-two-poems-2/>.

In his version of our family  
story, faith plays a crucial role.  
*Somehow I knew even if I had to get  
myself out of foster care I'd see you.*

I knew it because I could remember you  
telling me you'd never let me feel alone.  
And I always felt you in my heart,  
even when I was being assaulted.

It took three years to extract him –  
he might as well have been  
in North Korea. This grown man  
is so much harder than I thought,

and I, his former “big brother,”  
so much more foolish. Only now,  
under strain, can I see the forest  
through which hope must run.

**David J. Savarese:** In the beginning of our conversation, you asked: “How can we use our extraordinary privilege and good fortune to make a difference in the lives of other autistic people, especially those who don’t speak? How can we do the same for foster children?” Yes, *and*, how, too, might we make a difference in the lives of those neurotypicals so prone to fear, so prone to argue, to defend, to isolate?

Whenever I encounter a fearful sentence or poem like yours, one that “imagines the future for disabled people in a less than positive way” – I remind myself that some of my best mentoring has come, not from humans, but from plants and microbes. In his essay “Thoughts on Things: Poetics of the Third Landscape,” Jonathan Skinner writes, “The third landscape, in the end, may be little more than an in-between space, an interstitial zone, found everywhere life is found and, indeed, permitting further life.”<sup>39</sup> Rhizomes have encouraged me to live in that interstitial zone. Unlike true roots, which rely on a single stem and root bulb, rhizomes persevere by creating an intricate network of multiple root bulbs full of nutrients and resources that grow both vertically and laterally. This allows them to live in the ever-unfolding present, neither weighed down by the past nor fearful of the future.

You describe our wordless freedom as “limited and uncertain.” I experience it as uncertain and, therefore, limitless. For me, interdependence isn’t a theory or aspiration but rather the underlying beingness of any ecosystem. We are interde-

---

39. Jonathan Skinner, “Thoughts on Things: Poetics of the Third Landscape,” in *Eco Language Reader*, ed. Brenda Iijima (New York: Portable Press/Nightboat Books), 44.

pendent beings, not interdependent stories. In a recent talk I gave, “Neurocosmopolites, Rhizomes, and Artful Activism,” I self-identify as a neurocosmopolite, an artful activist, and a practicing optimist. I believe not only that nobody is disposable, but also that everybody is indispensable. We are all essential and meaningful participants of something larger than ourselves. I model ways in which my rhizomatous artful activism has me planting seeds in multiple directions simultaneously, following those that begin blossoming, understanding others will lie dormant, perhaps rejuvenating themselves in a year or two. In this way, weeding me out is difficult, if not impossible. So no worries, Dad.

Alison Kafer says we ought to make our lives part of the argument; I say let’s make living an artistic endeavor, a creative improvisation; let’s *rhize and thrive*. For me, activism is a call for action, a shifting of human relationships in our world, yet ours is not the activism of law and policy, but an artful activism. One that *lowers* people’s defenses and awakens the senses, inviting them into a neurocosmopolitan encounter, allowing perceived adversaries to become fresh-thinking allies. It’s about actively disrupting the misassumptions on which the status quo is founded and offering room to create an alternative world. By trying out something new we might creatively show people that their assumptions about us or the world we live in are unfounded. I think allowing them to make these discoveries on their own is more effective than dictating what they ought to think or feel. A neurocosmopolitan, rhizomatous life writing is expansive, dynamic, sensuous, a space with multiple entry points. Here we find ourselves again and again and again.

D.J. Savarese is a public speaker, writer, and activist who works to make literacy-based education, communication, and inclusive lives a reality for all nontraditionally speaking people through artful advocacy, teaching, and community organizing. A 2017–19 OSF Human Rights Initiative Youth Fellow alum, he is also the co-producer of the Peabody award-winning, Emmy-nominated documentary *Deej: Inclusion Shouldn’t be a Lottery*, which unearths discrepancies between insider and outsider perspectives of his lived experience as an alternatively-communicating autistic person. D.J. is the author of the chapbook *A Doorknob for the Eye* and has published poems and prose in *The Iowa Review*, *Seneca Review*, *Prospect*, *Bellingham Review*, *Nine Mile Magazine*, *Autism in Adulthood*, *Stone Canoe*, and *wordgathering.com*. “Passive Plants,” a lyric essay published in *The Iowa Review*, was named a notable essay in the 2018 Best American Essays. Before moving to Iowa City, he graduated Phi Beta Kappa from Oberlin College in May 2017 with a double major in Anthropology and Creative Writing. (Source: *Artful Advocate*)

Ralph James Savarese, an American scholar, writer, and poet, has been on the faculty at Grinnell College for 20 years. He is the author of two books of prose, *Reasonable People* (memoir) and *See It Feelingly* (ethnographical literary criticism), and three books of poetry, *Republican Fathers*, *When This Is Over: Pandemic Poems*, and *Someone Falls Overboard*. The third, written with Stephen Kuusisto (published on March 15, 2021) is modeled on Marvin Bell’s

and William Stafford's co-authored book, *Segues: A Correspondence in Poetry*. His most recent work, *Did We Make It?* – a chapbook of ekphrastic poetry with paintings by Tilly Woodward, was published on Nov. 11, 2021 in *Hole in the Head Review*. Savarese is currently working on a fourth book of poetry called *Exact Conclusion of Their Hardiness* and a book on Herman Melville. With his son, he is writing a book of letters titled *Dear Dad, Dear DJ*. Professor Savarese is also the co-editor of three collections: *Papa PhD: Essays on Fatherhood by Men in the Academy*; *Autism and the Concept of Neurodiversity*, a special issue of *Disability Studies Quarterly*; and *The Lyric Body*, a special issue of *Seneca Review*. A fourth co-edited collection, *The Futures of Neurodiversity*, is under contract with the Modern Language Association. Ralph Savarese is the recipient of a number of awards: co-winner of the Irene Glascock National Undergraduate Poetry Competition; the Hennig Cohen Prize from the Herman Melville Society for an “outstanding contribution to Melville scholarship”; an Independent Publisher's Gold Medal for Reasonable People in the category of health/medicine/nutrition; a Mellon Foundation “Humanities Writ Large” fellowship, which supported a year-long residency at Duke University's Institute for Brain Sciences; two “notable essay” distinctions in the Best American Essay series; two Pushcart Prize nominations; and a National Endowment for the Humanities summer stipend. His scholarship, creative work, and opinion pieces have appeared in more than 80 journals, books, and newspapers. (Source: Grinnell College)



## Bibliography

- Ballou, Emily P., Sharon daVanport, and Morenike Giwa Onaiwu, eds. *Sincerely Your Autistic Child: What People on the Autism Spectrum Wish Their Parents Knew about Growing Up, Acceptance, and Identity*. Boston: Beacon Press, 2021.
- Carey, Allison. C., Pamela Block, and Richard K. Scotch, eds. *Allies and Obstacles: Disability Activism and Parents of Children with Disabilities*. Philadelphia: Temple University Press, 2021.
- CNN Transcripts, *Anderson Cooper 360*, "Finding Amanda." Aired April 2, 2008. Accessed May 4, 2021. <http://transcripts.cnn.com/TRANSCRIPTS/0804/02/acd.02.html>.
- Corley, Malcolm. <https://malcolmstiles.com/>.
- Fink, Jennifer. *All Our Families: Finding Our Disability Lineages*. Boston: Beacon Press, 2022.
- Hartblay, Cassandra. "This Is Not Thick Description: Conceptual Art Installation as Ethnographic Process." 2016 Paper Presentation for the Symposium on Innovations in Ethnographic Methodology. Berkeley, CA: UC Berkeley Center for Ethnographic Research.
- Holsey, Claretta. [www.clarettaholsey.com](http://www.clarettaholsey.com).
- Graf, Jaz. <https://www.jazgraf.com/>.
- Kafer, Alison. *Feminist, Queer, Crip*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- Koshino, Hideya. et al. "Functional Connectivity in an fMRI Working Memory Task in High-functioning Autism." *Neuroimage* 24, no. 3 (2005): 810–821.
- Lapadat, Judith. "Ethics in Autoethnography and Collaborative Autoethnography." *Qualitative Inquiry*, vol. 23, no. 8 (2017): 589–603.
- McLean, Kate. *The Co-Authored Self: Family Stories and the Construction of Personal Identity*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- McLeod, Lateef. <http://lateefmcleod.com>.
- Osteen, Mark. *One of Us: A Family's Life with Autism*. Columbia: University of Missouri Press, 2010.
- Prince, Dawn. "The Silence Between: An Autoethnographic Examination of the Language Prejudice and Its Impact on the Assessment of Autistic and Animal Intelligence." *Disability Studies Quarterly*, vol. 30, no. 1 (2010). <https://dsq-sds.org/article/view/1055/1242>.
- Rooy, Robert. *Deej: Inclusion Shouldn't Be a Lottery*. Rooy Media, 2017. <https://www.deejmovie.com/>.
- Savarese, David James. *A Doorknob for the Eye*. Minneapolis: Unrestricted Interest Press, 2017. <http://www.djsavarese.com/3d-flip-book/doorknobfortheeye/>.
- Savarese, David James. "Coming to My Senses." *Autism in Adulthood*, vol. 1, no. 2 (2019): 90–92.
- Savarese, David James. <https://www.deejmovie.com/poetry>.
- Savarese, David James. "It's My Story," 432–442. In *Reasonable People: A Memoir of Autism and Adoption*. New York: Other Press, 2007.
- Savarese, David James. "Passive Plants." *Iowa Review*, vol. 47, no 1 (Spring 2017): 34–37.

- Savarese, David James. *Plotting Hope*. "Readers Theatre." Grinnell High School. Grinnell, IA, 2009.
- Savarese, David James. "My Adoptive Father Buys a Trampoline." Unpublished poem, 2014.
- Savarese, Ralph James. "Almond." *Entropy Magazine* (29 April, 2021). <https://entropymag.org/foster-care-two-poems2/>.
- Savarese, Ralph James. "From Neurodiversity to Neurocosmopolitanism: Beyond Mere Acceptance and Inclusion." In *Ethics and Neurodiversity*, edited by C.D. Herrera, and Alexandra Perry, 191–205. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Savarese, Ralph James. "I Object: Autism, Empathy, and the Trope of Personification." In *Rethinking Empathy*, edited by M. M. Hammond and Sue Kim, 74–92. New York: Routledge, 2014.
- Savarese, Ralph James. "The Discourse of Heterogeneity and 'Many Outcomes' in Autism: What Ends Does It Serve?" Lecture. Duke University, April 2021.
- Savarese, Ralph James. *Reasonable People: A Memoir of Autism and Adoption*. New York: Other Press, 2007.
- Savarese, Ralph James. *See It Feelingly: Classic Novels, Autistic Readers, and the Schooling of a No-Good English Professor*. Durham: Duke University Press, 2018.
- Savarese, Ralph James. "Toward a Postcolonial Neurology: Autism, Tito Mukhopadhyay, and a New Geo-poetics of the Body." *Journal of Literary and Cultural Disability Studies*, vol. 4, no. 3 (2010), 273–289.
- Savarese, Ralph James. "What Some Autistics Can Teach Us about Poetry: A Neurocosmopolitan Approach." In *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, edited by Lisa Zunshine, 393–405. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Savarese, Ralph James. *When This Is Over: Pandemic Poems*. North Liberty: Ice Cube Press, 2020.
- Savarese, Ralph James. and Lisa Zunshine. "The Critic as Neurocosmopolite." *Narrative*, vol. 22, no 1 (2014): 17–44.
- Schweik, Susan. *The Ugly Laws: Disability in Public*. New York: NYU Press, 2009.
- Sinclair, Jim. "Don't Mourn for Us." Autism Network International (ANI) Newsletter, *Our Voice* 1, no. 3 (1993). Accessed May 4, 2021. [https://www.autreat.com/dont\\_mourn.html](https://www.autreat.com/dont_mourn.html).
- Skinner, Jonathan. "Thoughts on Things: Poetics of the Third Landscape." In *Eco Language Reader*, edited by Brenda Iijima. New York: Portable Press/Nightboat Books, 2010: 9–17.
- Stagliano, Kim. *All I Can Handle: I'm No Mother Teresa: A Life Raising Three Daughters with Autism*. New York: Skyhorse Publishing, 2010.
- Watkins, Jorrell. <https://jorrellwatkins.com/>.



rozprawy | szkice | eseje

RR(R)GO

studies | and | essays





## Portret artysty (rocka) w wieku dojrzałym Nick Cave na scenie

A Portrait of a (Rock) Artist as a Mature Man. Nick Cave on Stage

In this article, I try to reconstruct the “representable self-image” of musician, writer and stage artist Nick Cave. I focus on his photographic portraits, the most emblematic and frequently reproduced, that create an iconosphere of rock and popular culture at the edge of the 20th and 21st centuries – taken by a Dutch photographer Anton Corbijn. However, I take under consideration not only photographic representations of Cave but also his latest output: music albums and the autobiographical movies *20 000 Days on Earth* and *One More Time with Feeling*, as well as his poetry book called *Sick Bag Song* or his blog *The Red Hand Files*. All these hypertexts have been directed to give the audience a sense of participation in a metamorphosis, as they accompany the artist backstage, on tour, and in his hotel room. They show us how the “private” and “biological” body of the artist transfers into the “public” body, how it is monumentalized on stage and with a camera and – finally – how it becomes a “sign,” “trademark,” and “product.” Sometimes, this dialectic intimacy makes an impression of an exhibitionist-voyeuristic pact between the artist and his public. However, Cave runs this identity game very consciously and with self-irony. By crossing the borders between his mythologized stage *effigie* and his biography, Cave seems to adapt a Warhol-like politics of “giving good face” into the synoptical culture industry and fame culture of the 21st century.

Keywords: Nick Cave, stage biography, fame culture, voyeurism, *effigies*

*You're a distant memory in the mind  
of your creator, don't you see?*

*Jesus Alone*

### Lustro Warhola

A co jeśli stwórca jest równocześnie twórcywnem – reżyserem, aktorem i widzem tego samego spektaklu? Wers z *Jesus Alone*, od którego zaczynam, objawia się nagle, oderwany na moment od traumatycznego kontekstu *Skeleton Tree*, jako elegijna odpowiedź na pytanie sformułowane przez Nicka Cave'a dwa lata przedtem, w *Pieśni torby na pawia*: “Kim ja, kurwa, jestem? – wykrzykuję – kurwa

mać, pomocy! – wrzeszczę na cały głos”<sup>1</sup>. Takich prób autodefinicji jest zresztą w książce więcej. Narrator *Pieśni*, w którym nietrudno rozpoznać *porte-parole* lidera The Bad Seeds, pisze na przykład: “Jestem małym bożkiem z terakoty, drzę na postumencie, wciąga mnie wielka bezdnia dźwięku”<sup>2</sup>. Innym razem, po koncercie w Seattle: “Wydawało mi się, że mam prawo wyłączności do / mojego ciała. W tym też myliłem się”<sup>3</sup>. I wreszcie: “Mężczyzna, który właśnie pojawił się na scenie Sony Centre w Toronto, nie zdaje sobie sprawy, że naprawdę nie istnieje. / Jest częścią snu chłopca, który ze łzami w oczach stoi znieruchomiały na wi-brującym torze kolejowym”<sup>4</sup>.

Te i podobne fragmenty *Pieśni* przenoszą nas od razu – na zasadzie hipertekstu – w sam środek problematyki, która uobecnia się w najnowszych Cave’owskich projektach. Nie tylko w głównym nurcie, czyli w albumach *Push the Sky Away* (2013) i *Skeleton Tree* (2016), lecz także – a może przede wszystkim – w towarzyszących im filmach *20 000 dni na Ziemi* (2014) oraz *One More Time with Feeling* (2016), w komiksie Reinharda Kleista *Nick Cave: Mercy on Me* (2017) czy wreszcie w cyklu spotkań lidera Bad Seeds z publicznością *Conversations with Nick Cave*, którego dopełnieniem jest strona internetowa *The Red Hand Files*, działająca od września 2018 roku jako rodzaj autorskiego bloga, poprzez który Cave komunikuje się ze swoimi fanami, odpowiadając na ich pytania – najczęściej bardzo intymne<sup>5</sup>.

Jednym z powracających tematów tej twórczości, ściśle związanych z antropologią popkultury, jest poszukiwanie “przedstawialnego obrazu siebie”, gra wizerunkowa i tożsamościowa o rodowodzie jakby Warholowskim, nazywana przez Jonathana Flatleya “poetyką upubliczniania” lub “dawaniem twarzy”:

Warhol dostrzegł, że możliwość bycia konkretną osobą, wyposażoną w konkretne ciało i odczuwającą konkretne pragnienia, nie współgra z możliwością stania się abstrakcyjną osobą publiczną, co opisuje jako “wpasowanie się w przyjętą rolę” [...]. Warhol zdawał sobie sprawę, że trzeba być publicznie przedstawialnym (*representable*) – lub przynajmniej móc wyobrazić sobie, że jest się publicznie przedstawialnym, po to, by w ogóle mieć poczucie, że się istnieje<sup>6</sup>.

---

1. Nick Cave, *Pieśń torby na pawia*, przeł. Tadeusz Sławek (Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2018), 91.

2. Cave, *Pieśń...*, 18.

3. Cave, *Pieśń...*, 72.

4. Cave, *Pieśń...*, 146.

5. Odpowiedzi publikowane są średnio co tydzień, dwa tygodnie. Zob. [www.theredhandfiles.com](http://www.theredhandfiles.com) (14.05.2019).

6. Jonathan Flatley, “Dawanie twarzy: upublicznianie i polityka prozopopei Andy’ego Warhola”, przeł. Tomasz Basiuk, Bartosz Żurawiecki, *Artium Quaestiones* nr XIV (2003), 317. Zob. Jonathan Flatley, *Like Andy Warhol* (Chicago: University of Chicago Press, 2017).

Na zdjęciach prasowych z otwarcia retrospektywy Antona Corbijna “1–2–3–4” w Fotomuseum Den Haag (21 marca 2015 roku) widać, jak Nick Cave przygląda się z bliska swoim portretom, które obejmują różne okresy jego scenicznego istnienia, od lat osiemdziesiątych XX wieku do początku dwutysięcznych. Artysta kontra jego *effigie*. Obok, na pozostałych ścianach muzeum, zawieszono są zdjęcia Toma Waitsa, Micka Jaggera, Davida Bowiego, Johnny’ego Casha, Davida Gahana, Patti Smith czy PJ Harvey. Słynne fotografie, znane z wielu reprodukcji i okładek, fotografie-emblematy, które tworzą ikonosferę rocka przełomu XX i XXI wieku. Zgromadzone w jednym miejscu i oprawione w ramki, portrety Corbijna składają się na kolekcję mitologicznych postaci, popkulturowych herosów, scenicznych idoli, lecz także – nie ma sensu tego ukrywać – na galerię kreacji marketingowych, powstałych w odpowiedzi na głód “społeczeństwa medialnego”. Jedną z jego cech jest to, że “nieustannie konsumuje twarze, które samo produkuje”<sup>7</sup>.

“Zbożowe kręgi mych oczu...”

W pierwszej scenie *20 000 dni na Ziemi*, którą poprzedza intro z setkami jego reprezentacji medialnych, odtwarzanych na ekranach telewizorów z zawrotną prędkością, Cave mówi ironicznie: “Pod koniec XX wieku przestałem być człowiekiem [*a human being* – przyp. J.O.]. To niekoniecznie źle. Po prostu tak jest”<sup>8</sup>. Za moment wchodzi do łazienki i przegląda się w lustrze. Zimne światło zatrzymuje się na kilku zmarszczkach. W zbliżeniu oglądamy małe przebarwienie na źrenicy. Obraz ten, w którym właściwie odsłania się problematyka całego filmu, powraca także w *Pieśni torby na pawia*:

Starannie mieszam w miseczce emulsję, przyczerniam włosy,  
Tak że niczym atramentowoczarne skrzydło kruka  
Moszczą się na moim wysoko wypiętronym czole.

Nachylam się,  
Wpatrując w zmierzwiłone zbożowe kręgi mych oczu.

Małe brązowe przebarwienie  
Na niebieskiej źrenicy prawego oka, białka zaczynają  
żółknąć. Plama wątrobowa  
Na lewej skroni. Pajęczek rozgościł się na prawym nozdrzu.  
Światło łazienki jest bezwzględne.<sup>9</sup>

---

7. Hans Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski (Gdańsk: wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2014), 214. Kanonicznym kontekstem jest tutaj, oczywiście, także książka Rolanda Barthes’a *Mitologie*, zwłaszcza jego analiza portretów filmowych Grety Garbo.

8. *20 000 dni na Ziemi*, reż. Iain Forsyth, Jane Pollard, dyst. Pulse Films, Wielka Brytania, 2014, min. 2:55 i dalej. Tu oraz w pozostałych anglojęzycznych cytatach tłumaczenie moje – J.O.

9. Cave, *Pieśń...*, 29–30.



W książce Cave wielokrotnie próbuje dać nam poczucie uczestniczenia w metamorfozie, towarzyszenia mu – trochę nielegalnie – “za kulisami”, w trasie między kolejnymi koncertami, w pokojach i łazienkach hotelowych. Widzimy, jak ciało prywatne i biologiczne przeobraża się w ciało medialne, jak jest monumentalizowane na scenie i przed obiektywem – jak staje się ciałem-znakiem i ciałem-towarem. I odwrotnie. Ta dialektyka intymności przybiera niekiedy formę ekshibicjonizmu, karmi się voyeurystycznym instynktem czytelników i czytelniczek, choć nie jest pozbawiona humoru (egzaltowany opis masturbacji w hotelu Bowery w Nowym Jorku<sup>10</sup>). Przede wszystkim jednak powraca motyw znużonego, z wolna, lecz nieodwołalnie starzejącego się męskiego ciała, które z niemałym trudem dźwiga swoje “publicznie przedstawialne role” i “któremu teraz właśnie robią zastrzyk ze sterydów mających uczynić ze zmęczonego długim lotem i grypą pieśniarza przedmiot uwielbienia”<sup>11</sup>.

Drugim tematem przewodnim *Pieśni torby na pawia*, a także filmu *20 000 dni na Ziemi* i albumu *Push the Sky Away*, jest rozpad pamięci i związane z nim doświadczenie płynnej tożsamości (“Zamieniam się w nawiedzony dom, w którym słycać wycie / i pojękiwanie pamięci”<sup>12</sup>). W onirycznych, po Cave’owsku natchnionych wersach poematu zdarzenia biograficzne mieszają się ze światem imaginacji i twórczości. Właściwie nie wiadomo, kto prowadzi te notatki: bożek popkultury (“Jak małeńki bożek wlokę się dokoła niezmiernego świata / ale tyję i jako roztyły bóg wlokę się dokoła niewielkiego świata”<sup>13</sup>), artysta-medium (“Jestem układem nerwowym wprawianym w ruch przez duchy i rymy”<sup>14</sup>), artysta-hochsztapler (“Artysta-padlina jest coraz bardziej rozprzestrzeniającym / się snem!”<sup>15</sup>) czy “chłopic na moście”, dalekie wspomnienie siebie samego, któremu dedykowana jest książka. Może każdy po trochu. A może żaden z nich.

### Transfiguracje / transgresje / transakcje

*20 000 dni na Ziemi* opowiada więc o “publicznych rolach” lidera The Bad Seeds, o “przedstawialnych obrazach”, o procesie “nadawania twarzy” – oraz o jej umitycznieniu i utowarowieniu. Wszystko w *20 000 dni na Ziemi*, albo prawie wszystko, jest na usługach scenicznego mitu: malarsko dobrana scenografia, starannie zaaranżowany seans u psychoanalityka, który spaja kompozycję całego

---

10. Cave, *Pieśń...*, 125–126.

11. Cave, *Pieśń...*, 10.

12. Cave, *Pieśń...*, 95.

13. Cave, *Pieśń...*, 96.

14. Cave, *Pieśń...*, 23.

15. Cave, *Pieśń...*, 100.

filmu, literacka narracja prowadzona przez Cave'a z offu, zawsze sprzężona z obrazem, i kadrowanie, które podkreśla charakterystyczne, rozpoznawalne cechy jego urody. Potrzeba dużo dobrej woli – lub naiwności – by dać wiarę, że Iain Forsyth i Jane Pollard chcieli pokazać dzień w konwencji filmu dokumentalnego. Nie ma tu miejsca na przypadek lub fenomenologiczne doświadczanie chwili rodem z Sartre'owskich *Mdłości* ("Nigdy nie czułem tak silnie jak dzisiaj – zapisuje Roquentin w swoim dzienniku – że nie mam tajemnych wymiarów, że jestem ograniczony do swojego ciała, do lekkich myśli, które unoszą się z niego jak pęcherzyki"<sup>16</sup>). Bohaterem filmu nie jest osoba z krwi i kości, ale idealny model; Nick Cave jako "ekran" i jako "persona", kreowana latami forma, którą reżyserzy portretują w najlepszej pozie.

Cave zresztą sam podsuwa tropy. W rozmowie z Rayem Winstone'em, około trzydziestej minuty, na pytanie, czy w obliczu zbliżającej się starości nie myślał nad "odnowieniem" wizerunku-siebie (*reinvent myself*), odpowiada: "Ja nie mogę się 'odnowić'. [...] dla mnie gwiazdor rocka musi być rozpoznawalną postacią. Taką, którą można narysować jedną kreską. Nie wolno go zmieniać co dwa tygodnie, on musi przypominać boga". Dialog z Winstone'em, bardzo ważny w kontekście całego filmu, ma też drugi biegun. Zawiera w sobie zarazem adorację przedstawialnego obrazu i świadomy lęk przed uwięzieniem "po drugiej stronie": "Włączasz to i wyłączasz. Lecz pewnego dnia już nie możesz, stajesz się istotą, którą powołałeś do życia [...]. Przebiłeś się w marzeniach na drugą stronę i nic nie sprowadzi cię z powrotem. Zresztą sam już nie wiesz, czy kiedykolwiek chciałeś się 'tu' znaleźć"<sup>17</sup>.

W ten sposób Cave aktualizuje jeden z ponadczasowych toposów romantycznych (elementy antropologii romantyzmu są na wielu płaszczyznach kluczowe dla wyobraźni lidera The Bad Seeds) – relację sobowtórową – który w kulturze rocka uobecnia się poprzez figurę sobowtóra scenicznego, niekiedy mocno niezależnego od pierwowzoru i zagrażającego mu swoim doskonalszym, nadrzeczywistym kształtem<sup>18</sup>.

W *20 000 dni na Ziemi* przemiana sceniczna w "drugie ciało" ujmowana jest, po pierwsze, w kategoriach nieomal religijnych, jako transfiguracja czy swoiste przebóstwienie. "Na scenie coś się dokonuje. Przenosisz się, inaczej odczuwasz upływ czasu, stajesz się istotą, która nie może się mylić"<sup>19</sup>. W jednym z tekstów

---

16. Jean-Paul Sartre, *Mdłości*, przeł. Jacek Trznadel (Warszawa: Czytelnik, 1974), 67.

17. *20 000 dni na Ziemi*, min. 29:51 i dalej.

18. Na przykład w filmie Todda Haynesa o Bobie Dylanie *I'm Not There* (2007), w etiudzie Donalda Rice'a z Bobem Geldofem *I am Bob* (2007) czy w tragifarsie Davida Winklera *Finding Graceland* (1998), gdzie Harvey Keitel odgrywa "nieudanego" sobowtóra Elvisa.

19. *20 000 dni na Ziemi*, min. 31:52 i dalej.

opublikowanych na portalu *The Red Hand Files*, z kwietnia 2019 roku, Cave posunie się jeszcze dalej, gdy metamorfozę umęczonego alkoholem i narkotykami Elvisa (oraz Shane’a MacGowana z The Pogues czy Niny Simone) w trakcie koncertu porówna do śmierci i zmartwychwstania Chrystusa (bo Presley “ukrzyżował się na scenach w Vegas, śpiewając w *late shows* i *supper shows*, setki razy”), a za chwilę powie, że: “Dzięki nieograniczonej potędze muzyki artysta przekracza swoją nę-dzę w akcie publicznego egzorcyzmu, za sprawą którego przeistacza się w bóstwo [*transforms into a deity* – przyp. J.O.]”<sup>20</sup>.

Echo tej wrażliwości pobrzmiwa w sztandarowej piosence albumu *Push the Sky Away – Jubilee Street*, która razem z wideoklipem w reżyserii Johna Hillcoata dodaje do sakralnej metaforyki blasfemiczne, iście Bataille’owskie połączenie prostytucji, konsekracji i transgresji. Gdy w kluczowej scenie bohater klipu, zużyty mężczyzna w średnim wieku (znowu Ray Winstone), bierze do ust sutek kobiety, jak w sakramencie komunii, też coś się dokonuje. Pokój napęlnia się światłem, w muzyce dominują mocne riffy gitary elektrycznej, zaraz “wszystko zniknie, pozostanie jedynie rozedrgana całość”<sup>21</sup>.

I am transforming  
I am vibrating  
I am glowing  
I am flying  
Look at me now

## Cave opowiedziany

A zatem koncert jako *petite mort* i doświadczenie mistyczne? Jako “doświadczenie wewnętrzne erotyzmu” i praktyka quasi-religijna? To właśnie sugerowałyby intuicja Bataille’owska. Przemiana, o której mówi Cave, dokonuje się jednak, po drugie, także poza sceną. Jest długim procesem stabilizowania formy, utrwalania i multiplikowania *effigie* artysty – strategią “zajmowania przestrzeni”<sup>22</sup> (wracam do Warhola, który tak określał pomnażanie wizerunków w mediach).

By zaistnieć, sobowtór sceniczny potrzebuje nie tylko “publicznie przedstawi-ego” ciała, lecz także opowieści, mitu biograficznego, który jest częścią portretu i podobnie jak on ulega pewnemu unieruchomieniu (“Nie wolno go zmieniać

---

20. Issue #34: *What does Elvis mean to you?*, <https://www.theredhandfiles.com/what-does-elvis-mean-to-you/> (16.05.2019).

21. Georges Bataille, *Erotyzm*, przeł. Maryna Ochab (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2015), 129.

22. Andy Warhol, *Filozofia od A do B i z powrotem*, przeł. Joanna Raczyńska (Warszawa: Twój Styl, 2005), 115–116.

co dwa tygodnie”). Jak bardzo konsekwentnie i świadomie traktuje ten proces Cave, pokazuje na przykład sekwencja “pamięciologicznych” scen około pięćdziesiątej minuty *20 000 dni na Ziemi*, rozpoczynająca się odśpiewaniem *Higgs Boson Blues* (tam znamienna fraza: “Can’t remember anything at all”), a kończąca się zejściem muzyka do prywatnego archiwum – zejściem dosłownie, bo mieści się ono w podziemiach, ale przecież to czytelna metafora odpominania, zejścia w głąb niepamięci. Towarzystwując temu autorski komentarz nie pozostawia wątpliwości:

Któż z nas poznał swoją historię [*a story* – przyp. J.O.]<sup>23</sup>? To jasne, że w chwili, gdy jej doświadczamy, nie ma ona żadnego sensu. Nie ma w niej nic, tylko nadmiar i chaos. Nasze życie może stać się historią dopiero w akcie opowiadania, podejmowanym ciągle od nowa. Nasze małe, bezcenne wspomnienia, które wciąż powtarzamy sobie i innym, najpierw tworząc z naszego życia opowieść, a potem chroniąc ją przed rozpadem w mroku<sup>24</sup>.

Literaturoznawca zapewne rozpozna w tych słowach wątki narratystyczne – choćby podstawowe przekonanie, że “przeszłość rozwija się wraz z opowieścią”<sup>25</sup> (pozbawiona jej natomiast “rozpada się w mroku”), a także to, że twarde rozróżnienie między “prawdą” a “fikcją”, tu w kontekście doświadczenia autobiograficznego, “nie sprowadza się do opozycji albo-albo, lecz prowadzi do sytuacji, w której nie sposób rozstrzygnąć, czy coś jest jednym, czy drugim”<sup>26</sup>. Tak pojmowana autobiografia jest tyleż rekonstrukcją, co aktem kreacji i manipulacji, “nadawaniem i pozbawianiem oblicza, twarzą i od-twarzaniem, figurą, formą i deformacją”<sup>27</sup>.

Znamienne, że Paul de Man, którego właśnie zacytowałem, podobnie jak Jonathan Flatley, posługują się w swoim rozumieniu autobiografii nadrzędną figurą prozopopei, która w sztuce retoryki oznacza wprowadzenie do dialogu wyobrazonego sobowtóra lub przemawianie w imieniu nieobecnych – także umarłych (*prosopon poien* to “przydawać oblicze lub maskę”, de Man mówi też o “fikcji głosu-zza-grobu”<sup>28</sup>, zupełnie tak, jakby ów proces trzeba było okupić nauką o nieobecności siebie).

---

23. Angielskie *a story* można tłumaczyć na język polski wieloznacznie, między innymi jako historię, fabułę, opowieść, opowiadanie. U Cave’a pojawia się właśnie na przecięciu kontekstu literackiego i biograficznego – między tworzeniem opowieści a historią rozumianą jako rekonstrukcja – dlatego w kilku miejscach zdecydowałem się zachować angielską pisownię.

24. *20 000 dni na Ziemi*, min. 50:40 i dalej.

25. Maciej Bugajewski, Przemysław Czapplewski, “Narracja”, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, współpraca Joanna Kalicka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014), 266.

26. Paul de Man, “Autobiografia jako od-twarzanie,” przeł. Maria Bożenna Fedewicz, *Pamiętnik Literacki* z. 2 (1986), 309.

27. de Man, “Autobiografia...”, 314.

28. de Man, “Autobiografia...”, 315.

Jaka jest zatem *story*, którą prowadzi Cave w *20 000 dni na Ziemi* oraz w *Pieśni torby na pawia*? Posiada ona wiele cech autobiograficznego mitu, a przede wszystkim: (1) ma działanie sensotwórcze, naśladuje konstrukcje literackie i quasi-literackie w ten sposób, że dąży do fabularnego uporządkowania losu, o którym opowiada, (2) upraszcza i teatralizuje biografię, skupia się na prezentowaniu najważniejszych lub najbardziej dramatycznych zdarzeń z życia bohatera, które ukazane są drobiazgowo i nie bez przerysowania, i wreszcie (3) jest ona uwikłana w pewien uniwersalizujący system odniesienia – w mitologię rocka, która posiada, jak każda mitologia, swoje stałe imaginarium i zbiór pożądaných schematów przedstawiania. Automitografia opowiadana w *20 000 dni na Ziemi* jest więc w jakimś stopniu stereotypowa, reprezentatywna dla tego paradygmatu, dzięki czemu kumuluje w sobie społeczną energię fanów, choć jednocześnie zaciera się w niej złożona podmiotowość bohatera i narratora – Nick Cave z filmu staje się ucieleśnieniem kolektywnego fantazmatu.

Życie muzyka zostało tu opowiedziane za pomocą kilku, kilkunastu znaczących epizodów-obrazów, “biografemów”, w których elementy powtarzalne, legendotwórcze płynnie mieszają się z “konkretnością indywidualnego losu”<sup>29</sup>. Bez większego trudu można je rozpoznać w scenach, w których Cave rozmawia z psychoanalitykiem. Ułożone chronologicznie, składają się w taki scenariusz: (1) chłopiec na moście biegnący na spotkanie pociągu, ale w ostatniej chwili unikający zderzenia – obraz założycielski, od którego rozpoczyna się także *Pieśń torby na pawia*, (2) pierwsza lektura Nabokowa i Dostojewskiego, (3) inicjacja seksualna z dziewczyną o czarnych włosach i bladej twarzy, (4) małomiasteczkowa nuda, (5) przedwczesna śmierć ojca, (6) słynące z bijatyk i autodestrukcji koncerty The Birthday Party, okrzyk “Hands up, who wants to die!”, (7) Berlin: założenie The Bad Seeds i heroina<sup>30</sup> w latach osiemdziesiątych, (8) kolekcja sztuki pornograficzno-sakralnej i trzy pukle włosów kupione na pchlim targu, (9) terapia odwykowa, (10) zdobycie światowej sławy, (11) stabilizacja i etos pracy kontra demony pamięci. Można by zapewne dalej rozwijać listę tych Cave’owskich biografemów. “Sceny mitologiczne wrą we mnie i wokół mnie” – mówi narrator w *Pieśni*. “Mit to prawdziwa historia”<sup>31</sup>.

---

29. Twórcą tego terminu jest Roman Zimand, który użył go przed laty w kontekście Stanisława Brzozowskiego. Ostatnio przypomniał go Stanisław Rosiek: “Biografia Schulza jako wyzwanie (rzucone historii)”, *Schulz/Forum* 6 (2015), 71–82.

30. Nałóg narkotykowy to jeden z bardziej trwałych i poddających się legendzie biografemów w kulturze rocka. Tak jak gruźlica, choroba nowotworowa czy AIDS, opisane przez Susan Sontag, tak poszczególne narkotyki: heroina, kokaina czy LSD mają swoje mitologie i przekładają się na biografie sceniczne artystów rockowych, również na ich wizerunek (Bowie jako “biały książę”).

31. Cave, *Pieśń...*, 58.

Z tego właśnie scenariusza skorzystał Reinhard Kleist w komiksie *Nick Cave: Mercy on Me*. W powstaniu książki zresztą – jak sugerują podziękowania – pomagał jakoś sam jej bohater. Muzyk jest też autorem blurba, w którym zachwala berlińskiego artystę, “mistrza noweli graficznej i mitotwórcę”<sup>32</sup>, za splątanie świata przedstawionego w swoich piosenkach z faktami biograficznymi. I rzeczywiście, narracja prowadzona jest u Kleista równocześnie na dwóch przenikających się planach: zdarzenia z porządku egzystencji są jak gdyby dopełniane lub komentowane przez fabuły i wątki z ballad, a Cave pojawia się często w rolach stworzonych przez siebie postaci, które w komiksie pełnią funkcję egzystencjalnych metafor. Oto kilka z nich: Nick Cave jako człowiek-karaluch (King Ink) i astronauta dryfujący poza orbitą Ziemi, jako kapitan tonącego pirackiego statku i romantyczny morderca Elisy Day, jako bezimienny bóg-guru z czerwoną prawą dłonią i klawisz w celi śmierci, wreszcie jako głuchoniemy Euchrid z powieści *Gdy oślica ujrzała anioła* – Kleist pokazuje go w finałowej scenie, gdy zaszczuty niemowa, nagi jak noworodek, zanurza się w bagnie jak w płodowych wodach, i choć za chwilę umrze, czuje ulgę, bo “to, co wymyka się życiu, jest uwalniane od cierpienia”<sup>33</sup>.

Ów proces mityzacji działa także w drugą stronę. Reinhard Kleist adaptuje ciało Cave’a w taki sposób, że nawet w kadrach “biograficznych” upodabnia się on do komiskowych superbohaterów (jakby na potwierdzenie słów, że gwiazdę rocka “można narysować jedną kreską”). Ma więc swoje niezmiennie atrybuty i strój, który jest jego drugą skórą. Czarna marynarka i kruczoczarne, zaczesane do tyłu włosy, rozpięta koszula, dwie głębokie bruzdy na czole, usta skierowane melancholijnie w dół, ciężkie sygnety na długich palcach, chude, długie nogi i ręce jak u pająka, przenikliwe, drapieżne spojrzenie, zapadnięta twarz o silnych, męskich rysach. Z okładki komiksu patrzy na nas ten drugi – “Nick Cave” sobowtór, ustalona wersja muzyka, którą znamy z fotograficznych portretów, wideoklipów i koncertów. *Look at him now*.

Podobna strategia mitotwórcza została zastosowana przez kuratorów retrospektywy “Stranger Than Kindness”, którą otworzono w 2020 roku w Bibliotece Królewskiej w Kopenhadze. W ośmiu salach zgromadzono ponad trzysta Cave’owskich obiektów archiwalnych, obejmujących wszystkie okresy jego scenicznego życia. Często są to materiały bezcenne z punktu widzenia „archeologii twórczości” – między innymi rękopisy i maszynopisy tekstów piosenek czy powieści z korektami autora, jego rysunkowe szkice i kolaże, prywatne fetysze (zbiory

---

32. Reinhard Kleist, *Nick Cave: Mercy on Me*, trans. Michael Waaler (London: SelfMadeHero, 2017). Kleist jest także autorem nagrodzonego prestiżową Max und Moritz Preis komiksu *Johnny Cash: I See A Darkness* (2006), który pod wieloma względami przypomina ten Cave’owski.

33. Nick Cave, *Gdy oślica ujrzała anioła*, przeł. Jan C. Kruk (Gdańsk: Akia, 1996), 310.

obrazków pornograficznych i sakralnych, pukle kobiecych włosów) czy fotografie z pierwszych koncertów.

Zrekonstruowano także jego miejsca pracy – zagracony pokoik-pieczarę, w którym Cave mieszkał i tworzył w czasach berlińskich, oraz gabinet dojrzałego artysty z *20 000 dni na Ziemi*. Zwłaszcza te dwa pomieszczenia, zaarażowane za pomocą autentycznych mebli i przedmiotów pożyczonych z domu Cave’ów (jego biblioteka została ponoć przetransportowana do Kopenhagi w całości – nawet układ książek na regałach miał być wiernie odwzorowany), pozwalają odczuć, że uczestniczy się w nieoficjalnych rejonach biografii, że przechodząc z sali do sali, w istocie przekracza się kolejne granice prywatności, które zwykle oddziałają muzyka od jego odbiorców.

Zarazem jednak w “Stranger Than Kindness” – można się o tym łatwo przekonać w trakcie porównania – eksponowane są dokładnie te obiekty archiwalne i zdarzenia, o których Cave opowiada w *20 000 dni na Ziemi* i z których tworzy zmitologizowany autoportret<sup>34</sup>. Kopenhaska wystawa tego obrazu nie dekonstruuje, lecz go dodatkowo sankcjonuje i umacnia.

### Cave odczarowany

W noweli graficznej Kleista ujawnia się nie tylko sukces mitotwórczych aspiracji samego muzyka, który na początku XXI wieku rzeczywiście osiągnął status legendy rocka. Na tym przykładzie widać zarazem komiksowy charakter sławy jako takiej i “element komiksu w naszych codziennych aktach rozpoznawania”<sup>35</sup>. Jednak komiks berlińskiego artysty – którego dystrybucja prowadzona jest, podobnie jak dystrybucja *20 000 dni na Ziemi*, za pośrednictwem sklepu na oficjalnej stronie Cave’a – skłania także do namysłu nad innymi problemami, charakterystycznymi dla kultury późnego kapitalizmu, jak choćby utowarowienie tożsamości w ramach systemu sławy.

Autobiografia, jeśli spojrzeć na nią w perspektywie przemysłu kulturowego – zwłaszcza autobiografia jednostki tak silnie medialnej – staje się również narzędziem do kreowania i umacniania osobistej “marki”<sup>36</sup>. Biograficzna legenda opowiedziana w *20 000 dni na Ziemi* nie okazuje się samoistną epifanią wielkości, w co chętnie uwierzą fani, ani też projektem nadawania sensu egzystencji, co będzie przedmiotem dociekań hermeneutycznych, ale efektem planowego

---

34. Zob. też katalog z wystawy, do którego Cave napisał krótki tekst wprowadzający: *Stranger Than Kindness* (Edinburgh: Canongate Books, 2020).

35. Flatley, *Dawanie twarzy...*, 327.

36. Zob. Marcin Napiórkowski, *Kod kapitalizmu. Jak Gwiezdne wojny, Coca-Cola i Leo Messi kierują twoim życiem* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej), rozdział “Człowiek-marka”.

działania z zakresu promocji – a jako taka uczestniczy w cyrkulacji towarów i przede wszystkim zabiega o zainteresowanie konsumentów. Moim zdaniem są to konteksty trafione i konieczne w odniesieniu do najnowszej twórczości The Bad Seeds, nawet jeśli nieco ucierpi na nich romantyczna aura ich lidera.

To jednak nie zarzuty. Daleki jestem od potępienia tych praktyk za “zdradę” punkowego etosu na rzecz mainstreamu, choć wiem, że niektórzy radykalni słuchacze poczuli się rozczarowani lub oszukani okołomuzycznymi przedsięwzięciami: dwoma filmami, *Pieśnią torby na pawia*, trasą *Conversations with Nick Cave* czy blogiem *The Red Hand Files*, uznając je za narcystyczne, pretensjonalne i merkantylne pomysły, niedające się pogodzić z głównymi atutami The Bad Seeds – emocjonalnym autentyzmem i antysystemową energią koncertów<sup>37</sup>. Krytyka ta w moim przekonaniu ignoruje ważne cechy naszej współczesności, a jest ona – czy tego chcemy, czy nie – jak nigdy dotąd uwikłana w relacje między rynkiem a kulturą. Trudno zaprzeczać temu w XXI wieku, dodatkowo w przypadku artysty scenicznego, którego los dosłownie sprzężony jest z prawami rynku.

W nowych studiach nad przemysłem kultury powraca przekonanie o jego synoptykalnym charakterze. Oznacza to, że dzisiaj, w “epoce spojrzenia”: “wartość jednostek i towarów określana jest skalą ich widoczności i rozpoznawalności, a także poziomem zainteresowania konsumentów”. W tej nowej gospodarce “[o] uwagę zabiega się podobnie jak o pieniądze i rządzą nią te same prawa – puszczona w ruch ulega pomnożeniu, brak działań inwestycyjnych grozi jej dewaluacją, można ją kredytować, wymieniać na inne waluty, a ponadto podlega akumulacji”<sup>38</sup>. Ważna rola w rywalizacji o uwagę publiczności przypada autobiografii, lub może autobiografiom, ponieważ rozproszone i fragmentaryczne autobiografie “zmediatyzowanych jednostek”<sup>39</sup>, głównych inwestorów w systemie sławy, “krążą w kulturze cyrkulacji

---

37. Z takimi opiniami spotkałem się między innymi podczas ogólnopolskiej konferencji na Uniwersytecie Jagiellońskim “M.U.T.E 4: Zmiana” w maju 2019 roku, gdzie prezentowałem pierwszą wersję tego tekstu. Za wszystkie komentarze, które pomogły mi lepiej sformułować myśli, uczestnikom dziękuję.

38. Dominik Antonik, “Przemysł autobiografii. Ghostwriting, kultura sławy i utowarowienie tożsamości”, *Teksty Drugie* nr 1 (2019), 90–91. Zob. też Jan Potkański, *Epoka spojrzenia. Literatura i społeczeństwo nowego kapitalizmu* (Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2014).

39. Stosuję tu eufemistyczne omówienie w miejsce słowa “celebryta”, aby uniknąć łatwych negatywnych konotacji, co w kontekście Cave’a byłoby z pewnością krzywdzące. Warto jednak od razu powiedzieć, że w studiach nad kulturą sławy słowo “celebryta” zostało zniuansowane i oznacza właśnie jednostkę, która “posiada większą rozpoznawalność i więcej środków oddziaływania i wpływu niż pozostała część społeczeństwa”, co niekoniecznie przekreśla jej rzeczywisty talent czy zasługi (P. David Marshall, *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture* (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2014, s. xlvii)).



w postaci wywiadów, sesji zdjęciowych, występów w telewizji i radiu, wpisów na portalach społecznościowych i wielu innych form publicznej obecności<sup>40</sup>.

Takie właśnie – transmedialne i rozproszone – autobiografie konstruuje Cave od wielu lat, ale przynajmniej od 2013 roku zajmują one w jego twórczości miejsce niemal równorzędne do muzyki. Ich funkcje są rozmaite. Z pewnością “mocna”, zmitologizowana autobiografia kumuluje wokół siebie kapitał uwagi, którego lider The Bad Seeds by raczej nie osiągnął, gdyby ograniczał się do działań *stricte* muzycznych. Należy przy tym pamiętać, że z albumem *Push the Sky Away* wiąże się kilka poważnych przemian w działalności zespołu: personalnych (odejście z grupy w 2009 roku, po dwudziestu sześciu latach, Micka Harveya, ostatniego założyciela w składzie The Bad Seeds; Blixa Bargeld odszedł w 2003 roku), estetycznych (porzucenie maczystowsko-parodystycznej stylistyki z *Dig*, *Lazarus*, *Dig!!!* i dwóch płyt Grindermana; eksponowanie Warrena Ellisa jako drugiego lidera i głównego kompozytora) i wreszcie wizerunkowych (Cave powraca z The Bad Seeds w odmienionej formie, również fizycznie, i rezygnuje z tych elementów swojego *effigie*, które nie pasują do wrażliwości albumu).

Zespół, chyba jak nigdy przedtem – może poza epoką *Murder Ballads* – prezentuje się więc jako pewien spójny produkt sceniczny i medialny, a film *20 000 dni na Ziemi*, który towarzyszy premierze albumu *Push the Sky Away*, podobnie jak *Pieśń torby na pawia*, która powstała podczas trasy koncertowej po Stanach Zjednoczonych w 2014 roku, znacząco napędzają jego recepcję i sprzedaż. Pytanie jednak, czy tak artystycznie dojrzałej płycie – niewykluczone, że najdojrzalszej w dorobku The Bad Seeds – potrzebna była dodatkowa promocja? I czy tak dojrzałemu, ugruntowanemu artyście jak Cave naprawdę potrzebna była i jest dalsza ekspansja rozpoznawalności? Rzecz jasna, w kontekście przemysłu kultury są to pytania retoryczne, bo w “synoptykalnym” systemie sławy kapitał uwagi zawsze jest w niedomiarze i każdy, kto uczestniczy w tej grze, musi o niego bezustannie zabiegać.

Albo pozostaje w narzuconej lub upatrzonej niszy. Jak choćby Blixa Bargeld, lider legendarnego zespołu *Einstürzende Neubauten*, grupy otoczonej przez miłośników industrialu kultem, ale jednocześnie zespołu, który mimo międzynarodowego zasięgu – zresztą chyba zgodnie z intencjami członków – nigdy nie przekroczył pewnego progu rozpoznawalności i którego nawet najbardziej dostępny stylistycznie album, *Silence Is Sexy* z pięknym hymnem tanatycznym *Sabrina*, jest nadal ekskluzywny, skierowany do bardzo określonego grona słuchaczy. Cave ma jednak inne ambicje. I chyba zawsze je miał. Inaczej niż introwertyczny, artystowski Bargeld z jego melancholijną ekspresją sceniczną, autor *Pieśni* chce być ciągle na świeczniku. Żywi się ekstatycznymi emocjami

---

40. Antonik, “Przemysł autobiografii...”, 92.

publiczności. Podnieca go ekshibicjonizm sceny i władza nad tłumem, którą na koncertach sprawuje w sposób absolutny, jak chyba żaden ze współczesnych artystów rockowych. “Czy nadal kochasz występować?” – pyta Ray Winstone w *20 000 dni na Ziemi*. “To dla mnie sens życia”<sup>41</sup> – bez zastanowienia odpowiada Cave. By jednak utrzymać pozycję headlinera po trzydziestu latach działalności, z pewnością trzeba pójść na pewien układ z rynkiem.

### Gdyby zaufać?

Jak widać, w tym nieco retorycznym sporze, który przypomina dawny spór apokaliptyków z dostosowanymi, umiarkowanie stając po stronie tych drugich. Uważam, że radykalne przeciwstawienia w stylu “albo-albo” nie są dzisiaj możliwe, przynajmniej nie na poziomie rozpoznawalności, którą osiągnął Cave jako artysta indywidualny i lider The Bad Seeds. Pytanie dla mnie kluczowe nie dotyczy zatem tego, czy Cave’owskie automitografie uwikłane są w mechanizmy przemysłu kultury, bo niewątpliwie są, ale tego, czy grę na pograniczu biograficznego mitu i twórczości, konfesji i komercji uprawia Cave cynicznie. I odpowiadam zdecydowanie przecząco.

Jako kulturoznawca i filolog, a nie specjalista od marketingu, w nowych Cave’owskich projektach widzę przede wszystkim teksty artystyczne, dopiero potem produkty o nastawieniu sprzedażowym. Są one po pierwsze próbą negocjowania tożsamości przez twórcę w warunkach, w których nie ma już “poza-promocji (*hors-promotion*)”<sup>42</sup>. W taki sposób właśnie David Marshall, autor fundamentalnego studium o kulturze sławy na przełomie XX i XXI wieku *Celebrity and Power*, definiuje “gwiazdę”: jako intertekstualny, “ruchomy ‘teren’”, w ramach którego “[m]aterialna realność znaku sławy – konkretna osoba, będąca rdzeniem reprezentacji – znika w kulturowej formacji znaczeń”<sup>43</sup>.

Gdy czytam te słowa, znowu przypomina mi się intro *20 000 dni na Ziemi*: “Pod koniec XX wieku przestałem być człowiekiem” – mówi Cave. “To niekoniecznie źle. Po prostu tak jest”. W kontekście książki Marshalla należałoby powiedzieć, że swoimi automitografiami lider The Bad Seeds usiłuje odzyskać kontrolę nad tożsamością, zagrożoną rozpadem w niezliczonych fragmentarycznych, zawłaszczających komunikatach<sup>44</sup> i relacjach systemu sławy. Trzeba zresztą

---

41. *20 000 dni na Ziemi*, min. 31:40 i dalej.

42. Andrew Wernick, “Authorship and the Supplement of Promotion”, w: *What is an Author?*, ed. Maurice Biriotti, Nicola Miller (Manchester: Manchester University Press, 1993), 101.

43. Marshall, *Celebrity and Power*, 56–57.

44. Takim komunikatem jest na przykład biografia Nicka Cave’a napisana przez Iana Johnstona: *Bad Seed. The Biography of Nick Cave*, wydana po raz pierwszy w 1995 roku. Jest ona utrzymana w konwencji ni to dziennikarstwa muzycznego, ni to tabloidowego. Nie tworzy pogłębionego bohatera, szuka raczej sensacji i środowiskowych anegdot. Miejscami jest infantylna i banalizująca

dodać, że odnosi na tym polu sukces. Tworzy bohatera skomplikowanego, odpornego na banalizację, tak charakterystyczną dla retoryki reklamy w jej najbardziej agresywnych odsłonach. Aktualizuje rozmaite porządki symboliczne, od tradycji romantyzmu, poprzez modernistyczną idealizację artysty, po komiksowe estetyki popartu. I robi to z niemalą erudycją, reprezentując – jak sądzę – ten rodzaj działania, który Umberto Eco przypisywał najlepszym “producentom kultury”<sup>45</sup> – twórcom, którzy poszukują kreatywnego kompromisu między koniecznością stosowania masowych środków przekazu a złożoną, angażującą ekspresją.

Dlaczego jednak nie zaufać samemu autorowi? Napisałem bowiem sporo o Cave’owskich automitografiach w taki sposób, jakbym czuł, że trzeba je dopiero uzasadniać, że otwierają nową epokę w jego dorobku. Ale ostatecznie Cave nie robi przecież nic, co byłoby sprzeczne z jego filozofią twórczości. A kategoria mitu, mitologizacji życia, podobnie jak narcystyczny proces odgrywania ról, performatywne “pisanie-siebie” lub “rozpisywanie-siebie” na historii i postaci ze swoich piosenek, książek czy filmów, mają w niej znaczenie kluczowe od samego początku.

“Tworzę własny świat” – mówi Cave w jednej z pierwszych scen *20 000 na Ziemi*, gdy kamera pokazuje go w gabinecie, w otoczeniu setek książek, piszącego na staroświeckiej maszynie. “To świat pełen potworów i bohaterów, dobrych i czarnych charakterów. Absurdalny, obłąkany, brutalny świat [...]. W miarę pisania staje się on coraz bardziej szczegółowy, a postaci, które w nim żyją i umierają [...] wszystkie są zdeformowanymi wersjami mnie samego”<sup>46</sup>. Nieco dalej, około dwudziestej minuty, dodaje, że istotą jego sztuki jest przetwarzanie najwcześniejszych oraz najbardziej intymnych doświadczeń – “ich mitologizacja”<sup>47</sup>. I na koniec proponuję mu zaufać: te słowa są manifestem.

W tym sensie komunikatami, za pomocą których Cave kreował swoją automitografię, były już dawne powieści: *Gdy oślica ujrzała anioła* i *Śmierć Bunny’ego Munro*. Jednak dopiero sekwencja faktów scenicznych wokół albumów *Skeleton Tree* i *Ghosteen*: film *One More Time with Feeling*, blog *The Red Hand*

---

(choćby taki fragment, w którym Johnston psychologizuje na temat Cave’a-chłopca: “Pogaduchy nie były jego mocną stroną. A kolejne lata tę cechę jego charakteru jeszcze wzmocniły. Jako uczeń szkoły dla chłopców kontakty z płcią przeciwną miał ograniczone do szkolnych potańcówek, a gdy już poznawał jakąś dziewczynę, bywał nieśmiałym niezgrabiaszem. Spoglądał w lustro i nie czuł się szczęśliwy[...] widząc oblicze. Swoją ‘facjatę’ uważał za raczej mało sympatyczną: nos był za wielki, podbródek zbyt mały, a i przyszcze pokrywające twarz nie mogły odmienić jego opinii”). Najnowsza polska edycja, za którą cytuję (s. 23), jest wydana niestarannie, sporo w niej błędów edytorskich i korektorskich. Na okładce źle dobrana fotografia i dziwnie zmieniony tytuł: Ian Johnston, *Nick Cave. Chłopak z sąsiedztwa*, przeł. Maciej Majchrzak (Warszawa: Dream Books, 2014).

45. Umberto Eco, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, przeł. Piotr Salwa (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2010), 85.

46. *20 000 dni na Ziemi*, min. 4:48 i dalej.

47. *20 000 dni na Ziemi*, min. 19:22 i dalej.

*Files* czy trasa *Conversations with Nick Cave*, pokazuje, jak trudny, totalistyczny to program – etycznie, estetycznie, emocjonalnie. Upubliczniona w nich żałoba stała się hybrydycznym performansem, dla którego radykalizmu i skali trudno znaleźć porównanie w muzyce i kulturze popularnej ostatnich lat<sup>48</sup>.

---

48. Na ten temat zob. Jakub Orzeszek, "Cave i nowa forma żałobna", w: *Fragmenty dyskursu żałobnego*, red. Maciej Ganczar, Monika Ładoń, Grzegorz Olszański (Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2021), 69–88.

## Bibliografia

- Antonik, Dominik. "Przemysł autobiografii. *Ghostwriting*, kultura sławy i utowarowienie tożsamości". *Teksty Drugie*, 1 (2019), 80–105.
- Bataille, Georges. *Erotyzm*. Tłum. Maryna Ochab. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2015.
- Belting, Hans. *Faces. Historia twarzy*. Tłum. Tadeusz Zatorski. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2014.
- Biriotti, Maurice, Miller, Nicola, red. *What is an Author?* Manchester: Manchester University Press, 1993.
- Cave, Nick. *Pieśń torby na pawia*. Tłum. Tadeusz Sławek. Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2018.
- Courtine, Jean-Jacques, red. *Historia ciała*. T. 3: *Różne spojrzenia. Wiek XX*. Tłum. Krystyna Belaid, Tomasz Stróżyński. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2014.
- Dominik, Andrew, reż. *One More Time with Feeling*. Wielka Brytania: Pulse Film, 2016.
- Eco, Umberto. *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*. Tłum. Piotr Salwa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2010.
- Flatley, Jonathan. "Dawanie twarzy: upublicznianie i polityka prozopopei Andy'ego Warhola". Tłum. Tomasz Basiuk, Bartosz Żurawiecki. *Artium Quaestiones*, 14 (2003), 313–338.
- Forsyth, Iain, Pollard, Jane, reż. *20 000 dni na Ziemi*. Wielka Brytania: Pulse Film, 2014.
- Kleist, Reinhard. *Nick Cave: Mercy on Me*. Tłum. Michael Waaler. London: SelfMadeHero, 2017.
- Man, Paul de. "Autobiografia jako od-twarzanie". Tłum. Maria Bożenna Fedewicz. *Pamiętnik Literacki* 77, 2 (1986), 307–318.
- Marshall, David P. *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2014.
- Potkański, Jan. *Epoka spojrzenia. Literatura i społeczeństwo nowego kapitalizmu*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2014.
- Orzeszek, Jakub. "Cave i nowa forma żałobna". W: *Fragmenty dyskursu żałobnego*. Red. Maciej Ganczar, Monika Ładoń, Grzegorz Olszański. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2021, 69–88.
- Saryusz-Wolska, Magdalena, Traba Robert, red. *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014.



## Monodramy biograficzne w najnowszym teatrze polskim – świadczenia i rekonstrukcje

Biographical Monodramas in the Latest Polish Theatre:  
Testimonies and Reconstructions

**Abstract:** Monodramas inspired by the lives of famous persons constitute a large group of contemporary Polish biographical plays. It is a sign of interest in clear-cut and referential characters – in contrast to the end-of-the-20th-century stage creation, marked by a profusion of characters with an unformed or broken personality. This article analyzes monodramas-testimonies and monodramas-reconstructions. In the first case, the character acts as a medium of absent reality, giving testimony by means of monologue about oneself and the outside world (it is an example of dialogical identity). The second type of monodrama is dominated by an auto-thematic approach, leading to the creation of meta-biographical plays (a performative identity establishing itself in the acts of creation of one's own "I" is shown).

**Keywords:** monodrama, biography, biographical relation, identity

Monodramy stanowią niemałą, znaczącą część przedstawień z nurtu współczesnych spektakli biograficznych. Twórczość tego rodzaju jest symptomem znacznie szerszego zjawiska, czyli zainteresowania biografiami – ich tworzeniem, odczytywaniem i rewizją kulturowych ujęć zastanych. Praktyki artystyczne w rodzaju *life-writing*<sup>1</sup> przyjmują dziś bardzo wyrazistą, repetycyjną formułę, obejmując swym zasięgiem wiele dziedzin sztuki. Powroty do biografii już istniejących oraz tworzenie nowych przekazów inspirowanych "biegiem życia" jednostki wynika z głębokiej społecznej potrzeby poszukiwania inspirujących projektów tożsamościowych, pokrewnych doświadczeń, nowych znaczeń. Jest to również przejaw zainteresowania innym formatem "opowieści o życiu", wykraczającej poza tradycyjne ujęcia faktograficzne czy psychologiczne. W nowych biograficach

1. Zob. m.in. Michael Benton, "Biografia teraz i kiedyś", przeł. Anna Pekaniec. *Dekada Literacka* nr 4–5 (2010), 10–15; "Biografie", *Teksty Drugie* nr 1 (2019); Joanny Moulin, "Introduction: Towards Biography Theory", *Cercles: Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone* (Université de Rouen, 2015) <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01078127v2/document> (23.09.2020); François Dosse, *Le pari biographique. Écrire une vie* (Paris: "La Découverte/Poche", 2011).

istotna jest bowiem nie tylko nić fabularna opowieści, lecz także sposób kreacji przekazu, co sprawia, że współczesną twórczość biograficzną cechuje autotematyzm i obecność metafikcji. Zauważalna jest jawność konwencji w akcie reprezentacji jednostkowego życiorysu, a powstający w procesie odbioru pakt biograficzny, o którym wspominała Małgorzata Sugiera, wynika z założenia, że:

twórcą biografii jest tyleż jej autor, którego imię i nazwisko widnieje na stronie tytułowej, ile określona forma literacka oraz przyjęty schemat społecznej opowieści o człowieku, poprzedzające jej powstanie<sup>2</sup>.

W najnowszej polskiej twórczości scenicznej, w ramach “bioteatru”, powstającego jako efekt “performowania własnego lub cudzego życia”<sup>3</sup>, wyodrębnić można sporą grupę monodramów o zróżnicowanych strategiach prezentacji materiału biograficznego. Na przykładzie kilku wybranych, reprezentatywnych przedstawień zanalizuję poniżej dwa warianty monodramatycznej “biografii teatralnej” – oba w jakiejś mierze opozycyjne wobec konwencjonalnych ujęć faktograficznych i beletrystycznych. Są to *monodramy-świadectwa*, stanowiące sceniczną formę reprezentacji doświadczeń granicznych, oraz *monodramy-rekonstrukcje*, będące dobitnym przykładem twórczości autotematycznej i pretekstowego traktowania źródeł. Zanim jednak omówię wskazane odmiany monodramów, przypomnę pokrótce wyróżniki tego gatunku – jako formy scenicznej charakteryzującej się skodyfikowaną tradycją wykonawczą, a zarazem znaczną elastycznością, to znaczy specyficznym otwarciem na zmienne warunki komunikacji teatralnej i gusta estetyczne odbiorców spektaklu.

## Monodramy w XXI wieku

Monodram jako utwór sceniczny (w formie monologu bohatera wykonywanego przez jednego aktora) był, jest i będzie poręczną, popularną formą występu teatralnego. Pisali o tym zarówno badacze, jak i praktycy sztuki monodramu<sup>4</sup>,

---

2. Małgorzata Sugiera, “Zgoda co do faktów – pakt biograficzny”, w: *Wymowa faktów*, red. Agata Adamięcka-Sitek, Dorota Buchwald (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2011), 187.

3. Agata Adamięcka-Sitek, Dorota Buchwald “Wstęp”, w: *Nowe historie 03. Nowe biografie*, red. Agata Adamięcka-Sitek, Dorota Buchwald (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2012), 5. Zob. również: Beata Popczyk-Szczęśna, “Bioteatr”, *Teatr* nr 5 (2020), 42–45.

4. Zob. Jan Ciechowicz, *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984); Dorota Jarząbek, “Sam niczym Bóg”, *Dialog* nr 7–8 (2007), 168–171; Tadeusz Malak, *Teatr jednego aktora. Refleksje krytyczne* (Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1985).

podkreślając jej ścisły związek z warsztatem i charyzmą konkretnych artystów, specjalizujących się w solowych formach ekspresji. Zjawisko “długiego trwania” monodramów – na obrzeżach czy w mainstreamie twórczości teatralnej kolejnych epok – jest symptomatyczne ze względu na kameralny wymiar tych produkcji, skutkujący mobilnością twórców poszczególnych projektów, co umożliwia upowszechnienie spektakli wśród różnych grup odbiorców, ceniących sobie wirtuozerski popis i afektywną skuteczność gry aktora. Doskonałym przykładem kariery scenicznej najlepszych monodramów i zapotrzebowania widzów na tego rodzaju spektakle są słynne tytuły, grane z powodzeniem od kilkudziesięciu lat, czyli *Scenariusz dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego* Bogusława Schaeffera w wykonaniu Jana Peszka (premiera: Kraków, Teatr im. J. Słowackiego, 1984) oraz *Kontrabasista* Patricka Süskinda w wykonaniu Jerzego Stuhra (premiera: Kraków, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, 1985). To monodramy – spektakle jednego aktora *par excellence*.

Monodramy, jak zawsze tematycznie związane z potrzebą chwili, to forma sztuk wykonawczych, w której jak w soczewce odbijają się cechy aktorstwa danego czasu i reguły budowania relacji z publicznością. Na zjawisko popularności monodramów, i częstotliwości tego rodzaju praktyk scenicznych, warto zatem spojrzeć w kontekście aktualnych tendencji twórczych w teatrze najnowszym. Patrząc z perspektywy konstrukcji utworu dramatycznego, forma podawcza monodramu stanowi przejaw zjawiska renesansu monologu w teatrze współczesnym<sup>5</sup>. Koncentrując swą uwagę na różnorodności i ekspansywności sztuk performatywnych w kulturze XXI wieku, nie można zapomnieć, że monodramatyczny występ aktora to znakomity przykład tak cenionej współcześnie “nażywości” ekspresji, bardzo często związanej z dominacją sfery somatycznej nad semantyczną i przybierającej postać różnych odmian autoteatru<sup>6</sup>. Uwzględniając z kolei tytuły i tematykę przedstawień, nie trudno zauważyć podobieństwo źródeł inspiracji tych produkcji – są to zazwyczaj monodramy poświęcone konkretnym postaciom historycznym, a więc sztuki referencyjne, wykorzystujące technikę zbliżeń i zarazem przekształceń rzeczywistego pierwowzoru. Genezy wielu przedstawień monodramatycznych szukać należy zatem w typowym dla bieżących praktyk artystycznych zainteresowaniu kwestią pamięci kulturowej i w zapotrzebowaniu na rewitalizację materiałów źródłowych, niezależnie od faktu, czy będą nimi dokumenty archiwalne czy funkcjonujące w obiegu popularnym teksty kultury

---

5. Zob. “Monolog”, w: *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/220/monolog> (11.07.2020).

6. Zob. Beata Guczalska, *Aktorstwo polskie. Generacje* (Kraków: Państwowa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego, 2014): 419–460; Tomasz Plata, “Post-teatr. Ucieczka z teatru. Ucieczka do teatru”, w: *Post-teatr i jego sojusznicy*, red. Tomasz Plata (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2018), 9–23.



(werbalne, audiowizualne, cyfrowe). Tkwiąca u źródeł wielu współczesnych monodramów intencja pracy (z) archiwum, które na przełomie XX i XXI wieku “przystało być miejscem eksploracji, a stało się przedmiotem kreacji”<sup>7</sup>, to wiele mówiący autorski gest – nie tylko artystyczny. Przedstawieniom tego rodzaju warto poświęcić bacniejszą uwagę, bo w małych formach teatralnych dobrze uwidaczniają się różne mechanizmy zjawisk społecznych i obowiązujące praktyki kulturowe.

Zainteresowanie monodramem, tak ze strony wykonawców, jak i odbiorców sztuki teatralnej nie maleje, pomimo zasadniczych, wynikających ze zwrotu performatywnego, przemian estetyki widowisk scenicznych. Z jednej strony nie można zapomnieć, że występy tego rodzaju lokują się w sferze twórczości popularnej, cieszącej się niesłabnącym zainteresowaniem publiczności ze względu na warsztatowy popis aktora i jego bliski kontakt z widownią. Z drugiej zaś strony, warto analizować dziś twórczość monodramatyczną w kontekście najnowszych praktyk pisania dla sceny, w ramach których monolog to zarówno podstawowa technika podawcza wypowiedzi, jak i wyznacznik strategii przepisywania dawnych tekstów. Jednoosobowy bioteatr jest zatem aktualną i atrakcyjną formą sceniczną z kilku powodów. Monolog dramatyczny w aktorskim wykonaniu znakomicie unaocznia może skonfliktowaną wewnątrznie bądź rozpadającą się tożsamość postaci. Z kolei somatyczne nacechowanie wypowiedzi, tak charakterystyczne dla wielu najnowszych tekstów teatralnych, ułatwia aktorom wyeksponowanie materialności i cielesności komunikatu teatralnego. Wszystkie te aspekty funkcjonowania monodramu powiązać można z rewizyjnym potencjałem tej miniatury teatralnej. Niektóre monodramy biograficzne są znakomitą ilustracją kulturowych praktyk odsłaniania tabu, bo twórcy i wykonawcy tego rodzaju sztuk koncentrują swą uwagę na tematach pominiętych, problemach przemilczanych, na białych plamach w opisach życia znanych osób.

Monodramy inspirowane materiałem biograficznym postrzegam również jako artystyczne gesty poszukiwania konkretnego bohatera – w przeciwieństwie do stylu sztuk teatralnych ostatnich dekad, zasadzających się na “braku postaci o ugruntowanej osobowości”<sup>8</sup>. W polskiej twórczości scenicznej przełomu XX i XXI wieku dominowały bowiem różne warianty podmiotu ograniczonego w swej mocy sprawczej. Były to albo postaci w stanie destrukcji, rozpadu psychiki (stąd nawiązania do konwencji “sceny mentalnej”, “teatru wewnętrznego”), albo istoty tak uwarunkowane okolicznościami zmieniającego się świata zewnętrznego, że pozbawione poczucia bezpieczeństwa i niezdolne do kształtowania swej

---

7. Joanna Krakowska, “‘Transfer!’, czyli Archiwum”, *Dialog* nr 12 (2017), <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/transfer-czyli-archiwum> (10.05.2021).

8. Krystyna Duniec, “Co to jest aktorska indywidualność?”, *Dialog* nr 10 (2007), 88.

indywidualności. Można zatem wnioskować, że w odróżnieniu od personalnej “beznadziei”<sup>9</sup>, uwyraźniło się obecnie zainteresowanie twórców scenicznych postaciami wyrazistymi, ciekawymi w swej złożoności. Dzięki temu zwrotowi w stronę autentycznych życiorysów, materialnych śladów/opisów czyjejś egzystencji, otrzymujemy jako widzowie zamiast “bohaterów bez właściwości” – autorskie/aktorskie wizje, wariacje biograficzne.

Niektóre monodramy biograficzne wyrastają z tradycji teatru dokumentu, angażują uwagę odbiorcy właśnie ze względu na akt prezentacji i interpretacji materiału źródłowego, a dzięki uruchomieniu pamięci zbiorowej budzą spory oddźwięk krytyczny. Podstawą każdej takiej wypowiedzi scenicznej (często fragmentarycznej i afabularnej) jest osnowa, czyli linia życia jednostki zapisana w jej wcześniejszych biografjach, utrwalona w zachowanych śladach istnienia, działania, twórczości. Ten materiał wyjściowy to przedmiot nieustannych negocjacji, zawłaszczeń, ustanowień – w procesie pracy nad spektaklem i w aktach jego odbioru.

U źródeł twórczości monodramatycznej, opartej na konkretnych życiorysach, tkwi solidna praca archiwalna oraz intencja hermeneutyczna, polegająca na wejściu “w nurt cudzego życia jako bytu alternatywnego, który nigdy nie był i nie będzie nam bezpośrednio dostępny”<sup>10</sup>. Tworzenie monodramu (w jego wersji pisanej i scenicznej), podobnie jak pisanie biografii, “jest szczególnym doświadczeniem. Sprzyja nawiązaniu specyficznej relacji z osobą opisywaną, ale też pozwala uważniej przyjrzeć się sobie”<sup>11</sup>. Dlatego też analizując tego rodzaju dzieła sceniczne, nie można zapomnieć o “relacji biograficznej”<sup>12</sup> jako ważnym czynnikiem, decydującym o efekcie końcowym przedsięwzięcia, które cechuje autorskość i podmiotowość wypowiedzi. W osobliwej współzależności autora (twórcy tekstu), aktora (wykonawcy) oraz głosu wykreowanej postaci tkwi bowiem siła sprawcza, skuteczność monodramu. Wypowiedź postaci jest oczywiście skutkiem autorskiego i aktorskiego sposobu ujęcia materiału źródłowego, *efektem interpretacji*. Ale słowa scenariusza i aktorskie gesty uobecnienia na scenie monologującej istoty skutkują swoistą emanacją osobowości bohatera monodramu. Pojawia się zatem charakterystyczna współzależność podmiotów w artystycznym geście reprezentacji biografii konkretnej jednostki, a w konsekwencji – afektywne budowanie kontaktu z odbiorcą poprzez ukierunkowanie przekazu w stronę publiczności. Monologowa wypowiedź dramatyczna, zgodnie z tradycją teatralną, ma przecież

---

9. Zob. Krystyna Duniec, Joanna Krakowska, “Beznadzieja”, *Dialog* nr 12 (2001), 100–115.

10. Anna Legeżyńska, “Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem... Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie”, *Teksty Drugie* nr 1 (2019), 18.

11. Legeżyńska, “Wystarczy mocno i wytrwale...”, 13.

12. Zob. Martine Boyer-Weinmann, *La Relation biographique. Enjeux contemporains* (Seysssel: Editions Champ Vallon, collection “Détours”, 2005).

swego wyraźnego adresata. W przedstawieniach teatralnych, rozpiętych pomiędzy jawną aranżacją danych biograficznych a próbą oddania głosu bohaterowi biografii, chodzi przecież o wywołanie żywej reakcji widzów, dopełniających przekaz sceniczny własną energią i emocjonalnością. Istotą najnowszych monodramów biograficznych jest zatem wyeksponowanie podmiotowości przekazu (w napięciu między “ja” postaci a “ja” aktora) oraz performatywność i samozwrotność komunikacji teatralnej “tu i teraz” – aktora/-ki z widownią:

Kiedy więc monolog obejmuje cały tekst skierowany ku publiczności, dialog wykracza poza scenę, na której komunikacja stała się już niemożliwa, by szukać sobie rozmówcy wprost na widowni<sup>13</sup>.

### Monodramy-świadcstwa

Monodramy biograficzne-świadcstwa nie wpisują się w typową klasyfikację jednoosobowych wypowiedzi scenicznych – nie stanowią form lirycznego wyznania bohatera, nie są spójną narracją autobiograficzną, nie zostały ukształtowane jako zapis monologu wewnętrznego postaci. Określić je można natomiast jako przykłady “świadomego aktu świadczenia na rzecz kogoś lub czegoś”<sup>14</sup>, nawiązując tym samym do obszernej teoriopoznawczej refleksji na temat kategorii doświadczenia w sztuce (po)nowoczesnej. Wydaje mi się bowiem, że – analogicznie jak w przypadku twórczości *stricte* literackiej (o czym przekonywali badacze tej miary, co Małgorzata Czermińska, Maria Delaperrière i Ryszard Nycz) – świadcstwo jest istotną modalnością współczesnego dyskursu teatralnego, a w przypadku kameralnych sztuk biograficznych staje się znaczącym kryterium tworzenia zarówno tekstu scenicznego, jak i całego przedstawienia.

W monodramach często pojawia się typ bohatera-świadka, przedstawiającego wydarzenia swego życia w sposób niekoniecznie chronologiczny, ale zawsze w ścisłej relacji ze światem zewnętrznym. Monolog to ekspresja podmiotu i artystyczna reprezentacja rzeczywistości. Jest to oczywiście rzeczywistość ukazana z punktu widzenia jednostki, ale nie o subiektywny ogląd rzeczy tu chodzi. Wypowiedź ma walor performatywnego aktu “przyświadczenia”, w ramach którego podmiot występuje “jako medium, narzędzie i pełnomocnik czy delegat owej nieobecnej rzeczywistości”<sup>15</sup>. W monodramach biograficznych-świadcstwach zaobserwować

---

13. “Monolog”, w: *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. Jean-Pierre Sarrazac, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2007), 106.

14. Ryszard Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012), 221.

15. Nycz, *Poetyka doświadczenia...*, 222.

można zatem skupienie bohatera na tym, co go otacza. Swego rodzaju uważność i refleksyjność, przenikająca cały emocjonalny przekaz, pozwala widzieć w postaci zarówno podmiot przeżywający, jak i rzecznika faktów przywoływanych w monologu. Napięcie tkwiące w tej zmiennej optyce przekazu wzmacnia wiarygodność scenicznej prezentacji czyjegoś życia.

Zdarza się również, że dzieło powstające na podstawie losów znanej indywidualności stanowi modelowe ujęcie wybranego doświadczenia egzystencjalnego, jak na przykład odosobnienie, utrata bliskich czy proces rozpadu tożsamości. Materiał biograficzny, udostępniony w akcie słownej i cielesnej reprezentacji, podlega takiemu ukształtowaniu, że w dramaturgii życia bohatera dostrzec można prawdę przeżyć nie tylko jednostkowych. Dobre przykłady tego rodzaju spektakli to *Rachela* z Teatru Studio w Warszawie oraz *Wanda* z Teatru Polskiego w Bielsku-Białej. Ten pierwszy wpisuje się w nurt reprezentacji niewyraźnej traumy Holocaustu, ten drugi jest efektem fascynacji osobą himalaistki Wandy Rutkiewicz – outsiderki i ryzykantki. Oba są przedstawieniami, w których głos oddany został kobietom, a ich osobista wypowiedź w pełni odzwierciedla doświadczenie przemocy i mizoginizmu.

*Rachela*, monodram zrealizowany na podstawie *Pism z getta warszawskiego* Racheli Auerbach, to ascetyczne w formie, teatralne świadectwo zagłady narodu żydowskiego<sup>16</sup>. Monolog jest relacją zdarzeń, w których bohaterka uczestniczyła z racji prowadzenia kuchni dla mieszkańców getta. “Kuchnia to jedna z pierwszych stacji, gdzie odbija się wszystko, co przeżywa getto” – mówi Rachela na początku swego monologu, stanowiącego w całości przejmującą formę reprezentacji doświadczeń granicznych.

Spektakl zbudowany został na podstawie dwóch najważniejszych założeń kompozycyjnych: w kwestii tematyki spoiwem wypowiedzi Racheli jest motyw głodu, w zakresie strategii reprezentacji dominuje z kolei sprawozdawczość podmiotu, który obserwuje, odnotowuje i odtwarza słowem zapamiętane obrazy z przeszłości. “Jestem jak kamera ustawiona na planie filmowym, a reżyserem tego filmu jest głód” – mówi bohaterka. I dodaje: “Ja nie muszę pisać scenariusza. Ten film kręci się sam”. Rachela to przede wszystkim świadek – jej słowa mają w sobie moc dawania świadectwa” cierpienia Żydów. Monolog jest przede wszystkim wynikiem obserwacji świata: wiele w nim szczegółów na temat zachowań i wyglądosów osób korzystających z gettowej kuchni. Zaznaczyć jednak trzeba, że somatyczność opisu (ciała spuchnięte od głodu, spożywanie zgniłych resztek jedzenia, biegunki i wymioty ludzi-półtrupów) dopełniona jest zgrabnymi, metaforycznymi pointa-

---

16. Rachela Auerbach, *Pisma z getta warszawskiego*. Reżyseria: Iwona Siekierzyńska. Dramaturgia: Radosław Paczocha. Teatr Studio w Warszawie. Premiera: 14.04.2017.

mi bohaterki w stylu: “bronię się tą czarną ironią człowieka bezradnego” czy też “tylko miłość i śmierć prosperują w getcie jak gdyby nigdy nic”.

Pracę pamięci bohaterki określić można mianem kadrowania przeszłości, uwypuklając w ten sposób zarówno znaczenie użytej przez nią metafory “jestem jak kamera”, jak i styl prezentacji przeszłości – w formie scen-obrazów, które zapamiętała kobieta i które relacjonuje na podobieństwo filmowych ujęć (np. wspomnienie momentów, kiedy uzbrojeni Niemcy zabawiali się, zmuszając starych, nagich Żydów do cielesnego kontaktu z młodymi kobietami). Rzeczowość, momentami zdawkowość stwierdzeń Racheli, kreowanej przez Jowitę Budnik, przełamana jest środkami wyrazu, które wpływają na emocjonalność i podniosłość widowiska. To przede wszystkim warstwa muzyczna spektaklu – płaczliwe głosy dzieci proszących o jedzenie, dobiegające z offu, i przeciągłe dźwięki instrumentów strunowych, budujące atmosferę zagrożenia i wzbogacające dramaturgię spektaklu. Bohaterka świadcząca o sytuacji życiowej mieszkańców getta głęboko utożsamia się z ich cierpieniem (“każdą śmierć przyjmuję osobiście”), a nawet czuje się za nie współodpowiedzialna ze względu na swą bezradność wobec zdarzeń (“nikogo nie uratowałam”). Jej monolog staje się formą uwznioslenia “narodu żydowskiego”, na przykład we fragmentach stylizacji biblijnej, wywołujących skojarzenia ze starotestamentowymi lamentacjami: “Gdybym na chwilę miała zapomnieć cierpienie twoje ludu mój ukochany, niech zapomniane będzie imię moje [...]”.

W estetyce kameralnego monodramu dostrzegalne jest jeszcze jedno ważne założenie. Otóż sceniczne świadectwo przeszłości, której wyróżnikiem było “zabijanie głodem”, jest formą odprawienia rytuału pożegnania zmarłych. W finale sztuki Rachela przejmującym głosem pyta: “Kto wyśpiewa im *El Malei Rachamim*?” – tradycyjną żydowską pieśń pogrzebową. Tym samym nadaje całej swojej relacji wymiar zadośćuczynienia cierpieniom pokrzywdzonych i odprawia symboliczny pogrzeb zmarłych. Monodram jest jednym z wielu artystycznych świadectw Holocaustu – przekazem ascetycznym oraz dotkliwym, powstałym z połączenia somatycznego i metaforycznego ujęcia tematu eksterminacji Żydów.

Inny przykład monodramu-świadectwa to spektakl *Wanda*, produkcja bielskiego teatru dramatycznego<sup>17</sup>, oparta na życiorysie himalaistki Wandy Rutkiewicz. Ważną inspiracją scenariusza przedstawienia była biografia *Wanda. Opowieść o sile życia i śmierci* autorstwa Anny Kamieńskiej, jednak nie chronologia życia, a wydarzenia naznaczające bohaterkę (śmierć brata, morderstwo ojca i kolejne odejścia bliskich osób podczas wypraw wysokogórskich) stały się kanwą scenicznej opowieści. W myśl założeń realizatorek spektaklu to właśnie najtrudniejsze

---

17. Wiesława Sujkowska, *Wanda*. Reż. Maria Sadowska, Joanna Grabowiecka. Teatr Polski w Bielsku-Białej. Premiera: 14.10.2017.

doświadczenia życiowe stały się dla himalaistki źródłem twardych postanowień – zgodnie z dewizą, że lepiej narażać życie niż je zmarnować.

W postać Wandy wcieliła się Anita Jancia-Prokopowicz; ta rola jest sugestywną reprezentacją zmagañ bohaterki w cyklu naprzemiennych porażek i sukcesów, jest również świadectwem wysiłku aktorki – mentalnego i cielesnego. Rozbudowane działania sceniczne, wymagające dobrej kondycji wykonawczynie (na przykład wejścia, przejścia i zeskoki ze scenicznej galeryjki, imitujące wspinaczkę) to ekwiwalent dynamicznej osobowości bohaterki, ale również nośnik energii aktorki oddziałującej na widza. Monodram budowany jest emocjami i cielesnością Anity Janci-Prokopowicz, a zatem – całą jej “silną obecnością”.<sup>18</sup> Aktorka wykonuje rolę, balansując pomiędzy utożsamieniem z postacią a zdystansowaniem. Kreuje bohaterkę nie w stylu realizmu psychologicznego, i nie w konwencji symbolicznej, raczej na zasadzie indeksowania, szukania podobieństw między zachowaniami Wandy Rutkiewicz a własnym temperamentem.

Spektakl zbudowany został z licznych szczegółów biograficznych: obok znanych powszechnie sukcesów Wandy Rutkiewicz, pojawia się wiele informacji na temat życia codziennego, a także wzmianki o trudnych relacjach z kolegami z branży. Wydawać by się mogło, że ta sceniczna prezentacja kobiety-himalaistki, niezłomnej w swych postanowieniach i nierealizującej się w rolach społecznych przypisanych kobietom, służy budowaniu mitu Wandy Rutkiewicz... Ale to tylko jedna z prawd o spektaklu – półprawda, rzecz można. Realizatorce przedstawienia postawiły raczej na zagadkowość niż na pomnikowość, o czym świadczy paraboliczne ujęcie przypadków z życia Wandy Rutkiewicz w dwa niejednoznaczne obrazy – bytu embrionalnego i bytu absolutnego. Przedstawienie rozpoczyna się widokiem nagiego kobiecego ciała umieszczonego w szklanym kubiku, a znacznie później pojawia się scena-obraz posągowej figury kobiety w czerwonym stroju, w monumentalnej pozie modlitewno-medytacyjnej, na podobieństwo jakiejś bogini-pramatki. To gest wpisania życiorysu Wandy Rutkiewicz w porządek zjawisk nadprzyrodzonych: ziemską egzystencja bohaterki stanowi przykład uformowania się kosmicznej energii w materialny, ludzki kształt. Wydarzenia z życiorysu himalaistki, w tym jej tajemnicze zaginięcie pod szczytem Kanczen-dzongi, sprzyjają takim spekulacjom. Natomiast pozostałe sceny przedstawienia, pełne realistycznych szczegółów, obrazują codzienność i cielesność kobiecych doświadczeń. Całość składa się w modelowy wizerunek jednostki silnej i nieprzeciętnej: Wandy i nie tylko Wandy Rutkiewicz. Jednostki, o której trudno stworzyć dyskursywną, racjonalną narrację biograficzną. Monodram ten uznać

---

18. Pojęcie to przywołuję za: Erika Ficher-Lichte, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (Wrocław: Instytut im. J. Grotowskiego, 2012), 52–53.

można za przykład spektaklu-świadczenia życia kobiety w bardzo konkretnych warunkach społecznych – i świadczenia życia irracjonalną pasją.

## Rekonstrukcje

Używam tego pojęcia w stosunku do spektakli, które zbudowane są w formie powtórzenia fragmentów życiorysu postaci z charakterystyczną dawką autotematyzmu i jawnej teatralności. Liczy się tu sam proces powstawania przekazu – i to w dwóch wymiarach: w obrębie świata przedstawionego (aspekt fabularny) i w zakresie stylistyki aktorskiego występu (aspekt performatywny). Jawna kreacyjność działań (obejmująca często jednocześnie dwa światy – świat przedstawiony i świat przedstawienia) może być albo ważnym gestem autoprezentacji postaci, która przyjmuje różne życiowe role, albo istotną cechą jednoosobowego aktorskiego występu, opartego na materiałach biograficznych. W tym drugim przypadku przedstawienie przybiera formę performatywnego aktu pracy na źródłach, gry (z) archiwum.

Przywołam w tym miejscu spektakl z Teatru Polskiego w Bydgoszczy pod tytułem *Komornicka. Biografia pozorna*<sup>19</sup>. Jest to przedstawienie, w którym uwydatniony został proces posługiwania się materiałem dokumentalnym. W tym przypadku to nie ekscentryczny “bieg życia” transpłciowej osoby stał się inspiracją powstania widowiska (choć “przypadek Komornickiej” może być znakomitym przedmiotem badań w perspektywie gender studies). Realizatorom przedstawienia zależało bardziej na zadziałaniu sceną jako “machiną pamięci”, gdzie widmowy wymiar prezentacji fragmentów przeszłości wzbogacony jest autotematycznym naddatkiem, to znaczy eksponowaniem formy przekazu i wysiłku uruchamiania źródeł.

Fabularnym punktem wyjścia spektaklu jest zamysł twórczy artysty-rzeźbiarza, który zamierza stworzyć pomnik Marii Komornickiej, posiłkując się zarówno nielicznymi zdjęciami pisarki, jak i własną wyobraźnią. Dominujące zabiegi inscenizacyjne, służące przedstawieniu tego wielowymiarowego procesu kreacji bohaterki (i fragmentów jej biografii), to stopienie dwóch postaci w osobie jednej wykonawczynie (solowy występ aktorki odgrywającej dwie role zaplanowane w scenariuszu) oraz palimpsestowość przekazu, o czym świadczy sposób oddzielenia kolejnych scen projekcjami, obrazującymi różne formy używania pamiętek i dokumentów życia Komornickiej/Własta. Klasyczny zabieg intermedialny, czyli obecność ekranu na scenie, jest niezwykle nośnym konceptem semantycznym przedstawienia: w kadrze uwidocznione zostały stare fotografie, rękopisy, mapy oraz dłoń, która coś dopisuje i dorysowuje, a także skreśla czy zamazuje różne

---

19. Weronika Szczawińska, Bartek Frąckowiak, *Komornicka. Biografia pozorna*. Reżyseria: Bartek Frąckowiak, Teatr Polski w Bydgoszczy. Premiera: 9.03.2012.

fragmenty na materialnych świadectwach życia bohaterki. Dosłownie rzecz ujmując – realizatorzy przedstawienia pokazali proces pisania na dokumentach, a ten efekt inskrypcji jest jawną deklaracją krytycznego potencjału spektaklu, który uznać można nie tylko za artystyczną wizję jednostkowej biografii, ale również za autorskie uogólnienie na temat jakiegokolwiek scenicznej reprezentacji życiorysu.

Jeden z początkowych obrazów na ekranie to widok dłoni piszącej słowa: “Wszystko to należy uznać za czystą hipotezę” (w scenariuszu wypowiada je Rzeźbiarz, usiłujący stworzyć pomnik Komornickiej). Natomiast później, już po przemianie Marii w Piotra Własta, padają następujące słowa: “Zostawcie moje życie, czytajcie moje dzieła. Nie piszcie o mnie rozpraw ani sztuk teatralnych”. Autotematyczny wymiar obu wspomnianych fragmentów jest zatem czymś w rodzaju działań dywersyjnych, rozsadzających zasadność projektu teatralnego niejako od środka. Ten akt destrukcji to jednocześnie rekonstrukcja, autotematyczny gest re-kreacji niezwyklej biografii.

Obrana przez twórców technika palimpsestu znakomicie uwypukla założenia ideowe twórców spektaklu, czyli przekonanie o pracy z dokumentacją jako intencjonalnym użytkowaniu śladów “życia i twórczości” wybranej osoby. Przestrzeń sceniczna zbudowana została na podobieństwo przestrzeni muzealnej – z nielicznych przedmiotów, które spełniają funkcję eksponatów, gotowych do użycia w czasie działań aktorki. To stare żeliwne magły, kozioł gimnastyczny i trzy gabloty wystawowe, wewnątrz których umieszczone są kolejno damskie buty, kadłub lalki i rzeźba kobiecej głowy. Ich obecność, a także “aktywność” jako instrumentów gry to wizualna metafora utrwalania i zarazem preparowania materialnych świadectw życia jednostki. Butaforskie rekwizyty zamknięte w szklanych klatkach budzą skojarzenia z sytuacją laboratoryjnego badania interesujących okazów czy też z czynnością mumifikowania pamiątek po osobie zmarłej. Monolog powstaje w przestrzeni dziwnych układów ciała aktorki z rekwizytami (na przykład pozycje gimnastyczne na koźle czy przemowa do mikrofonu zza gabloty z rzeźbą), co gwarantuje efekt obcości w prezentacji komunikatu i wzmacnia wrażenie kreacyjnego wymiaru scenicznej opowieści biograficznej. Wszystkie wykorzystane w spektaklu materialne ślady i substytuty istnienia tytułowej bohaterki współkształtują przestrzeń monodramatycznego występu jako przestrzeń performatywną, przestrzeń działania (z) biografią, w dodatku – jak sugeruje tytuł – z “biografią pozorną”.

Atmosfera spektaklu oscyluje między manifestacją działań aktorki-performerki podczas występu przez publicznością “tu i teraz” a seansem wywoływania widm, w czasie którego wykonawczynie stają się medium, przemawiającym różnymi głosami z zaświatów. Na ten pierwszy wyróżnik przekazu teatralnego wskazuje przede wszystkim praca ciała aktorki – ciała-instrumentu, działającego w zgodzie z różnymi konwencjami gry (ekspresjonizm, pantomima, efekt obcości, groteska). Drugi z wymienionych wyróżników jest natomiast wynikiem aktorskiej pracy



głosem, polegającej na zróżnicowanym, kontrastowanym wręcz stylu artykulacji kolejnych wypowiedzi, na tworzeniu prawdziwej kakofonii dźwięków. Składają się na nią krzyk, deklamacja, patetyczna przemowa, transowe inkantowanie fraz, naśladowanie mowy dziecięcej, a także melorecytacje, litanijne zawodzenia, rockowo brzmiące frazy wykonywane z towarzyszeniem gitary. Wszystkie te efekty foniczne powodują, że monodram nazwać można udźwięcznioną rekonstrukcją biografii zgodnie z regułami remiksu i palimpsestu.

Aktorka nie eksponuje szczególnie różnicy między obiema rolami, w które wchodzi; wręcz przeciwnie – Anita Sokołowska poniekąd łączy ze sobą postacie Komornickiej i Rzeźbiarza dzięki nadekspresji wokalnejszej występu. Raczej udostępnia słowa obu postaci dzięki stylizowanej artykulacji, niż wciela się w role Rzeźbiarza i Komornickiej. Zaznacza przy tym swą aktywność performerki ruchem i rytmem, dźwiękami kroków. Jedność w zmienności licznych środków budujących dwie postaci sceniczne, czyli pisarkę i artystę, który stwarza jej pomnik, niesie w sobie przesłanie, że twórca i dzieło to jedność, a Komornicką widzimy taką, jaką chce stworzyć Rzeźbiarz w wyniku pracy swej wyobraźni. To artysta, który niczym biograf czyta jej listy, szpera w dokumentach, przegląda zdjęcia i obsesyjnie szuka twarzy modelki, żeby ją wyrzeźbić.

Monodram inspirowany przypadkami z życia Piotra Odmieńca Własta to nie tylko sceniczna wersja biografii osoby transseksualnej, lecz także dyskurs teatralny na temat biografii jako takiej, czyli formy unieruchomienia czyjegoś życia w artystycznym geście twórczym. W spektaklu pojawia się metafora “zakładania kostiumu” – na oznaczenie działania z danymi biograficznymi. Ten koncept świadczy o estetyce “gry resztkami”, typowej dla duetu Weronika Szczawińska / Bartek Frąckowiak. Wiąże się również z przekonaniem twórców o teatrze jako maszynie pamięci. Weronika Szczawińska, reżyserka, dramaturżka, a zarazem badaczka teatru deklaruje za Marvinem Carlsonem:

Pamięć, nawiedzająca teatralne produkcje, jawi się zawsze w kształcie będącym wynikiem negocjacji i odkształceń; jest nie tyle “tym samym” – “czymś”, ile “czymś podobnym”, coś przypominającym. Ten mechanizm odgrywa podstawową rolę w kształtowaniu percepcyjnych władz widowni. Dzięki pojawieniu się “czegoś podobnego do” publiczność osadza dzieło teatralne w znanej jej kontekście.<sup>20</sup>

---

20. Weronika Szczawińska, “Enter Ghost. Dwa obrazy teatru jako medium pamięci”, *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej* nr 10 (2015), <http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/301/575> (10.06.2020).

Do monodramów-rekonstrukcji zaliczyć można również *Kalinę* z Teatru Nowego w Poznaniu<sup>21</sup>, czyli spektakl poświęcony Kalinie Jędrusik – legendarnej aktorce, uznawanej za ikonę kobiecej zmysłowości i seksualności. Zainteresowanie biografią i konstruowanie mitu na bazie życiorysu artystki datować można mniej więcej od lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Wpłynęła na to nie tylko przedwczesna śmierć Kaliny Jędrusik, ale również prawidłowość szerszego rzędu, czyli kulturowy proces nostalgizacji bohaterów życia “ideologicznego, obyczajowego i towarzyskiego” epoki PRL-u<sup>22</sup>. Ukształtowanie legendy Jędrusik jako “gwiazdy Kabaretu Starszych Panów” i symbolu seksu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku spowodowane było wieloma czynnikami, wśród których wymienić należy żywiołowy temperament aktorki, styl życia oraz umiejętność kreowania swej artystycznej powierzchowności na użytek publiczny. Realizatorzy poznańskiego spektaklu, podejmując wysiłek uszcienienia biografii aktorki – “postaci żywo obecnej w potocznym odbiorze”, nie mogli zatem pominąć obiegowego wizerunku aktorki, w którym mieszają się “refleksy autokreacji i cudzych projekcji”<sup>23</sup>.

Pierwsza część monodramu przypomina występ z kategorii “lekkiej muzy”, w którym narracja sceniczna utkana została z piosenek przeplatanych krótkimi, ciętymi komentarzami bohaterki. Kalina Jędrusik w wykonaniu Anny Mierzwy “opowiada sobie” piosenkami, eksponując walory ciała z charakterystyczną nutą autoironii w wypowiedziach na swój temat. Obowiązuje zatem w spektaklu zasada pastiszu: występ Anny Mierzwy opiera się na imitacji zachowań słynnej aktorki z delikatnym wyostrzeniem cech stylu jej bycia – to rodzaj intencjonalnego przywołania wzorca na prawach cytatu<sup>24</sup>. Bohaterka jest wyzywająca (spektakl rozpoczyna się kultową piosenką *Bo we mnie jest seks*), pozerska, zmanierowana, ale także szydercza i autoironiczna. W pierwszej części przedstawienia dominuje raczej funkcja ludyczna: z przyjemnością oglądać można popisy wokalne Anny Mierzwy, śledzić analogie między treścią piosenek a sytuacjami z życia Kaliny Jędrusik, przypatrywać się precyzji scenicznego wyobrażenia postaci. Jest to przekaz konstruowany na bazie stereotypów, związanych zarówno z postrzeganiem aktorki przez innych (np. pogardliwe określenie “Dyगतowa” czy szydercza fraza “polska aktorka powinna zachowywać się moralnie”), jak i z dystansem bohaterki do swej roli społecznej (“seksbomba”, “mam hasło w encyklopedii i zdjęcie z Wyszyńskim, gram u Axera”).

---

21. Magdalena Zaniewska, *Kalina*. Reżyseria: Agata Biziuk. Teatr Nowy w Poznaniu. Premiera: 28.10.2016.

22. Iwona Kurz, “Kalina Jędrusik: retuszowana ikona seksbomby”, *Dialog* nr 9 (2000), 145.

23. Kurz, “Kalina Jędrusik...”, 144.

24. Zob. Artur Hellich, “Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii?)”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* nr 2 (2014), 29 i n.

W drugiej, zdecydowanie ciekawszej części monodramu imitacja stylu aktorki zmienia się w transformację jej wizerunku – uzasadnioną fabularnie (proces starzenia się kobiety), ale pomyślaną zarazem jako zabieg metateatralny – stopniowe “odklejanie się” aktorki od roli. Zmiana wyglądu Kaliny Jędrusik, czyli czarna suknia zamiast skąpej bielizny, na znak żałoby po mężu, oraz przygarbiona postawa jako “mowa” starzejącego się ciała, uzupełnione zostały gestem zdjęcia peruki przez aktorkę Annę Mierzwę. W świecie fikcji jest to metafora upływu czasu i osamotnienia Kaliny Jędrusik, w sferze dodatkowych znaczeń scenicznych – to komunikat wykonawczynie, która wypowiada się także w swoim imieniu. Końcówka monodramu zbudowana jest z pełnej napięcia niejednoznaczności między byciem aktorki w roli Kaliny Jędrusik a sceniczną obecnością Anny Mierzwę w procesie demontażu kreowanej postaci. Finał spektaklu – wokaliza aktorki – to już sygnatura wykonawczynie, która podpisuje się swoim głosem pod biografią Kaliny Jędrusik, ujętą przez realizatorki spektaklu w rodzaj paraboli, bez skłonności do zawłaszczania cudzego życiorysu.

Monodram *Kalina* z Teatru Nowego w Poznaniu nie jest wyłącznie rozrywkowym widowiskiem. Spektakl opiera się na zasadach pastiszu w jego wymiarze odtwórczym, zmierza jednak w aspekcie stylizacyjnym do “reinterpretacji przeszłości i ingerencji w terażniejszość”<sup>25</sup>. Jest fragmentaryczną rekonstrukcją życiorysu słynnej artystki – “tu i teraz”, z akcentowaniem współczesnej wrażliwości na przedmiotowe traktowanie kobiet, zwłaszcza kobiet-aktorek. Te kwestie pobrzmiwają od początku spektaklu, uwidocznione są na przykład we fragmentach na temat relacji aktorki z mężem – poniekąd trenerem i stwórcą gwiazdy, a także w emocjonalnych scenach-obrazach utraty dziecka, kiedy bohaterka w akcie rozpaczki tuli do siebie poduszkę, imitującą zmarłą córeczkę. Najpełniej wybrzmiewa ten problem w autotematycznych fragmentach sztuki o samotności aktorki – na scenie i w życiu, pod presją spojrzenia innych, czyli wzroku oceniającego, wyczekującego porażki artystki (niezależnie, czy będzie nią brak upragnionych ról, czy też proces starzenia się ciała).

Ingerencja w terażniejszość przejawia się zwłaszcza w dwóch conceptach przedstawienia. Po pierwsze, w monologu bohaterki padają słowa: “Urodziłam się 10 lutego roku 2009 w Urzędzie Patentowym. Nazwano mnie znak towarowy nr R227727. Jestem swoją najlepszą wersją...”. Realizatorki spektaklu nawiązały zatem do ikonicznego wymiaru biografii artystki jako produktu społecznych praktyk mitotwórczych. Po drugie, znaczącym “uderzeniem terażniejszości” jest w spektaklu jednostkowa fascynacja aktorki aktorką. Anna Mierzwa wielokrotnie wspominała o swym zainteresowaniu Kaliną Jędrusik. W przedstawieniu ta inter-

---

25. Stanisław Balbus, *Między stylami* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 1993), 49.

personalna zależność zmanifestowana została poprzez symptomatyczne wyjście aktorki z roli, dzięki grze na granicy aktu reprezentacji postaci i rzeczywistości występu scenicznego Anny Mierzwy. To przykład nawiązania silnej „relacji biograficznej”: ruchome granice biograficzności monodramu stały się w przypadku *Kaliny* subtelными wskaźnikami postawy autobiograficznej<sup>26</sup>. Widowiskowe scalenie aktorki z postacią, podobnie jak późniejszy rozdźwięk między wykonawczynią a rolą, czyni występ Anny Mierzwy afirmatywną rekonstrukcją życiorysu Kaliny Jędrusik.

## Wnioski

Omówione w tym artykule spektakle teatralne stanowią reprezentatywne przykłady monodramów-świadectw i monodramów-rekonstrukcji. Wyodrębnienie tych odmian spośród wielu jednoosobowych sztuk biograficznych ma na celu wskazanie ich związku z dwoma różnymi sposobami scenicznej reprezentacji podmiotowości człowieka. W każdym z artystycznych ujęć życiorysu jednostki ujawnia się przecież określona koncepcja tożsamości, a monodramy – dzięki swej miniaturowej formie – są pod tym względem niesłychanie sugestywne. Znakomicie ilustrują społeczne zainteresowanie „sposobami biografizowania jako strategiami narracyjnymi, decydującymi o podmiotowości traktowanej jako wiązka (zmieniających się) cech – uchwyconej w stanie rozpadu lub scalania”<sup>27</sup>.

Biorąc pod uwagę konwencje teatralne i techniki dramaturgiczne zastosowane w opisanych powyżej spektaklach, warto podkreślić, że w monodramach-świadectwach podmiotowość bohatera ująć można w kategoriach tożsamości dialogowej, a w przypadku monodramów-rekonstrukcji przedmiotem przedstawienia jest tożsamość performatywna<sup>28</sup>. Wanda i Rachel to bohaterki, których życie naznaczone zostało wieloma przeciwnościami i dramataми – ze względu na okoliczności zewnętrzne i przeszkody, z którymi musiały się zmierzyć. Nie są to kobiety skonfliktowane ze sobą, ale ukazane w jakimś napięciu wewnętrznym, w konfrontacji z własnymi słabościami, osoby utkane z wielu współistniejących punktów widzenia. Ich doświadczanie świata ma wymiar dynamiczny, o czym świadczy werbalny i cielesny wymiar autoprezentacji. Wydobycie pierwiastka

---

26. Nawiązuję w tym miejscu do refleksji Małgorzaty Czermińskiej. Zob. Małgorzata Czermińska, „Ruchome granice autobiograficzności”, *Opcje* nr 1 (2012), 24–29.

27. Jakub Knap, Magdalena Roszczynialska, Katarzyna Wądołny-Tatar, „Fazy, linie, punkty, węzły – jak się opowiada życie”, w: *Tropy biograficzne: bieg życia w narracjach literackich i kulturowych*, red. Jakub Knap, Magdalena Roszczynialska, Katarzyna Wądołny-Tatar (Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2017), 5.

28. Zob. Ewa Partyga, „Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?”, w: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. Anna Krajewska, Danuta Ulicka, Piotr Dobrowolski (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010), 451–455.

dramatycznego w “biegu życia” wspomnianych bohaterek jest nadrzędnym celem aktorskiego stylu uobecnienia postaci.

Inaczej w przypadku spektakli o rekonstrukcyjnych walorach prezentacji biografii. Sceniczne wizerunki Marii Komornickiej i Kaliny Jędrusik to przykład tworzenia bohaterek “na oczach widza”, w naprzemiennym porządku aktorskiego uobecnienia postaci i wychodzenia z roli. To rodzaj szkicowania bohaterek – albo wyrazistą kreską zdecydowanego, steatralizowanego portretu (*Kalina*), albo na zasadzie zmienności obranych konwencji reprezentacji (*Komornicka. Biografia pozorna*). Ten rodzaj kreacji biografii ma w sobie spory potencjał afektywny, związany z procesem podwójnego niejako performowania kobiecej tożsamości – “ja” bohaterki, reprezentowanej w akcie działań teatralnych, i “ja” aktorki, usytuowanej bezpośrednio przed publicznością, która samorealizuje się w sytuacji występu na scenie.

I ostatnia kwestia, o której warto wspomnieć na podsumowanie rozważań: zaprezentowane monodramy biograficzne to kilka spośród wielu najnowszych sztuk teatralnych, które stanowią mocny artystyczny głos kobiet. Omówione przedstawienia nie tylko dotyczą “biegu życia” wybranych bohaterek, lecz także są twórczością kobiet, bo w zespole realizatorskim dominuje płęć żeńska. Interpretacji teatralnej podlegają fascynujące życiorysy osób niepokornych, a także biografie przekłamane, domagające się przypomnienia i odnowienia w geście rewizji kulturowych ujęć zastanych. To twórczość symptomatyczna dla pierwszych dekad XXI wieku, kwintesencja zjawisk społecznych szerszego zasięgu, tzn. fali popularności biografistyki *en globe* oraz wielu teoriopoznawczych przedsięwzięć naukowo-artystycznych, podejmowanych w ramach paradygmatu *herstory*<sup>29</sup>.

---

29. Ważnym przykładem działań naukowych, wydobywających z cienia twórczość artystyczną i aktywność zawodową kobiet jest projekt *HyPaTia – kobieca Historia Polskiego Teatru* – efekt pracy wieloosobowego zespołu badaczek, dostępny zarówno w formie trzytomowej publikacji książkowej, jak i na stronie internetowej: <http://www.hypatia.pl/> (10.05.2021).

## Bibliografia

- Adamiecka-Sitek, Agata i Dorota Buchwald. "Wstęp". W: *Nowe historie 03. Nowe biografie*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2012.
- Balbus, Stanisław. *Między stylami*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 1993.
- Benton, Michael. "Biografia teraz i kiedyś", przeł. Anna Pekańec. *Dekada Literacka*, nr 4–5 (2010), 10–25.
- Boyer-Weinmann, Martine. *La Relation biographique. Enjeux contemporains*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2005.
- Całek, Anita. *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Ciechowicz, Jan. *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984.
- Czermińska, Małgorzata. "Ruchome granice autobiograficzności". *Opcje*, nr 1 (2012), 24–29.
- Delaperrière, Maria. "Świadek jako problem literacki". *Teksty Drugie*, nr 3 (2006), 59–70.
- Duniec, Krystyna. "Co to jest aktorska indywidualność?". *Dialog*, nr 10 (2007), 168–182.
- Duniec, Krystyna i Joanna Krakowska. "Beznadzieja". *Dialog*, nr 12 (2001), 100–115.
- Fischer-Lichte, Erika, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Wrocław: Instytut im. J. Grotowskiego, 2012.
- Guczalska, Beata. *Aktorstwo polskie. Generacje*. Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, 2015.
- Hellich, Artur. "Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii?)". *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, nr 2 (2014), 25–38.
- Jarząbek, Dorota. "Sam niczym Bóg". *Dialog*, nr 7–8 (2007), 168–171.
- Knap, Jakub, Magdalena Roszczynialska, Katarzyna Wądolny-Tatar. "Fazy, linie, punkty, węzły – jak się opowiada życie". W: *Tropy biograficzne: bieg życia w narracjach literackich i kulturowych*, red. Jakub Knapa, Magdalena Roszczynialska, Katarzyna Wądolny-Tatar, 5–14. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2017.
- Kurz, Iwona. "Kalina Jędrusik: retuszowana ikona seksbomby". *Dialog*, nr 9 (2000), 144–163.
- Legeżyńska, Anna. "Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem... Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie". *Teksty Drugie*, nr 1 (2019), 13–27.
- Malak, Tadeusz. *Teatr jednego aktora: refleksje krytyczne*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1985.
- Moulin, Joanny. "Introduction: Towards Biography Theory". *Cercles: Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone* (Université de Rouen, 2015). <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01078127v2/document> (23.09.2020).
- Nycz, Ryszard. *Poetyka doświadczenia*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2012.

- Partyga, Ewa. "Biografia w dramacie – rekonesans". W: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, red. Artur Grabowski, Jacek Kopciński, 271–284. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2014.
- Partyga, Ewa. "Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?". W: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. Anna Krajewska, Danuta Ulicka, Piotr Dobrowolski, 447–455. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2010.
- Plata, Tomasz. "Post-teatr. Ucieczka z teatru. Ucieczka do teatru". W: *Post-teatr i jego sojusznicy*, red. Tomasz Plata, 9–23. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2018.
- Popczyk-Szczęсна, Beata. "Bioteatr". *Teatr*, nr 5 (2020), 42–45.
- "Monolog". W: *Encyklopedia teatru polskiego*. <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/220/monolog> (16.10.2021).
- "Monolog". W: *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. Jean-Pierre Sarrazac, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, 102–106. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2007.
- Sugiera, Małgorzata. "Zgoda co do faktów – pakt biograficzny". W: *Wymowa faktów*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, 186–188. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2011.
- Szczawińska, Weronika. "Enter Ghost. Dwa obrazy teatru jako medium pamięci". *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 10 (2015). <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/10-polski-wiek-xix/enter-ghost.-dwa-obrazy-teatru-jako-medium-pamieci> (17.10.2021).
- <http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/301/575> (17.10.2021).



## Autoportrety Adama Zagajewskiego

### Adam Zagajewski's Self-Portraits

**Abstract:** The article analyzes a series of Adam Zagajewski's self-portraits against the backdrop of his essays as well as a variety of contemporary theories, especially Paul de Man's deconstruction and Michel Foucault's spirituality philosophy. According to this analysis, Zagajewski's self-portraits are approaching the kind of spiritual exercises described by Pierre Hadot: Zagajewski uses them to try to rebuild his personality, having designed its richer and more mature version, partly following the example of Zagajewski's masters, such as Józef Czapski. Understood in this way, Zagajewski's works contain a surprisingly wealthy theoretical substance, heretofore unrecognized by commentators.

**Keywords:** Autobiography, self-portrait, spirituality, Adam Zagajewski

Pisząca o "autobiograficznym trójkącie", Małgorzata Czermińska jako jeden z przykładów przywołuje tytułowy esej ze zbioru *Dwa miasta*, nazywając go "esejem autobiograficznym" bądź wprost "autobiografią"<sup>1</sup>; podobne wątki pojawiają się też w innych esejach (a nawet powieściach) Zagajewskiego, na co wskazuje Jerzy Madejski<sup>2</sup>, ostatecznie jednak żaden utwór poety nie nosi tytułu lub choćby genologicznego podtytułu *Autobiografia*. Istnieją natomiast w twórczości Zagajewskiego *Autoportrety*<sup>3</sup>. Klasyczne studium Michela Beaujoura, wyostrzając opozycje wskazane przez Philippe'a Lejeune'a, przeciwstawia sobie te dwa gatunki, autobiografii przypisując strukturę narracyjną (opowiadania o osi zasadniczo temporalnej), autoportretowi zaś "logiczną" vel "tematyczną"<sup>4</sup>. Można w tym wi-

1. Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie* (Kraków: Universitas, 2000), 172.

2. Jerzy Madejski, "Adam Zagajewski i nihilizm", *Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska* t. 3 (2004), 249–251.

3. Na autoportretowość twórczości Zagajewskiego, nieograniczoną do cyklu wierszy wprost tytułowanych mianem autoportretu, zwraca uwagę monografistka poety: Anna Czabanowska-Wróbel, "Twórczość" [Adama Zagajewskiego], w: *Monografie w toku. Kompendia multimedialne*, red. Paweł Próchniak, <http://stronypoezji.pl/monografie/tworczosc-1/> (29.09.2020). Por. Anna Arno, "Jerzyki, czereśnie i okaleczony świat", *Tygodnik Powszechny*, 30.06.2010, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/jerzyki-czereśnie-i-okaleczony-swiat-142724> (29.09.2020).

4. Michel Beaujour, "Autobiografia i autoportret", przeł. Krystyna Falicka, *Pamiętnik Literacki* 70, 1979, z. 1, 317.



dzień jeden z licznych derywatów Jakobsonowskiej opozycji metafory i metonimii (Beaujour wprost pisze o “metaforyczności” autoportretu)<sup>5</sup> – autobiografia akcentowałaby metonimiczną oś kombinacji, generującą składnię i narrację, podczas gdy autoportret kolekcjonuje ekwiwalentne epizody o zasadniczo stałej wymowie. W bardziej potocznym ujęciu oznacza to odróżnienie tego, czego dokonałem albo co przeżyłem, od tego, kim jestem, jak się typowo zachowuję, a zatem właściwie już po Arystotelesowsku – fabuły i charakteru (μύθου i ἥθους). Napięcie tego rodzaju występuje u Zagajewskiego choćby między ciągłym esejem autobiograficznym *Dwa miasta* a cyklem eseistycznych zapisków *W cudzym pięknie*, korzystającym częściowo z tych samych wspomnień, Jakobsonowska matryca kazałaby jednak autoportretowości szukać przede wszystkim w poezji, skoro z natury jest ona metaforyczna i dokonuje projekcji osi ekwiwalencji na oś kombinacji.

Najwyrazistszy z poetyckich *Autoportretów* Zagajewskiego to wiersz zamykający tom *Pragnienie*. O jego swoistości decyduje szczególna aspektualno-temporalna natura orzeczeń:

Między komputerem, ołówkiem i maszyną do pisania  
schodzi mi pół dnia. Kiedyś robi się z tego pół wieku.  
Mieszkam w obcych miastach i niekiedy rozmawiam  
z obcymi ludźmi o rzeczach, które są mi obce.  
Dużo słucham muzyki [...].  
Czytam poetów, żywych i umarłych, uczę się od nich  
wytrwałości, wiary i dumy. Próbuję zrozumieć  
wielkich filozofów – najczęściej udaje mi się  
uchwycić tylko strzępy ich drogocennych myśli.  
Lubię chodzić na długie spacerunki paryskimi ulicami  
i patrzeć na moich bliźnich [...].  
Czasem przemawiają do mnie obrazy w muzeach  
i nagle znika ironia.  
Uwielbiam przyglądać się twarzy mojej żony.  
Co tydzień, w niedzielę, telefonuję do ojca.  
Co dwa tygodnie spotykam się z przyjaciółmi,  
w ten sposób dochowujemy sobie wierności<sup>6</sup>.

Autoportrecista nie opowiada tu o jednostkowym epifanijnym zdarzeniu czy przeżyciu, jak typowy podmiot liryczny, ale też nie wypowiada wiecznych prawd, jak gnomiczny poeta-mędrzec, ani narracji, jak epik. Przedstawia natomiast swoje zwyczajne w ich regularnej rytmiczności – czasem nazwanej wprost (*co tydzień, co dwa tygodnie*), kiedy indziej zasugerowanej tylko przez gramatykę.

---

5. Beaujour, “Autobiografia...”, 318.

6. Adam Zagajewski, *Pragnienie* (Kraków: Wydawnictwo a5, 1999), 79.

Ta konstrukcja realizuje *schemat* autoportretu w rozumieniu Beaujoura, ale właśnie tylko *schemat* – zamiast mimetycznie przedstawić serię ekwiwalentnych obrazów, poeta diegetycznie informuje nas o zachodzeniu w jego życiu konsekwentnej ekwiwalencji. Jak to rozumieć? Gromadząc rozmaite konteksty dla badań nad autoportretem, Beaujour wymienia “ćwiczenia duchowe”<sup>7</sup>. W momencie, w którym ukazuje się jego szkic (1977), kulturowo znaczy to być może jeszcze niewiele, już jednak niedługo później (1981) ukazują się *Exercices spirituels et philosophie antique* Pierre’a Hadota, Michel Foucault wygłasza zaś wykłady z cyklu *L’herméneutique du sujet* (1981–1982), poświęcone podobnej problematyce. W tymże roku 1981 Adam Zagajewski przenosi się do Paryża, gdzie jako absolwent filozofii – co podkreśla w esejach wspomnieniowych – mógł się bezpośrednio zetknąć z dyskursem starszych kolegów<sup>8</sup>. Osobliwy z punktu widzenia tradycji lirycznej ton *Autoportretu* wpisuje się właśnie w analizowaną przez Hadota i Foucaulta tradycję ćwiczeń duchowych: podobnie jak oni, Zagajewski przedstawia regularne praktyki recepcyjne (dzieł sztuki, osiągnięć filozofii) oraz interpersonalne (kontakty z rodziną i przyjaciółmi) w ten sposób, jakby miały służyć kultywowaniu jego osobowości. Regularny tryb praktyk Zagajewskiego jako podmiotu lirycznego *Autoportretu* miałby zatem w tym kontekście taki sam sens, co rytm duchowych praktyk Marka Aureliusza jako stoickiego podmiotu *Rozmyślań*<sup>9</sup>, być może nie bez związku ze słynnym, dedykowanym Henrykowi Elzenbergowi “Do Marka Aurelego” Zbigniewa Herberta jako poetyckiego mistrza Zagajewskiego<sup>10</sup>.

Jedna z kluczowych figur dyskursu ćwiczeń duchowych to przewodnik – ktoś bardziej w nich zaawansowany, kto czuwa nad rozwojem adepta jako rozmówca albo korespondent, jak Sokrates wobec swojego otoczenia<sup>11</sup>, Fronton dla Marka

---

7. Beaujour, “Autobiografia...”, 321, 324, 335.

8. Adam Zagajewski, *Lekka przesada* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2011), 131: “Kiedy mieszkałem w Paryżu, miasto to słynęło głównie – choć nawet i pod tym względem był to już okres schyłkowy – z nowych, lub tylko odnowionych, metodologii humanistycznych. Właśnie chorowali, odchodzili, wygłaszali ostatnie wykłady, żegnali się ze światem wielcy Metodolodzy o światowej renomie. Metodolodzy w młodości wyznawali lewicowe ideologie, ale w późnej epoce życia nawracali się na poglądy humanitarne, bronili praw człowieka, występowali w obronie [...] polskiej ‘Solidarności’. W ich dziele nigdy jakoś nie umiałem zasmakować, chociaż miałem przyjaciół [...], którzy uważali, że Metodolodzy kontynuowali wielką francuską tradycję humanistyczną”. Widoczne sygnały dystansu nie muszą wykluczać inspiracji, w niektórych kontekstach mogą być wręcz jej symptomem, zwłaszcza jeśli uwzględnimy paralelę “nawróceń” Zagajewskiego i Metodologów oraz zmierzch tych ostatnich – ośmielający, by w innym medium próbować przejąć ich rolę.

9. Zob. Pierre Hadot, *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*, przeł. Piotr Domański (Warszawa: Aletheia, 2003), 165–169.

10. Por. Anna Czabanowska-Wróbel, “Piękno i groza zawsze razem –’. Poetycki dialog Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego”, w: *Monografie...*, <http://stronypoezji.pl/monografie/piekno-i-groza-zawsze-razem-poetycki-dialog-zbigniewa-herberta-i-adama-zagajewskiego/> (1.10.2020).

11. Hadot, *Filozofia...*, 97–118.

Aureliusza<sup>12</sup> bądź Elzenberg w biografii Herberta<sup>13</sup>. U Zagajewskiego często pojawiają się tego rodzaju figury, przy czym dwie wydają się najwyrazistsze: wspomniany już Herbert oraz Józef Czapski. Odbiór Herberta jako mistrza kształtuje się u Zagajewskiego zgodnie z toposem poetyckiego głosu<sup>14</sup>, nie wiąże się zatem bezpośrednio z problematyką autoportretu. Inaczej Czapski – to sugestywny rozmówca i wzorzec etyczny, ale także – jako malarz i rysownik – autor licznych autoportretów, w tym przypadku więc autoportretowa praktyka Zagajewskiego zdaje się bezpośrednią aluzją do postaci nauczyciela. Ślad takiej relacji można dostrzec w wierszu *Twarz van Gogha* dedykowanym Czapskiemu, a opublikowanym w tomie ilustrowanym jego rysunkami (co w autobiograficznym kontekście istotne – pochodzącymi z *Dzienników*, do których Zagajewski wielokrotnie wraca)<sup>15</sup>:

[...] Na słupie ogłoszeniowym [...]  
widnieje twoja ostra twarz, twarz  
sprawiedliwego, niepokój obleczony  
w skórę.  
Rozdzielamy się, przechodzimy, płyniemy  
pod klingą rozdzierającego spojrzenia.  
Wciąż nam się przyglądasz, bogaczu,  
bardziej żywy niż żywi i bardziej  
skupiony<sup>16</sup>.

Bezpośrednim impulsem ekfrastycznym dla wiersza był zapewne jeden z autoportretów van Gogha zreprodukowany na plakacie, ale epitet “sprawiedliwego” kojarzy się raczej z tym, co Zagajewski gdzie indziej pisze o Czapskim jako autorytecie moralnym, w jego postaci spojrzenie malarza łatwiej też może się spleść ze spojrzeniem dogląającego – ale i krytycznie oceniającego – nauczyciela<sup>17</sup>. To zapośredniczenie w autoportrecie klasyka nowoczesnego malarstwa jest może formą dyskrecji (szanując skromność żyjącego mistrza, uczeń nie chwali go jeszcze tak wprost, jak później we wspomnieniach pośmiertnych), ale też ukazuje paradoksalną przechodność relacji autoportretowej: autoportret mistrza staje

---

12. Michel Foucault, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. Michał Herer (Warszawa: PWN, 2012), 162–169.

13. Adam Zagajewski, *Poeta rozmawia z filozofem* (Warszawa: Zeszyty Literackie, 2007), 16–26, 103–105.

14. Zagajewski, *Poeta...*, 13: “tym, co decyduje o istnieniu poety, jest głos. Poetów rozpoznajemy po ich głosie. Czym jest głos – zapewne pewną duchową częstotliwością”. Definicja ta destyluje wspomnienia Zagajewskiego o Herbercie – por. Adam Zagajewski, *Obrona żarliwości* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2002), 102–103.

15. Np. Zagajewski, *Lekka...*, 150–151.

16. Adam Zagajewski, *Jechać do Lwowa* (Londyn: Aneks, 1985), 52.

17. Zagajewski, *Obrona...*, 69–77.

się jakby autoportretem naśladowającego go ucznia, autoportret van Gogha – autoportretem Czapskiego, jego z kolei autoportret – autoportretem Zagajewskiego<sup>18</sup>. Podobny mechanizm pracuje w *Autoportrecie w małym muzeum*, aktywizując zarazem topos *imitatio Christi*:

Patrzył na mnie śniady Chrystus  
z małych obrazków *trecenta*;  
nie rozumiałem tego spojrzenia,  
ale chciałem się na nie otworzyć.  
Ciemnowłosy, skupiony Chrystus [...] spoglądał na mnie, podczas gdy ja pochłonięty byłem czym innym – z rosnącą niechęcią śledziłem tych starszych ludzi, Francuzów: w cichym, prawie pustym muzeum on czytał jej na głos, zbyt głośno, odpowiednią stronę z przewodnika<sup>19</sup>.

Malarskie przedstawienia Chrystusa nie są autoportretami (choć wedle tradycji tak można by traktować *Chustę Weroniki*), autoportretowość przechodzi więc z naśladowanego na naśladowającego<sup>20</sup>. Zarazem spojrzenie upragnionego nauczyciela walczy z głosem “przewodnika” – jakby wpływ Czapskiego z wpływem Herberta

---

18. Zainteresowanie cudzymi autoportretami powraca wielokrotnie w dziele poety. W *Lekkiej przesadzie* (96) Zagajewski interpretuje fotograficzny autoportret Witkacego, w *Substancji nieuporządkowanej* (Kraków: Znak, 2019), 66 – “szkic do autoportretu malarza” samego Czapskiego (tekstowy w liście, nie rysunek), dalej w tym tomie (134) – autobiografizm i autoportret w malarstwie Leszka Sobockiego, w *Prawdziwym życiu* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2019), 64 i *W cudzym pięknie* (Kraków: Wydawnictwo a5, 1999), 31 – autoportrety Rembrandta, w *Obronie żarliwości* (157) – “wspaniały, namalowany, mogłoby się wydawać, równocześnie z autoportretami Van Gogha *Autoportret* (opatrzone znakiem zapytania) Pontormo”.

19. Adam Zagajewski, *Niewidzialna ręka* (Kraków: Znak, 2009), 45.

20. Por. Zagajewski, *Piosenka emigranta*, w: Zagajewski, *Pragnienie*, 16: “W obcych miastach / oglądamy dzieła dawnych mistrzów / i bez zdziwienia rozpoznajemy własne / twarze na starych obrazach. Istnieliśmy / już wcześniej”. Por. Adam Zagajewski, *Solidarność i samotność* (Warszawa: Zeszyty Literackie, 2002) 121–122: “Jak trudno jest zobaczyć własną twarz, mogłem się przekonać na przykładzie cyklu obrazów mojego przyjaciela, świetnego malarza. Maluje on autoportrety, czyli chce zobaczyć na płótnie własną twarz. Częściowo mu się to udaje [...]. Ale nigdy nie jest sam, zawsze się dzieli się z kimś swoją twarzą – czasem jest to papież, [...], czasem alegoryczna Polska lub chirurg w białym fartuchu. [...] Także i ja, w tej książce, powtarzam poszukiwanie mojego przyjaciela, chcę zobaczyć własną twarz. Tymczasem mniej lub bardziej alegoryczne istoty przyłączają się do mnie [...]. Chciałbym się rozpoznać w samotności, w intymności, w małym lusterku wiersza lub notatki, a wciąż słyszę szelest wielkich, bezosobistych luster, które nie ja stworzyłem. Ale czuję, że tak musi być: naprzód muszę stłuc tamte gigantyczne lustra, żeby na koniec wrócić do samego siebie, zobaczyć własną twarz”.

(zwłaszcza jako autora *Barbarzyńcy w ogrodzie*), choć narodowość turystów może też być aluzją do francuskich historyków-filozofów, których hipotetyczny wpływ na Zagajewskiego-emigranta w Paryżu sugerowałem wyżej: Foucaulta i Hadota. Opozycja spojrzenia i głosu jako dwóch “obiektów urojonych”<sup>21</sup> pojawia się też jednak w doktrynie Jacques’a Lacana, zmarłego – a więc z tej okazji intensywnie wspomnianego – w roku przybycia Zagajewskiego do Paryża. Pozornie skromna impresja z muzeum zawiera zatem – mówiąc językiem Gilles’a Deleuze’a – “linie ujścia” w kierunku zaawansowanych teorii (nawet jeśli Zagajewski *nie rozumiał* tych teorii, a tylko *chciał się na nie otworzyć*), zaprasza więc zarazem do wyspekulowania zaawansowanej teorii autoportretu.

W kontekście teorii Lacana mechanizm identyfikacji ucznia z wizerunkiem – w szczególności autoportretem – mistrza kojarzy się ze “stadium lustra”, w którym obraz naszego ciała wraz z sugerowanym przezeń schematem osobowości przyjmujemy z zewnątrz<sup>22</sup>. Dlatego w prostym z pozoru liryku roli *Robespierre przed lustrem* kryje się – podobnie jak w *Autoportrecie w małym muzeum* – skomplikowana dialektyka:

Mam wąskie wargi i ostry nos.  
W mojej twarzy jest coś ascetycznego.  
Mój wzrok potrafi być twardy  
i nieprzejednany.  
Z pewnością tak będą mnie opisywali  
historycy naszej wielkiej rewolucji.  
“Bezlitosny, nieprzejednany, ambitny.”  
Ja sam nie mogę wiedzieć, kim jestem,  
ale teraz o świcie, w czerwcu,  
na wsi, gdy stoję przed lustrem  
różowym od wschodzącego słońca,  
spozrzegam na mojej twarzy uśmiech  
i miękkość,  
zazwyczaj towarzyszącą czułości  
i słabości.  
Na lewym policzku noszę czarny obłok<sup>23</sup>.

Prozopopeja, oddająca głos straconemu dawno rewolucjoniście, nie oddaje go całkowicie: “ja” mówiącego podmiotu pozostaje częściowo ja autorskim poety,

---

21. Zob. *Gaze and Voice as Love Objects*, red. Renata Salecl, Slavoj Žižek (Durham: Duke UP, 1996).

22. O obrazie lustrzanym (z odniesieniem do Lacana) w kontekście teorii autobiografii: Georges Gusdorf, “Warunki i ograniczenia autobiografii”, przeł. Janusz Barczyński, *Pamiętnik Literacki* 70, z. 1 (1979), 264–265.

23. Adam Zagajewski, *Ziemia ognista* (Poznań: Wydawnictwo a5, 1994), 45.

który szkicuje kolejny autoportret – tym razem syleptyczny, spleciony z cudzym wizerunkiem. Łatwo to zauważyć, zestawiając wiersz z fragmentem tytułowego eseju tomu *Solidarność i samotność*: “przed dziesięciu laty, wydając wspólnie z Kornhauserem *Świat nie przedstawiony*, sam na moment stanąłem w szeregu Katonów; tych, którzy wiedzą, jaka powinna być literatura i bezwzględnie tego wymagają od innych, od wszystkich. Cóż to za dyktatura!”<sup>24</sup>. Zagajewski jako dyktator literatury społecznie zaangażowanej nawiązywał zatem do tych samych rzymskich republikańskich wzorów, co rewolucja francuska. Dwadzieścia lat późniejsza przedmowa do nowego wydania przedstawia świeżo upieczonego emigranta jako podobnie dwoistego, co Robespierre w wierszu: “oficjalnie byłem beznadziejnie smutnym emigrantem, a jednocześnie czułem radość, radość samotności [...]. Może wstydziłbym się trochę mojej ówczesnej podwójności, [...] ale pamiętałem [...], że bardzo podobne rozdarcie utrzymywało się także i w Polsce”<sup>25</sup>.

Dotarłszy do Paryża, Zagajewski przeżył coś w rodzaju nawrócenia – z polityka bez reszty zaangażowanego w sprawę wspólnoty uwikłanej w historię stał się indywidualistą skupionym na własnym rozwoju duchowym i artystycznym. Nadal była to jednak praca nad czymś w pewnym sensie zewnętrznym – jako ideał, który trzeba osiągnąć: wprawdzie ideał jego samego, ale nie jako aktualny stan osobowości, tylko projekt do realizacji, w gruncie rzeczy bliższy mistrzom poety niż jemu aktualnemu. Tadeusz Nyczek pytał w związku z tym:

Czy *Solidarność i samotność* to bardziej spowiedź czy projekt? Raczej wyznanie (nowej) wiary czy nakreślenie (nowych, koniecznych) horyzontów polskiej i europejskiej świadomości? [...] Wyznanie, jako autoanaliza, może mieć odrębną wartość dla autora oraz jego biografów [...]. Sądzę jednak, że z upływem czasu jego atrakcyjność poznawcza będzie malała na rzecz owego drugiego motywu: projektu nowej świadomości<sup>26</sup>.

Historia duchowości i autobiografii znają spektakularne przykłady konwersji<sup>27</sup>, z Augustynem jako autorem *Wyznań* na czele. W paryskim kontekście przemiany Zagajewskiego przykładem po raz kolejny mógł być Foucault, przemieniony między pierwszym a drugim i trzecim tomem *Historii seksualności* – choć podnosząc kwestię estetyki egzystencji w sposób zbliżony do “nowego” Zagajew-

24. Zagajewski, *Solidarność...*, 75.

25. Zagajewski, *Solidarność...*, 5–6. Aluzją do tego polskiego rozdarcia może być tytuł *Autoportretu w małym muzeum*, w którym pobrzmiewa tytuł głośnego tomu *Małe muzea* (1977) Bohdana Zadury – rówieśnika, który w latach siedemdziesiątych XX wieku wybrał drogę przeciwną do zaangażowania Zagajewskiego.

26. Tadeusz Nyczek, *Kos. O Adamie Zagajewskim* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002), 96–97. Por. wcześniej (58–78) opis przemiany poety.

27. Hadot, *Filozofia...*, 223–234. Por. Foucault, *Hermeneutyka...*, 207–226.

skiego, on bynajmniej zaangażowania politycznego nie porzucił (można wręcz rzec, że ostatnie cykle wykładów Foucaulta, poświęcone parezji – odważnemu mówieniu prawdy w kontekście politycznym – najbardziej zbliżyły jego myśl do ideałów polskiej Nowej Fali).

Przemiana duchowa to częściowa destrukcja dotychczasowej osobowości, podjęta po to, by zrobić miejsce dla konstrukcji nowej. Sądzę, że w tym duchu można czytać dekonstrukcyjną teorię autobiografii Paula de Mana<sup>28</sup>, przy czym autobiografia już w samym tytule kluczowego eseju – *Autobiografia jako od-twarzanie (de-facemnt)* – zdaje się wiązać z autoportretem, w prototypowej malarzkiej wersji zawsze skupionym na twarzy (do tej samej sfery należy intensywnie eksploatowana przez de Mana figura zwierciadlanego odbicia). Konstytucja twarzy jest jednak wtórna wobec czytającego spojrzenia oraz głosu w oscylacji między niemotą i prozopopeją (zestaw figur de Mana – czy też analizowanego przezeń Wordswortha – jest bardzo bliski analizowanemu wyżej *Robespierre’owi przed lustrem*):

Słońce staje się okiem, które czyta tekst epitafium. [...] Teraz można więc powiedzieć, że “język nieczułego kamienia” zostaje obdarzony “głosem”, mówiący kamień staje się przeciwwagą widzącego słońca. System ten przechodzi od słońca poprzez oko do języka jako imienia i głosu. Figurę, która stanowi to ostatnie ogniwo zamykające centralną metaforę słońca, a tym samym tropologiczne *spectrum*, jakiemu słońce dało początek, rozpoznajemy bez trudu: to prozopopeja, fikcja apostrofy do istoty nieobecnej, zmarłej lub niemej, fikcja, która zakłada możliwość odpowiedzi tej istoty i przypisuje jej zdolność mówienia. Głosowi przydano usta, oko i wreszcie twarz, przy czym na taką procedurę wskazuje wyraźnie etymologia nazwy tego tropu, *prosopon poien*, przydawać maskę lub oblicze (*prosopon*). Prozopopeja to trop autobiografii, dzięki któremu imię [...] staje się równie czytelne i pamiętne jak twarz. Zajmując się autobiografią, zajmujemy się nadawaniem i pozbawianiem oblicza, twarzą i od-twarzaniem, figurą, formą i deformacją<sup>29</sup>.

Autobiograficzne cykle tworzenia i od-twarzania nie muszą (może wręcz nie mogą) wytwarzać za każdym razem podmiotu identycznego z poprzednim, pochłoniętym przez przeszłość (u de Mana hiperbolicznie: przez śmierć) – nowy może być inny od poprzednika. Odpowiada to raczej metaforycznemu modelowi cyklu ekwiwalentnych (ale nieidentycznych) autoportretów niż metonimicznie ciągłej autobiografii w klasycznym sensie. Choć dwa lata wcześniejszy od eseju de Mana,

---

28. Zob. Jan Potkański, “Dekonstrukcja jako technika Siebie”, *Przegląd Filozoficzno-Literacki* nr 41, 1 (2015), 93–113.

29. Paul de Man, “Autobiografia jako od-twarzanie”, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, *Pamiętnik Literacki* nr 77, 2 (1986), 314. Por. Zagajewski, *Poeta...*, 14: “Ale – uwaga – żaden poeta nie zna swego głosu, nie słyszy samego siebie. [...] Podobnie jest także z twarzą. Nikt z nas nie zna naprawdę swej twarzy – wszystkie lustra trochę kłamią [...], kłamią portrety i fotografie”.

szkie Beaujoura nie stroni zresztą od retoryki bliskiej dekonstrukcji, zwłaszcza w końcowej partii tekstu. *Autobiografia jako od-twarzanie* dzieli podstawowe cele filozoficzne z wykładami de Mana z tego okresu, wydanymi jako *Ideologia estetyczna* – aporie autobiograficznego podmiotu lirycznego angielskich roman-tyków jawiły się teoretykowi podobnie, jak aporie podmiotu transcendentnego w niemieckim idealizmie<sup>30</sup>:

[...] owo zdanie mówi faktycznie: “Ja nie mogę powiedzieć ja” – zdanie dla Hegla niepokojące, skoro sama możliwość myśli zależy od możliwości powiedzenia “ja”. [...] Filozoficzne Ja [...] zaciera samo siebie, [...] tak iż ustanowienie Ja, które jest warunkiem myślenia, implikuje jego zniszczenie, polegające [...] na [...] wymazaniu jakiegokolwiek relacji, [...] która można by sobie wyobrazić między tym, czym jest Ja, a tym, czym ono mówi, że jest. [P]rzedsiewzięcie myślenia [...] [m]oże się powieść tylko pod warunkiem, że zapomniana zostanie sama wiedza stwierdzająca jego niemożliwość, wiedza, iż językowe ustanowienie Ja jest możliwe tylko wtedy, gdy Ja zapomni, czym jest (mianowicie, że jest Ja). [...] Myśl jest proleptyczna: projektuje hipotezę o swojej możliwości w przyszłość, w hiperbolicznym oczekiwaniu, że proces, który myślenie umożliwił, osiągnie w końcu tej projekcji. Hiperboliczne Ja projektuje siebie jako myślenie w nadziei roz-poznania siebie, gdy przebiegnie już swą drogę<sup>31</sup>.

Warunkiem myślenia (w radykalnym Hegłowskim sensie) jest zatem zapomnie-  
nie autobiografii (jako narracji o przeszłości) i naszkicowanie autoportretu

---

30. Można się zastanawiać, czy ta zgoda dwóch sąsiadujących w czasie i przestrzeni wspólnot dyskursywnych to synekdocha uniwersalności czy tylko świadectwo szerszej, ale nadal partyku-larnej wspólnoty w północno-zachodniej Europie przełomu XVIII i XIX wieku. Podobnie niejasne jest, czy Zagajewski niezależnie wyrasta z tych tradycji, czy interesował się współczesnymi mu dyskusjami teoretycznymi, takimi jak wokół tez de Mana.

31. Paul de Man, *Ideologia estetyczna*, przeł. Artur Przybysławski (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 146–148. Choć w tym konkretnie wykładzie pretekstem dla rozważań de Mana jest Hegel, struktura problemu przywodzi na myśl raczej omawianego wcześniej Kanta, w szcze-gółności aporie dotyczące pojęcia duszy w paralogizmach czystego rozumu oraz – na drugim biegunie – kwestię duszy jako rozumowej idei regulatywnej. W podobnym duchu wypowiada się Zagajewski w *Solidarności i samotności* (119–120), pod kryptokantowskim w tym kontekście tytułem notatki *Niemożliwe*: “Mam wyrazić siebie. Wypowiedzieć siebie. Ale skąd mam wiedzieć, jaki ja jestem? To inni mnie znają, oni powinni mówić za mnie i o mnie. A jednak każdy mówi o sobie, wiedziony zwykłym, grubym egoizmem. [...] Są jednak krótkie chwile, kiedy domyślam się, kim jestem. Dzieje się tak na przykład wtedy, gdy czytam czyjąś książkę i śledzę z napięciem grę, jaką w niej toczy z prawdą autor, badający różne hipotezy siebie i świata. Nie odnoszę wtedy wrażenia, by ów autor naprawdę wypowiadał siebie, ale pewien sposób obracania hipotezami, przykładania niewidocznego ‘ja’ do surowców myśli czy historii, zdradza mistrza tej czy innej kategorii [...]. I czuję wtedy, że w tym krótkim błysku identyfikacji odzywa się także i moje ‘ja’, ośmielone zręcznością nieznanego przybysza”. Zagajewskiego nie wystarcza zatem prosta kan-towska apercpcja własnego *ja*, potrzebuje dodatkowo zapośredniczenia w apercpcji *ja* cudzego.



(jako proleptycznego ideału, do którego się dąży)<sup>32</sup>. Dla Zagajewskiego punktem zwrotnym w tym zakresie była najwyraźniej “konwersja” w Paryżu. Jak w innych kwestiach, tak i w zakresie pamięci poeta podąża za mistrzem (najpewniej Czapskim): w wierszu *Pociąg do Maisons-Lafitte*, bezpośrednio poprzedzającym *Robespierre’a przed lustrem*, napisał: “Jadę do mojego przyjaciela, mistrza. / Mój przyjaciel traci pamięć. / Jej miejsce zajmuje wiedza / lekka jak źródło w nocy”<sup>33</sup>.

Paradoksalne filozoficzne “ja” to nie temat narzucany poezji Zagajewskiego z zewnątrz, przeciwnie – sam explicite go podejmuje w wierszu pod takim właśnie – *Ja* – tytułem:

Jest małe i niewidoczne jak świerszcze  
w sierpniu. [...] Między  
hymnami, między partiami ukrywa się ja. [...]  
Wieczny uciekinier. Jest mną a ja  
jestem w nim w trwożnej nadziei, że wreszcie  
znalazłem przyjaciela. Lecz ono  
jest samotne, tak nieufne, nie  
przyjmuje nikogo, nawet mnie.  
Do historycznych wydarzeń przylega  
jak woda do szklanki<sup>34</sup>.

“Ja” przylegające do historii to problem Zagajewskiego jako poety Nowej Fali, ale też de Mana, który zresztą powody do zapominania młodzieńczego zaangażowania politycznego miał bardziej zdroworozsądkowo zrozumiałe, niż jego polski naśladowca. Niemniej rozwijając cytowane wyżej rozważania o “ja” w *Estetyce* Hegła w kolejnym wykładzie, wpisuje ją w architekturę całości systemu i podkreśla, że

Powiązanie między polityką, sztuką i filozofią za sprawą filozofii sztuki czy estetyki wbudowane jest w jego system nie w sposób nieprzemyślany, tak iż estetyka traktowałaby

---

32. Por. Zagajewski, *Lekka...*, 84: “w najlepszych dniach pisanie, pełne energii, radości, jest nieomal stwarzaniem samego siebie, daje niezwykle uczucie władzy nad własnym życiem, definiovania się od nowa, jakby prawie nic godnego uwagi dotąd nie istniało, jakbyśmy wytyczali zupełnie nową przyszłość dla siebie. W dniach nieco słabszych pisanie jest walką z depresją. W dniach zupełnie trudnych jest już tylko próbą ratowania siebie. Gdzie wtedy podziewają się te wspaniałe projekty z najlepszych dni [...]?”. Proleptyczny autoportret ma zatem coś wspólnego z przesadnym poczuciem mocy w manii, podczas gdy zachowywanie przeszłości w autobiografii wiąże się z depresją, jak we Freudowskim modelu inkorporowania utraconego w *Żalobie i melancholii*. W strukturze najgłębszej to zapewne kolejne wcielenie gry *Fort-da* – projekcji siebie w przyszłość w manii autoportretu i odzyskiwania siebie przeszłego w depresji autobiografii.

33. Zagajewski, *Ziemia...*, 44. Problem niepamięci wielokrotnie wraca u Zagajewskiego w związku ze starczą amnezją ojca, w ostatniej chwili namówionego na spisanie wspomnień.

34. Zagajewski, *Jechać...*, 29.

o polityce jako o swoim przedmiocie, lecz w znacznie głębszym sensie – [...] trajektoria od rzeczywistości politycznej do intelektualnej, przejście [...] od ducha obiektywnego do absolutnego, dokonuje się z konieczności poprzez sztukę [...]. W tym kluczowym powiązaniu między najbardziej zaawansowanymi stopniami myślenia politycznego, przy próbie pojmovania państwa jako aktu historycznego, a myśleniem filozoficznym Hegel [...] sytuuje sztukę<sup>35</sup>.

Taktyka “nieprzemysłana”, o której wspomina de Man jako sposobie łączenia *Zasad filozofii prawa* i *Wykładów z filozofii dziejów* jako łącznej prezentacji ducha obiektywnego, przypomina to, co w *Solidarności i samotności* Zagajewski pisze o własnej praktyce z okresu *Świata nie przedstawionego* i całej polskiej literaturze “sprawy narodowej” jako osobnej wobec powstającej w Polsce literatury “normalnej” (i często nad nią dominującej)<sup>36</sup>. W kolejnym kroku poeta zaznacza jednak, że nie chodzi mu o trywialne przeciwstawienie się poety wspólnotowym żądaniom zaangażowania poprzez zwrot ku prywatności<sup>37</sup>, tylko jakiś nowy, mądrzejszy rodzaj wspólnoty, polegającej nie na unifikacji w kolektywizmie, lecz na współpracy świadomych swojej pozycji indywidualistów<sup>38</sup>. Ten z kolei model zdaje się realizować to, co de Man prezentuje jako właściwe stanowisko Hegla, czyli połączenie politycznej dziejowości, w którą Zagajewski angażował się jako poeta Nowej Fali, z dojrzałą refleksją, do której aspirował od czasu studiów filozoficznych, za pośrednictwem sztuki w pełni jej autonomii.

W dyskurs o *Estetyce* de Man wplata wątki o pamięci i zapamiętywaniu z innych fragmentów systemu Hegla. Na wysokim poziomie abstrakcji powtarza w ten sposób rozważania o autobiografii, łącząc kwestię Ja z problemem inskrypcji – choć tam, gdzie przechodzi do maksymalnie mechanicznego modelu zapamiętywania, wzorem zdaje się raczej dziennik w najprymitywniejszym sensie sukcesywnych zapisków niekierowanych zbiorczym zamysłem. De Man wymija w ten sposób kategorie, które sam Hegel uważał za najistotniejsze w estetyce, przede wszystkim *ideal*:

Ideałem [...] jest rzeczywistość uwolniona od szczegółów i przypadkowych okoliczności, o ile w tej przeciwstawionej ogólności stronie zewnętrznej sama strona wewnętrzna występuje jako żywa indywidualność. Indywidualna bowiem podmiotowość, która zawiera w sobie substancjalną treść i w sobie samej na zewnątrz ją objawia, jest właśnie owym członem średnim, w którym substancjalny moment treści nie może wystąpić abstrakcyjnie dla siebie w swej ogólności, lecz pozostaje jeszcze zamknięty w obrębie indywidualności, wskutek czego staje przed nami jako uwikłany w pewne określone

---

35. De Man, *Ideologia...*, 161–162.

36. Zagajewski, *Solidarność...*, 75–81.

37. Zagajewski, *Solidarność...*, 75.

38. Zagajewski, *Solidarność...*, 79.

istnienie – ono zaś ze swej strony, wyzwolone z pęt skończoności i zależności, łączy się w wewnętrzną treścią duszy w harmonijny związek<sup>39</sup>.

Sztuka jako praktyka ideału jest zatem jawieniem się ducha w postaci zmysłowo-indywidualnej, czyli jego autoportretem (jako przystankiem na drodze samorozumienia w filozoficznej ogólności). Jako taka jest też pewnym narzędziem duchowym, pomagającym w dalszym rozwoju. W podobny sposób rozumiał Hegla dojrzały Foucault, wpisując *Fenomenologię ducha* w tradycję technik siebie i duchowości<sup>40</sup>. Zarazem właśnie wierność estetyce ideału czyni Zagajewskiego obcym współczesności, która jego dążenie “wzwyż” odbiera jako wywyższanie się, a jednocześnie pewien rodzaj nieszczeroci (bo poeta pisze raczej, jaki chce lub powinien być, a nie – jaki aktualnie jest, choć przy odrobinie życzliwości to ostatnie można wyczytać z esejów)<sup>41</sup>.

Optymizm foucaultowskiego samorozwoju mąci jednak (czwarty i ostatni w tomie, ale jedyny bez dookreślenia w tytule) *Autoportret* Zagajewskiego z *Niewidzialnej ręki*. Pretekstem jest znowu autoportret cudzy, choć tym razem nie mistrza, lecz nieznacznie młodszego malarza z tego samego co poeta pokolenia – zastępująca motto notka głosi “Maj 2008, po zobaczeniu *Autoportretu* Erica Fischla<sup>42</sup>, projektując jakby kompozycję emblematyczną, w której wiersz Zagajewskiego dopisany zostaje do malarskiego autoportretu, nie będąc wszakże ekfrazą sensu stricto. To ostatnie nie od razu jest jednak widoczne – pierwsze trzy z pięciu oktav sformułowane są w trzeciej osobie, jakby odnosiły się do Fischla, dopiero początek czwartej eksklamacyjnie wyjaśnia: “Ale to przecież ja, wciąż ja, wiecznie poszukujący / i bezkształtny, [...] to ja ignorancji, ja niepewności, ja pragnienia, [...] ja, który nic nie rozumiem, [...] wątpię, próbuję zaczynać od nowa<sup>43</sup>. Część trzecioosobowa obszernym katalogiem rutynowych (choć nadal elegancko

---

39. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I, przeł. Janusz Grabowski, Adam Landman (Warszawa: PWN, 1964), 258.

40. Foucault, *Hermeneutyka...*, 44.

41. Krytyczną recepcję “przemienionego” Zagajewskiego rekonstruuje monografista poety: Jarosław Klejnocki, *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego* (Wałbrzych: Ruta, 2002), 262–274. Omawia narodziny tego rodzaju dyskursu, ale jest on reprodukowany po dziś dzień przy niezminionej, albo wręcz zaostrożającej się retoryce, np.: Paweł Kaczmarek, “Polska poezja domysłna” [rec. *Wierszy wybranych Zagajewskiego*], *ArtPapier* nr 267, 3 (2015), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=217&artykul=4776> (1.10.20): “Jeśli Zagajewski wzbudza u czytelników wstręt, to nie dlatego, [...] że mają oni kłopot z powagą, że się od niej odzwyczaili – tylko dlatego, że szukając lekarstwa na kojarzone z ironią ‘udawactwo’ i nadmiar dystansu, trafiają na powagę równie ‘udawaną’, na spektakularny przekręt”. Pikanterii obelgom młodego krytyka dodaje fakt, że jego własna wizja literatury jest w znacznej mierze powtórzeniem *Świata nie przedstawionego*.

42. Zagajewski, *Niewidzialna...*, 93.

43. Zagajewski, *Niewidzialna...*, 94.

wystylizowanych) czynności przypomina *Autoportret z Pragnienia*, o ile tam jednak rutyna ćwiczeń zdawała się (choć tylko mocą środków poetyckich, nie jawnej deklaracji) prowadzić ku samodoskonaleniu, teraz okazuje się mechanicznym dreptaniem w miejscu: “Jest coraz starszy. Kostiumy zużyte. Dużo czyta [...]. Powtarza się, / wszystko się powtarza, żółty notes w kieszeni, wielki apel muzyki” – jakby od Foucaultowskiego afirmatywnego ujęcia ćwiczeń duchowych przeszedł do zmęczenia nimi, jakie widać w *Musisz życie swe odmienić* Petera Sloterdijka. Podwojenie podmiotu między “nim” a “ja” przypomina to z wiersza *Ja*, choć z lacanowskiego punktu widzenia można by spekulować, że chodzi o dwa różne “ja”: *ja z Jechać do Lwowa to moi*, wyobrażeniowe *ego* nabyte w lustrze, *Ja z Niewidzialnej ręki – Je* jako podmiot wypowiedzi, uwikłany w symboliczność rozdarty podmiot pragnienia (w symbolice Lacana podmiot przekreślony, \$)<sup>44</sup>; zarazem rozdarcie takie odpowiada Hegłowskiemu modelowi sztuki “romantycznej”, w której ideał traci swoją prostą grecko-Winckelmannowską harmonię<sup>45</sup>. Relacja między dwiema częściami *Autoportretu* jest intensywnie dialektyczna, wyostrażając quasi-sonetowy dualizm części opisowej (trzecioosobowej) i refleksyjnej (pierwszoosobowej). Jej autorskie streszczenie można znaleźć w *Lekkiej przesadzie*:

W rozmowie broniłem tezy, że starzenie się dla osób pracujących umysłowo, duchowo [...] jest czymś w rodzaju pojedynku, niezmiernie trudnego i zawsze w końcu przegranego, między słabnącym ciałem i duchem, który często wcale nie słabnie, nieraz staje się coraz mocniejszy, może nawet – chwilami – upojony tym, że powoli zostaje sam, że opuszcza go jego wierny towarzysz, ciało, że jest coraz bardziej osamotniony [...] Pojedynek jest zawsze na końcu przegrany, tak, ale walka może być pasjonująca, porywająca, może trwać długo i obfitować w momenty prawdziwie patetyczne, w pięknym, a nie ironicznym znaczeniu tego słowa<sup>46</sup>.

Jak w Hegłowskiej logice idei życia (którą filozof przypomina na początku wykładów o estetyce), śmierć jest drogą ku uogólnieniu, w której duch uwalnia się od materialności indywiduum<sup>47</sup>. De Man podkreśla w tym kontekście estetyczną

44. Zob. np. Jacques Lacan, *Funkcje i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, przeł. Barbara Gorczyca, Wincenty Grajewski (Warszawa: KR, 1996), 81–85.

45. Hegel, *Wykłady...*, 132–134. Nie da się natomiast zredukować tego podwojenia u Zagajewskiego do oczywistego dla klasycznej teorii autobiografii odróżnienia aktualnego ja opisującego siebie przeszłego i przeszłego ja opisywanego przez siebie aktualnego – por. Jean Starobinski, “Styl autobiografii”, przeł. Władysław Kwiatkowski, *Pamiętnik Literacki* 70, z. 1 (1979), 308–309, 312, oraz Louis A. Renza, “Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii”, przeł. Maciej Orkan-Łęcki, *Pamiętnik Literacki* 70, z. 1 (1979), 289.

46. Zagajewski, *Lekka...*, 67.

47. Hegel, *Wykłady...*, 198–258.

rolę wzniosłości, w której słowo przekracza zmysłowość obrazu<sup>48</sup>; podobnie poezja Zagajewskiego ma chyba nadzieję przekroczyć malarskie wzorce jego autoportretów, choć zasadniczo “Wiersz jest jak twarz ludzka – jest jednocześnie przedmiotem, dającym się zmierzyć, opisać, skatalogować, i apelem”<sup>49</sup>.

Siostrzane *Autoportrety* Zagajewskiego proponują dialektyce *Autoportretu* z końcowej partii *Niewidzialnej ręki* co najmniej dwa rozwiązania. *Autoportret w samolocie* z początkowej partii tegoż tomu klasycznie traktuje kryzys jako początek kreacji:

Skulony jak embrion,  
wtłoczony w ciasny fotel [...].  
Jestem zmęczony, myślę o tym, o czym  
nie da się myśleć – o ciszy [...].  
Trzymam głowę w dłoniach,  
jakbym chciał ją uchronić od zniszczenia.  
Widziany z zewnątrz, mogę się zapewne  
wydawać nieruchomy, nieomal martwy,  
zrezygnowany, godny współczucia.  
Ale to nieprawda – jestem wolny,  
może nawet szczęśliwy.  
Tak, trzymam w dłoniach  
moją ciężką głowę,  
lecz w niej właśnie rodzi się wiersz<sup>50</sup>.

Wiersz rodzi się z głowy poety jak Atena z głowy Zeusa, pozorna śmierć rodzi życie; relacja nie jest wszakże wolna od “autoportretowej” symetrii – na początku to rodzący podmiot-poeta jest “skulony jak embrion”. Kolejność wierszy w tomie nie pozwala jednak potraktować *Autoportretu w samolocie* jako odpowiedzi na dylematy *Autoportretu* – bardziej naturalne wydaje się przyjęcie, że ten drugi (późniejszy w quasi-chronologicznym porządku tomu) odpowiada na wyczerpanie się modelu przedstawionego w pierwszym: poeta w sile wieku “rodzi” wiersze, stary poeta o nie “walczy” z niknącym ciałem, pisząc mu zarazem demanowskie epitafia. Model walki wydaje się jednak przejściowy, 10 lat późniejszy *Autoportret pod kropłówką* explicite bowiem sytuuje poetę poza jej zasięgiem:

---

48. De Man, *Ideologia...*, 167.

49. Zagajewski, *Lekka...*, 12. Potraktowanie twarzy jako apelu do wysłuchania wskazuje na inspirację filozofią Levinasa, podkreślenie aspektu przedmiotowo-materialnego każe jednak pamiętać o stricte zmysłowym początku doświadczenia tego fenomenu (apel to apercpepcja przy wizualnej percepcji).

50. Zagajewski, *Niewidzialna...*, 23–24.

Pan Zagajewski? Upewnia się pielęgniarka.  
Tak, odpowiadam, to ja. [...] Bo szpital w niedzielę,  
moi drodzy, to nie jest szpital,  
to promenada, plaża, letnisko,  
kompot, kardiologia i sen.  
Widzę też stadion, K.S. Clepardia,  
niebiescy grają przeciw czerwonym  
a czerwoni przeciw niebieskim.  
Tutaj jednak panuje spokój,  
cisza i przezroczystość;  
nie biorę udziału w walce<sup>51</sup>.

Problem zdrowotny nie wydaje się poważny, nie na tyle, by uznać go za walkę z ciałem – albo już: o ciało. Nadchodzi późnoiwaskiewiczowska *sérénité*. Walczą inni, w trywialnej sferze sportu.

Spokojna rezygnacja z *Autoportretu pod kroplówką* przywraca Zagajewskiego na ścieżkę Wordswortha jako autora esejów o autobiografizmie epitafiów, z której zbaczają dialektyczne napięcia wcześniejszych autoportretów, bo “Z retorycznego punktu widzenia eseje o epitafiach są traktatem o wyższości prozopopei [...] nad antytezą”<sup>52</sup>. De Man zwraca jednak uwagę, że romantyczny poeta nie stosuje się do własnych zaleceń:

Główna niekonsekwencja tekstu – a ona właśnie sprawia, że jest on ważny z teoretycznego punktu widzenia – przejawia się jednak w innej, choć pokrewnej, formie. Eseje występują gwałtownie przeciw antytetycznemu językowi satyry i inwektywy i z całą mocą wymowy bronią jasnego języka spoczynku, spokoju i łagodności. A przecież, jeśli pytamy, który z nich przeważa w tekście, napastliwy, czy spokojny, to okazuje się, że są tu duże partie zupełnie otwarcie antytetyczne i agresywne<sup>53</sup>.

Także Zagajewski: antytetyczną polityczność *Świata nie przedstawianego* chciał zastąpić kontemplacją kulturowej tradycji i piękna, na metapoziomie pozostał jednak pisarzem dialektycznej sprzeczności, w elementarnej postaci przedstawionej w notce *Dwa defekty literatury*, która jednostronność uznaje właśnie za defekt – niezależnie od tego, którą ze stron absolutyzuje:

1. Gdy pisarz zajmuje się tylko sobą, własnymi słabościami, własnym życiem i zapomina o obiektywnym świecie, o poszukiwaniu prawdy.

---

51. Zagajewski, *Prawdziwe...*, 36.

52. De Man, “Autobiografia...”, 314.

53. De Man, “Autobiografia...”, 316.

2. Gdy pisarz zajmuje się wyłącznie prawdę świata, obiektywną rzeczywistością, wymierzaniem sprawiedliwości, osądem ludzi, epoki, obyczajów, zapomina zaś o sobie, o własnych słabościach, o swoim życiu<sup>54</sup>.

Jałowa antyteza po raz kolejny jednak staje się jednak twórczą dialektyką:

Poezja jest nierównym pojedyńkiem między myślą, nie wiadomo skąd, i światem, ciałem, przemocą, rutyną, zbiorowością. Pojedyńkiem między myślą samotną w swej niematerialności a nieskończenie bogatym, często brutalnym, nieraz trywialnym światem, który ma swoje pory roku i swoje epoki historyczne<sup>55</sup>.

Wśród autoportretów Zagajewskiego sam schemat dialektyki najsilniej akcentuje *Autoportret, nie wolny od wątpliwości* z tomu *Anteny*:

W południe przepelnia cię entuzjazm,  
wieczorem brak ci śmiałości  
by spojrzeć na zapisaną stronicę.  
Zawsze za dużo albo za mało,  
podobnie jak u tych pisarzy  
którzy cię nieraz irytują:  
jedni tak skromni, minimalistyczni  
i nieoczytani,  
że chciałoby się krzyknąć –  
hej, kolego, odwagi,  
życie jest piękne,  
świat bogaty i historyczny.  
Inni za to pyszni, dodający sobie ważności  
nadmierzającą erudycją –  
– panowie, i wy też umrzecie kiedyś,  
zwracasz się do nich (w myśli).  
Terytorium prawdy  
jest najwyraźniej małe,  
wąskie jak ścieżka nad urwiskiem. [...]  
Czy słyszysz śmiech  
czy trąbkę Apokalipsy?  
A może jedno i drugie,  
dysonans, dziwny zgrzyt –  
nóż, który się ślizga  
po szkle i gwiazdze radośnie<sup>56</sup>.

---

54. Adam Zagajewski, *Dwa miasta* (Paryż: Zeszyty Literackie, 1991), 120.

55. Zagajewski, *Poeta...*, 88. Niematerialna myśl jest zatem nie tylko poza trywialną zmysłowością, ale i poza dziejami.

56. Adam Zagajewski, *Anteny* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2005), 36.

Punktem wyjścia znowu jest afektywna biegunowość – między manią tworzenia i depresją krytycznej lektury. Pyszni erudyci przypominają samego Zagajewskiego z opisów nieprzychylnych krytyków, z czego musi on sobie zdawać sprawę, co sugeruje gramatycznie niepasujący do tekstu tytuł – *Autoportret*, mimo że złożony z charakterystyk w osobie trzeciej, podporządkowanej osobie drugiej retorycznego adresata. Cały wiersz utrzymany jest w poetyce abstrakcyjnego uogólnienia, którego nie przełamują skutecznie konwencjonalne religijne symbole, trochę tylko problematyzuje rozbudowana finalna metafora-puenta. O ile zatem przedmiotowo opowiada o dwóch biegunach, podmiotowo sytuuje się na jednym z nich, nieco wysublimowanym. Z tej perspektywy dopełnia go *Mały autoportret (czerwiec)* z *Niewidzialnej ręki*. Pierwszy sytuuje się jednolicie w sferze pozaczasowej filozoficznej abstrakcji, drugi – momentalnej zmysłowej impresji: „Był wczesny czerwiec, wszystkie ptaki śpiewały, / świat był przepełniony głosami i zapachami”<sup>57</sup>. To przeciwieństwo kusi, by opublikowane w sąsiadujących w dorobku poety tomach (w odstępnie trzech lat) utwory przeczytać mimo wszystko dialektycznie – razem, traktując je jako dwa odseparowane bieguny dwoistej całości, jaką znamy z innych *Autoportretów* autora, a uprzedmiotowionej w *Autoportrecie, nie wolnym od wątpliwości*. W terminologii de Mana czytającego Hegła możemy uznać ujęcie dwóch biegunów osobno, ale w ten sposób, że ich związek ostatecznie jest jednak uchwytyn – za a l e g o r i ę . W przeciwieństwie do symbolu, w którym dwa pochodzące z różnych porządków elementy wiążą się organicznie – choćby nie bez napięcia, jak w większości autoportretów poety – tym, „o czym opowiada alegoria, jest, używając własnych słów Hegła, »oddzielenie podmiotu od orzecznika«. Aby dyskurs był sensowny, musi dojść do tego oddzielenia”<sup>58</sup>. Zdaniem dojrzałego Zagajewskiego „Poeci to presokratycy. Nic nie rozumieją. [...] Nic nie wiedzą, ale zapisują pojedyncze metafory”<sup>59</sup>. Alegoria rozbija jedność metafor, pozwalając podmiotowi refleksyjnie przejrzeć się w orzeczniku i dyskursywnie się opisać, umożliwi zatem rozumienie i wiedzę, ale wykracza tym samym – zgodnie z heglowskim tokiem systemu – poza poezję sensu stricto, co być może tłumaczy, czemu (inni) poeci tak Zagajewskiego „nienawidzą”<sup>60</sup>.

---

57. Zagajewski, *Niewidzialna...*, 52.

58. De Man, *Ideologia...*, 156.

59. Adam Zagajewski, *Asymetria* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2011), 11.

60. Jarosław Klejnocki, „Dziesięć powodów, dla których inni polscy poeci nienawidzą Adama Zagajewskiego”, w: *Monografie...*, <http://stronypoezji.pl/monografie/dziesiec-powodow-dla-ktorych-inni-polscy-poeci-nienawidza-adama-zagajewskiego/> (01.10.2020).



## Bibliografia

- Arno, Anna. 2010. "Jerzyki, czeresnie i okaleczony świat". *Tygodnik Powszechny*, 30.06.2010, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/jerzyki-czeresnie-i-okaleczony-swiat-142724>.
- Beaujour, Michel. "Autobiografia i autoportret", przeł. Krystyna Falicka. *Pamiętnik Literacki* 70, z. 1 (1979), 317–336.
- Czabanowska-Wróbel, Anna. "'Piękno i groza zawsze razem'. Poetycki dialog Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego". W: *Monografie w toku. Kompendia multimedialne*, red. Paweł Próchniak. <http://stronypoezji.pl/monografie/piekno-i-groza-zawsze-razem-poetycki-dialog-zbigniewa-herberta-i-adama-zagajewskiego> (1.10.2020).
- Czabanowska-Wróbel, Anna. "Twórczość [Adama Zagajewskiego]". W: *Monografie w toku. Kompendia multimedialne*, red. Piotr Próchniak <http://stronypoezji.pl/monografie/tworcosc-1/> (1.10.2020).
- Czerwińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków: Universitas, 2000.
- Foucault, Michel. *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. Michał Herer. Warszawa: PWN, 2012.
- Gusdorf, Georges. "Warunki i ograniczenia autobiografii", przeł. Janusz Barczyński. *Pamiętnik Literacki* 70, z. 1 (1979), 261–278.
- Hadot, Pierre. *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*, przeł. Piotr Domański. Warszawa: Aletheia, 2003.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Wykłady o estetyce*, t. I, przeł. Janusz Grabowski, Adam Landman. Warszawa: PWN, 1964.
- Kaczmarek, Paweł. "Polska poezja domyślna [rec. *Wierszy wybranych A. Zagajewskiego*]". *ArtPapier* 267, nr 3 (2015). <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=217&artykul=4776> (1.10.2020).
- Klejnocki, Jarosław. *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*. Wałbrzych: Wydawnictwo Ruta, 2002.
- Klejnocki, Jarosław. "Dziesięć powodów, dla których inni polscy poeci nienawidzą Adama Zagajewskiego". W: *Monografie w toku. Kompendia multimedialne*, red. Piotr Próchniak. <http://stronypoezji.pl/monografie/dziesiec-powodow-dla-ktorych-inni-polscy-poeci-nienawidza-adama-zagajewskiego> (1.10.2020).
- Lacan, Jacques. *Funkcje i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, przeł. Barbara Gorczyca, Wincenty Grajewski. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Madejski, Jerzy. "Adam Zagajewski i nihilizm". *Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska* 3 (2004), 243–251.
- De Man, Paul. "Autobiografia jako od-twarzanie", przeł. Maria Bożena Fedewicz. *Pamiętnik Literacki* 77, z. 2 (1986), 307–318.
- De Man, Paul. *Ideologia estetyczna*, przeł. Artur Przybysławski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Nyczek, Tadeusz. *Kos. O Adamie Zagajewskim*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002.

- Potkański, Jan. "Dekonstrukcja jako technika Siebie". *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 41, nr 1 (2015), 93–113.
- Renza, Louis, A. "Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii", przeł. Maciej Orkan-Łęcki. *Pamiętnik Literacki* 70, z. 1 (1979), 279–306.
- Salecl, Renata, Slavoj Žižek (red.). *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Starobinski, Jean. "Styl autobiografii", przeł. Władysław Kwiatkowski. *Pamiętnik Literacki* 70, z. 1 (1979), 307–316.
- Zagajewski, Adam. *Jechać do Lwowa*. Londyn: Wydawnictwo Aneks, 1985.
- Zagajewski, Adam. *Dwa miasta*. Paryż: Zeszyty Literackie, 1991.
- Zagajewski, Adam. *Ziemia ognista*. Poznań: Wydawnictwo a5, 1994.
- Zagajewski, Adam. *Pragnienie*. Kraków: Wydawnictwo a5, 1999a.
- Zagajewski, Adam. *W cudzym pięknie*. Kraków: Wydawnictwo a5, 1999b.
- Zagajewski, Adam. *Obrona żarliwości*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2002.
- Zagajewski, Adam. *Solidarność i samotność*. Warszawa: Zeszyty Literackie, 2002.
- Zagajewski, Adam. *Anteny*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2005.
- Zagajewski, Adam. *Poeta rozmawia z filozofem*. Warszawa: Zeszyty Literackie, 2007.
- Zagajewski, Adam. *Niewidzialna ręka*. Kraków: Znak, 2009.
- Zagajewski, Adam. *Asymetria*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2011a.
- Zagajewski, Adam. *Lekka przesada*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2011b.
- Zagajewski, Adam. *Prawdziwe życie*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2019.
- Zagajewski, Adam. *Substancja nieuporządkowana*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2019.





## *Encyklopedierotyki* jako (auto)biofikcja Ewa Kuryluk a Roland Barthes

*Encyclopaedierotic* as (Auto)biofiction: Roland Barthes par Ewa Kuryluk

**Abstract:** The article presents an interpretation of a postmodern epistolary novel – *Encyclopaedierotic*, focused on biofictional and autofictional writing strategies, It also recreates Ewa Kuryluk’s criticism of *A Lover’s Discourse: Fragments* by Roland Barthes. It introduces the connections between the veritable and fictitious biography of the semiologist and uncovers the meaning of the most significant “biographical transpositions.” It reveals the relationship between Kuryluk’s literary doppelgänger and herself: they are not completely identical. The nature of this relation is metonymical: the activities of literary Ewa are the traces of writer’s actions, a fact that raises issues of creative impossibility and calls into question the choice of making Barthes the main protagonist of *Encyclopaedierotic*.

**Keywords:** *Encyclopaedierotic*, Kuryluk, Barthes, biofiction, autofiction

### Wstęp

W rozmowach z Agnieszką Drotkiewicz Ewa Kuryluk nazwała *Encyklopedierotyki*<sup>1</sup> bardzo osobistą książką, określiła ją także fikcją do kwadratu<sup>2</sup>. Między liczne zmyślenia autorka wplotła prywatne incydenty, co zbliża tę powieść do dyskursu autofikcyjnego. *Encyklopedierotyki* jest ważną pozycją w dorobku pisarki, badając ją, chciałbym zwrócić uwagę na trzy “rozdziały”: wstęp, list miłosny Rolanda Barthes’a i list jego matki. Zapytam o to, w jaki sposób prozaiczka krytykuje *Fragmenty dyskursu miłosnego* – wszak literacką wizją ich powstania jest omawiana lektura oraz, jak ową krytykę można odnieść do jej własnej twórczości (niemożność pisarska, zakrycia i filtry, miłość a żaloba). Na podstawie dostępnych biografii porównam portrety Barthes’a i jego matki z wizerunkami rzeczywistych postaci i rozważę funkcje znaczących “biograficznych przesunięć”.

1. Ewa Kuryluk, *Encyklopedierotyki* (Warszawa: Sic!, 2001).

2. Ewa Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, rozm. Agnieszka Drotkiewicz (Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2016), 123.

Wreszcie, odpowiem też na pytanie, dlaczego Kuryluk bierze na warsztat akurat postać francuskiego semiologa.

Ewa KURYLUK par Ewa Kuryluk

Tytuł tej części nawiązuje do francuskiej serii monografii *Écrivains de toujours* (*Pisarze wszech czasów*), w której przyjęto konwencję *X par lui-même* (*X sam o sobie* np.: Proust sam o sobie, ale pióra Claude'a Mauriaca). Barthes opublikował w niej *Michelet par lui-même* oraz kilkanaście lat później – szokujące studium poświęcone samemu sobie – *Roland Barthes par Roland Barthes*, czy, jak ujął to Krzysztof Kłosiński, posługując się zapisem widniejącym na okładce pierwszego wydania, “roland BARTHES par roland barthes”. Gra wielkich i małych liter wiąże się z poetyką serii (*X sam o sobie*), w której rzeczywisty autor poszczególnych monografii, “pełniąc funkcję ledwie redaktora, powiedzmy konferansjera”<sup>3</sup>, miał się usuwać w cień “samego” AUTORA. We wspomnianej pracy Barthes’a odpowiada to sytuacji wycofywania się, recesji podmiotu mówiącego o sobie na pozycję innego, a różnica diakrytyczna ma uwydatnić ten proces.

Bohaterem *Encyklopedierotyku* jest nie tylko francuski semiolog, któremu poświęcę większość miejsca, lecz także Ewa Kuryluk, częściowo zrywająca tutaj z charakterystyczną konwencją pseudonimu<sup>4</sup> i kamuflażu. Ta powieść jest bowiem – by użyć poręcznego określenia Jürgena Habermasa – tarczą obrotową<sup>5</sup> w twórczości narracyjnej pisarki: kończy “okres postmodernistyczny” (*21 wiek, Grand Hotel Oriental*), który cechują symulacyjność, zakrycia biograficzne, a zarazem stopniowo uwalnia żywioł autobiograficzny spod narzuconego wcześniej trybu maskowania i pseudonimowania, kładąc podwaliny pod “okres otwarcie autobiograficzny” (*Goldi, Frascati, Feluni*).

To współczesne epistolarne dzieło otwiera charakterystyczny dla konwencji mistyfikacyjny wstęp autorki, która pod drzwiami paryskiej kamienicy, gdzie przebywa, znajduje paczkę ze starymi listami od i do Rolanda Barthes’a. Postanawia je przetłumaczyć. Owoc jej pracy zostaje zatytułowany zgodnie z oznaczeniami, którymi opatrzone korespondencję. Tak powstaje *Encyklopedierotyki*.

3. Krzysztof Kłosiński, “Patchwork o sobie: Roland Barthes”, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. Edward Balcerzan, Włodzimierz Bolecki (Warszawa: IBL PAN, 2000), 73–76.

4. O pseudonimach u Kuryluk zob. Marta (Cuber) Tomczok, *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013), 199–202. A także: Aleksandra Grzemska, “Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, nr 2 (2016), 93–106.

5. Nietzsche funkcjonował jako tarcza obrotowa nowoczesności w: Jürgen Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz (Kraków: Universitas, 2000).

Kuryluk owej tłumaczce nadaje swoje imię i nazwisko (aletonim). Zabieg ma uwiarygodnić fikcyjne wydarzenia konstruowane na potrzeby literackiej mistyfikacji. Autorka przez fikcjonalizację doświadczenia bohaterki, skądinąd spełniającej kryterium tożsamości definiowane przez zawód (jest badaczką, tłumaczką) oraz w wyniku przypisania także innym postaciom, choćby Plani czy Yuki, własnych doświadczeń i cech osobowych, dystansuje się od swojego literackiego sobowtóra. Trudno zatem orzec, które epizody zostały przeżyte *tylko* przez powieściową Ewę Kuryluk, a które *również* przez autorkę (kryzys referencji). Ponadto odbiór tekstu nie jest regulowany przez specjalną umowę z czytelnikiem: co oznacza nieobecność paktu autobiograficznego<sup>6</sup>.

Kuryluk w trakcie pisania *Encyklopedierotyku* ma jeszcze nieuporządkowaną i fragmentaryczną wiedzę na temat rodziny – a zwłaszcza matki, która w związku z traumatycznymi przeżyciami z czasów drugiej wojny światowej przez całe życie bardzo niewiele mówiła o swojej przeszłości<sup>7</sup>. W tym sensie paradoksalna potrzeba opowiadania o sobie, a zarazem tuszowania związków z rzeczywistością biograficzną oraz przedziwna praktyka symulowania, że nie daje się świadectwa<sup>8</sup>, ma związek z silną potrzebą zrekonstruowania przeszłości, która zmusza do wszczepiania sztucznych, protetycznych elementów w miejsce uszkodzonej tkanki pamięci, a w konsekwencji prowadzi do stworzenia hipotetycznej biografii, która jest realizowana zarówno jako projekt egzystencjalny i psychopoznawczy.

Taka deskrypcja lokuje powieść Kuryluk na antypodach autobiografii i sprawia, że utwór można wpisać w nurt kontestujący teoretyczne podstawy tego gatunku, aktywny we Francji pod koniec XX wieku<sup>9</sup>. *Encyklopedierotyki* w rozumieniu Serge'a Doubrovsky'ego byłyby autofikcją. Zapełniałaby puste miejsce przewidziane w tabeli Philipa Lejeune dla współobecności paktu powieściowego i, jak to ujmuje Piotr Jakubowski, triady tożsamościowej (autor = narrator = bohater)<sup>10</sup>. Kategoria autofikcji jest jednak tak dalece niejednoznaczna, co pokazał Jerzy Lis<sup>11</sup>, że unikałbym ścisłej kategoryzacji. Zamiast tego proponuję umieścić *Encyklopedierotyki* w dwóch obszarach ogólnie charakteryzujących nowe zjawiska w "pisarstwie autobiograficznym". Przybliżam je skrótowo.

---

6. Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, przeł. Wincenty Grajewski i in. (Kraków: Universitas, 2001), 38–42.

7. Dopiero późniejszy biograficzny cykl *Goldi-Frascati-Feluni* przedstawia poszukiwania "detektywa Kangura" i żmudny proces porządkowania wiedzy o rodzinie.

8. Marta Tomczok, "Hologramy Zagłady", *Opcje* nr 1–2 (2011), 135.

9. Kuryluk w czasie pisania *Encyklopedierotyku* pomieszkiwała w Paryżu i Warszawie.

10. Piotr Jakubowski, *Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą* (Kraków: Universitas, 2016), 69.

11. Jerzy Lis, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji* (Poznań: WN UAM, 2006).

1. W omawianej przez Lisa koncepcji Régine Robin<sup>12</sup> autofikcję traktuje się jako realizację literackiego eksperymentu o *proweniencji postmodernistycznej*, który w przeciwieństwie do wyraźnie ograniczonej autobiografii wymusza poszukiwanie oryginalnej formy gatunkowej najlepiej nadającej się do wyrażania na przykład rzeczywistości jako fikcji. Dlatego Kuryluk sięga po “zakurzony” gatunek powieści epistolarnej (podobnie jak John Barth w postmodernistycznych *LETTERS*) – by w symulacyjnej formule ponowoczesnej mistyfikacji swobodnie mieć czytelnika: kamuflować biografię, omijając opozycję prawdy i fałszu.

2. Krytyka tradycyjnej autobiografii z psychoanalitycznego (zwłaszcza lacanowskiego<sup>13</sup>) punktu widzenia zakłada, że komponowanie konwencjonalnego tekstu (dyskurs autobiograficzny), w którym autor posiada spójny, lustrzany obraz siebie, potrafi chronologicznie, wybiórczo (podług ważności) uporządkować wydarzenia życia: należy do rejestru wyobrazonego (tożsamość wyobrażeniowa, “Ja idealne”<sup>14</sup>) oraz jest uproszczeniem, iluzją, kamuflującą prawdę o człowieku, która mieści się w nieświadomości (traumy, wyparcia) i wyraża się w języku – rejestr symboliczny (tożsamość symboliczna, “ideał ja”).

Prawda nie mieści się w obrazie, “miecie”, jaki tworzymy na swój temat: o tym wyobrażeniu traktują autobiografie. *Podmiot rozpoznaje się w mowie, w języku*. Do prawdy o sobie Kuryluk dochodzi poprzez decentrację podmiotu, drwiąc z licznych sobowtórów, naśladowując różne style oraz symulując autobiografię, między innymi poprzez ufikcyjnienie rzeczywistych wydarzeń z życia. To dlatego *Encyklopedierotyk* stanowi także projekt psychopoznawczy.

Tym sposobem wracamy do Barthes’a i jego “autobiografii”, w której, jeszcze przed Doubrovsky’em pisząc: “wszystko to należy uznać za wypowiedziane przez postać z powieści”<sup>15</sup>, autor rozważa ontologiczne warunki tekstu autobiograficznego. Wspomniana różnica diakrytyczna uwypuklałaby przedstawiony problem: “BARTHES” reprezentowałby tożsamość wyobrażeniową (podmiot wypowiadany), zaś “barthes” – tożsamość symboliczną (podmiot wypowiadający: działający w języku). W tytule podrozdziału zazaczyłem tę samą grę kapitalików. *Wycofana autorka* tworzy powieściowego sobowtóra. KURYLUK mówi przez Kuryluk, nie tyle pisze o sobie samej, ile pisze siebie samą, komplikując różnicę między wypowiadającym a wypowiadany. Gdzie powinniśmy zatem szukać prawdziwej tożsamości? Na marginesie, w porządku języka (lapsusy, pominięcia), w świecie tekstowej fikcji:

---

12. Lis, *Obrzeża autobiografii...*, 89–93.

13. Anna Turczyn precyzyjnie wyjaśnia te kwestie w tekście: “Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna”, *Teksty Drugie* nr 1–2 (2007), 204–211.

14. Zob. Jacques Lacan, *Seminarium I. Pisma techniczne Freuda*, przeł. Jacek Waga (Warszawa: PWN, 2017), 246–271.

15. Roland Barthes, *Roland Barthes Roland Barthes*, przeł. Tomasz Swoboda (Gdańsk: słowo/obraz/terytoria, 2011), 7.

“To, co odrobinę ważne – powiada Barthes – [...] pojawia się wyłącznie na marginesie, we wtrąceniach, w nawiasach, ukośnie: to głos podmiotu spoza planu”<sup>16</sup>.

“Wyrażać się ukośnie” to także robić (nie)świadome uniki, zostawiać ślady, mówić nie wprost i stosować zakrycia, co jest typowe dla metonimicznego dyskursu autofikcyjnego. Na ile więc bohaterka-tłumaczka (jej dylematy, projekty) mówią o samej autorce, o jej sytuacji i intencjach? Relacja pomiędzy sobowtórem a zewnątrztekstową autorką jest relacją metonimiczną: te postacie, złożone aletonimem, przylegają do siebie, utrzymując dialektykę kamuflażu i ekshibicjonizmu. Jest to przykład “ja” sylleptycznego, o którym Ryszard Nycz pisze, że “musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjnopowieściowe”<sup>17</sup>.

*Encyklopedierotyki* można też zinterpretować jako autoparodię. Zwróćmy uwagę na sposób, w jaki bohaterka – a na mocy tautologii – także autorka, określa siebie samą: “Na widok kropli na dnie – widzę pełną butelkę. Jestem *idiotką*? Owszem. *Idiotką sawantką*: esy floresy pod skroniami biorę za fakty dokonane”<sup>18</sup>. Ta para antonimów stanowi paranoidalne połączenie głupoty z inteligencją, jest figurą niespójności, wyrażającą być może niezbornosć samej autorki. Używając tej formy (3 os. l. poj.), pisarka dystansuje się od siebie, a zarazem “przeobraża się w coś martwego”<sup>19</sup>; też – ironizuje. Kuryluk, przyglądając się “pisarskim niedolom i teoretycznym szarżom” swej bohaterki-tłumaczki<sup>20</sup> jako badaczka sztuki i literatury, dokonuje samokrytyki. Píše autoparodię, a ośmieszywszy własną “inteligencckość”, zastanawia się nad umownością dyskursu naukowego.

## Wybory Ewy Kuryluk

Już na początku czytamy: “Niewidzialna igła zszyła mi usta *czerwoną nitką*, na czole wyhaftowała denuncjacje. [...] Miałam na sobie kaftan bezpieczeństwa”<sup>21</sup>. A własne marzenie sennie tak komentuje idiotka-sawantka:

---

16. Barthes, *Roland...*, 84. Zob. też: Adam Dziadek, “Narracja a tożsamość – przypadek Rolanda Barthes’a”, *Przestrzenie Teorii* nr 3–4 (2004), 101–114.

17. Kuryluk w postmodernistycznych utworach kulminuje modernistyczną podmiotowość sylleptyczną. Ryszard Nycz, “Tropy ‘ja’: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia”, *Teksty drugie* nr 2 (1994), 22.

18. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 7.

19. Roland Barthes, *Ziarno głosu. Wywiady 1962–1980*, przeł. Maciej Falski (Kraków: Epe-rons-Ostrogi, 2016), 323.

20. “Moje ja składa się z nieznośnej gromady skonfliktowanych alter ego. [...] unikam autointerpretacji i nie rozczulam się nad swoimi rozlicznymi alter ego, kpię z nich raczej”. Zob. katalog wystawy: Ewa Kuryluk, *Nie śnij o miłości*, <https://mnk.pl/wystawy/nie-snij-o-milosci-kuryluk> (4.05.2020).

21. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 7.



Zanalizowałam sen. Dla Freuda byłby jasny: igła (penis) – usta (wagina) – kaftan bezpieczeństwa (impotencja). Ale ja już dawno temu zwątpiłam w wiedeńską apokalipsę snów. [...] Sen o kaftanie nawiedza mnie ostatnio regularnie. A to dlatego, że na majowych targach książki idiotka sawantka wpadła na szalony pomysł, że w niecały rok stworzy *Encyklopedię miłości* w trzech tomach. I od razu podpisała umowę. [...] Akurat! Przez trzy miesiące nie upolowałam ani jednej myśli. W kubie na dnie ekranu spoczęło trzy tysiące koślawych zdań<sup>22</sup>.

Ewa odrzuca Freudowską interpretację snu. Rozumie, że poprzez te obrazy ukazuje się jej pisarska niemożność. Dręczy ją spętany język. Nie ma potrzeby czytania, zbierania materiału – chce już tylko pisać. Nie jest to jednak możliwe. Ten skrót autointerpretacyjny wyjaśnię precyzyjniej.

“Czerwona nić” w twórczości Kuryluk jest motywem nieobojętnym. Ta “autoaluzja” odsyła do *Weroniki i jej chusty*<sup>23</sup>, gdzie autorka interpretuje apokryf: *Protoewangelię Jakuba*<sup>24</sup>, która wprowadza wątki menstruacji za pomocą symboliki przędzenia czerwonej nici. Wedle zapisu Maria (niedawno poślubiona Józefowi) ma uszyć zasłonę do świątyni Pana. Do przędzenia wylosowała purpurową i szkarłatną nić. Pracę przerywa jej zwiastowanie: “Poczniesz za sprawę Jego słowa”<sup>25</sup>. Metaforyka tekstylna oznacza powstawanie ciała Chrystusa w ciele Maryi. Kuryluk dodaje: “Powstawanie czerwonej zasłony [...] unaocznia przeobrażanie się ciała płynnego w stałe, czasu w przestrzeń, punktu (znaku, litery, słowa) w powierzchnię fakturę i tekst”<sup>26</sup>. Owo zestawienie *sôma* i *sema* reprezentuje silne doświadczenie somatyczne<sup>27</sup>, które zostało stematyzowane *we śnie* idiotki-sawantki. Jaki dokładnie charakter ma to cielesne przeżycie? Zauważmy, że czerwoną nicią zaszyte są usta. Zakneblowane nie mogą wyrzec *zapładniającego* Słowa – odpowiednika przychodzącego “z zewnątrz” natchnienia. Skrępowane jest także ciało: kaftan blokuje ruchy – wszelką inwencję. Podmiot “przypięty do łoża” jest na granicy obłądu, ale kaftan oznacza także co innego. Zobaczymy do czego porównuje go Emil Cioran: “francuski był dla mnie jak kaftan bezpieczeństwa. Pisanie w innym języku to przerażające doświadczenie. Człowiek zastanawia się nad słowami, nad samym pisaniem”<sup>28</sup>. Skrępowane ciało i język nie muszą oznaczać milczenia. Ewa pisze encyklopedię. Dzieło skrajnie odpodmiotowane –

---

22. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 7–8.

23. Ewa Kuryluk, *Weronika i jej chusta* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998).

24. “Protoewangelia Jakuba”, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. Marek Starowiejski (Lublin: TN KUL, 1980).

25. “Protoewangelia Jakuba”..., XI, 2.

26. Kuryluk, *Weronika*..., 129–130. Zestawienie tekstu z tkaniną to także znamienne porównanie Barthes’a.

27. Por. Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa: IBL PAN, 2014), 20–21.

28. Emil Cioran, *Rozmowy*, przeł. Ireneusz Kania (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2017), 25.

zakładające stereotypowo rozumiany dyskurs naukowy (jednoznaczny, linearny, odcieleśniony). Sen bohaterki można streścić, przeformułując słowa Ciorana – “język naukowy był dla mnie jak kaftan bezpieczeństwa. Pisanie w innym języku to przerażające doświadczenie”. Idiotka-sawantka cierpi na specyficzną niemożność pisarską. Niemożność teoretyka, który musi napisać “suche” studium o tak “żywym” przedmiocie, jak erotyzm.

Założyłem, że istnieje metonimiczna relacja pomiędzy autorką a bohaterką. “Ja” Ewy Kuryluk to “ja” sylleptyczne. Na ile więc bezsilność idiotki-sawantki jest kryzysem samej autorki? Wszak pisze powieść uniwersytecką albo krytyczno- lub teoretycznoliteracką<sup>29</sup>, zawierającą wyraźną polemikę z *Fragmentami dyskursu miłosnego*. Możemy tylko spekulować, czy Kuryluk przed powstaniem *Encyklopedierotyku* rozważała napisanie artykułu o Barthesie. Pewne jest, że w końcu przeszła od lektury do krytyki, co opisał Barthes w *Krytyce i prawdzie* jako zmianę swojego pragnienia, kiedy pragnie się już nie dzieła, lecz własnego języka<sup>30</sup>. Ślad owego przejścia znajdujemy u bohaterki, która już “nic nie doczytuje”, ale rozpaczliwie i bezskutecznie próbuje pisać.

Dla autorki pisanie o Barthesie byłoby między innymi sposobem na sprawdzenie i poszerzenie rozumienia jego dzieł. Toteż pozostawałby jej wybór pomiędzy tym, co Jacques Derrida nazywa “suchym metajęzykiem akademii”<sup>31</sup> a pisaniem powieściowym. Niemożność “Ewy-tłumaczki”, przy założeniu, że autorka *Goldiego* chciała początkowo napisać studium o Barthesie, byłaby niemocą samej Kuryluk. Nie w encyklopedii, ale w powieści można umieścić ryzykowne tezy, dlatego że cechą takiej literatury jest “zawieszenie prawa”, które pozwala powiedzieć wszystko i w owym zawieszeniu – to “powiedzieć wszystko” – przemyśleć<sup>32</sup>. To w *Encyklopedierotyku* badaczka zdoła napisać więcej o francuskim semiologu, nie zawieszając roszczeń do prawdziwości sądów.

Kuryluk idzie w zasadzie o krok dalej niż Barthes, który zatrzymuje się na pisaniu teoretycznym, asymptotycznie zbliżając się do napisania powieści. Traktuje

---

29. Nie sądzę, by konieczne było rozstrzygnięcie genologiczne. Danuta Ulicka wyróżnia kategorię literatury literaturoznawczej. Tak nazywa “ten typ dyskursu, w którym granice między wypowiedziami prototypowo literackimi i prototypowo literaturologicznymi pozostają rozmyte”. Zalicza doń na przykład: *Występek* Markowskiego, powieści Eco i in., nie włącza natomiast na przykład: powieści uniwersyteckich – fikcjonalizujących teorię. *Encyklopedierotyki* plasuje się między tymi porządkami. Danuta Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej* (Kraków: Universitas, 2007), 278, 399.

30. Roland Barthes, “Krytyka i prawda”, przeł. Wanda Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. Henryk Markiewicz, t. 2 (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976), 160.

31. Jacques Derrida, “Dziwna instytucja zwana literaturą”, przeł. Michał P. Markowski, *Literatura na świecie*, nr 11–12 (1998), 209.

32. Derrida, *Dziwna...*, 180.

*Encyklopedieroty* jak symulator, w którym może przetestować wizerunek semiologa, a zarazem skompromitować odległą od literatury metawypowiedź<sup>33</sup> – tutaj – sparodiować encyklopedię i rozproszyć szczątki własnych nienapisanych prac po listach “intelektualnej śmietanki XX wieku”.

## Roland Barthes par Ewa Kuryluk

Zanim zapytam o to, jak Kuryluk krytykuje teorię i działania Barthes’a, nakreślę biograficzne tło powstania *Fragmentów*. Wykonam prowokacyjny zabieg porównawczy i w “fikcji do kwadratu” – poszukam odniesień do rzeczywistego życiorysu semiologa: wskażę podobieństwa i różnice.

Barthes, przed objęciem katedry semiologii w *Collège de France* (1977 rok), wykładał w *École pratique des hautes études*. Tam w latach 1974–1976 prowadził seminarium poświęcone dyskursowi miłosnemu. Ślady swobodnej rozmowy ze studentami i przyjaciółmi widać w ostatecznej wersji *Fragmentów*: inicjały rozmówców podane są na marginesie<sup>34</sup>. Tiphaine Samoyault w swojej biografii<sup>35</sup> ujawnia zakulisowe informacje dotyczące powstawania najpopularniejszej książki Barthes’a.

Tuż po złożeniu rękopisu *RB par RB* semiolog zaczyna prowadzić “pamiętnik miłosny”. Szybko systematyzuje go: tworzy tabelę z czterema rubrykami (data, wydarzenie, figura, wzorzec), która pozwala mu porządkować epizody z własnego życia miłosnego. Barthes ma konkretny powód, dla którego pisze. Wśród nowej grupy studentów uczestniczących w jego zajęciach od 1973 roku pojawia się Roland Havas, pasjonat muzyki, który odbywał staż zawodowy w kierunku psychiatrii. To w nim nieszczęśliwie zakochuje się Barthes i to także on jest główną przyczyną wzmożonego zainteresowania psychoanalizą semiologa w okresie poprzedzającym napisanie *Fragmentów* (studiowanie psychoanalizy Lacanowskiej<sup>36</sup>, teorii Donalda W. Winnicotta, Melanie Klein etc.). Havas wcale nie ukrywa, że od kilku lat łączą go zażyłe relacje z Evelyne Cazade (także uczestniczką seminarium), którą później poślubi, jednak jego postawa wobec Barthes’a – zdaniem Samoyault – jest bardzo niezdecydowana, młody chłopak obawiał się zranić wykładowcę: dawał

---

33. Michał P. Markowski, “O teorii i powieści”, w: *Anatomia wrażliwości* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999), 126–129.

34. Anonimowość jest pozorna: imiona i nazwiska są umieszczone w podziękowaniach na końcu książki.

35. Tiphaine Samoyault, *Barthes. A biography*, trans. Andrew Brown (Cambridge–Malden: Polity Press, 2017).

36. W 1975 roku pojawiają się między innymi *Pisma techniczne Freuda* (seminarium I). Barthes zdecydował się sam poddać psychoanalizie. W czerwcu 1975 roku był na pierwszej konsultacji u Lacana. Z relacji Kristevej wynika, że spotkania nie były owocne: Barthes nazwał Lacana “starym durniem i dziadem”. Samoyault, *Barthes...*, 450–451.

mu nadzieję, podtrzymywał pożądanie. Na kanwie tych wydarzeń zaczął powstać dziennik. Barthes różnie go nazywał: *Tekst R*, *Powieść dla R*. Także miłosna korespondencja Barthes'a jest bardzo obfita. Autorka biografii pisze, że pewnego dnia owe listy mogą zostać opublikowane, a wtedy rzucą inne światło na skądinąd wyważony, niehisteryczny wizerunek semiologa<sup>37</sup>.

W tym miejscu zaczyna się *Encyklopedierotyki*, który można odczytać jako wariację na temat tejże korespondencji, składającej się (obok seminariów i dziennika) na ostateczny kształt *Fragmentów*. Spójrzmy, co pisze powieściowy Roland:

Dopiero teraz zabrałem się na serio do pracy. Wiesz, z czego powstaje tekst? Z listów do Ciebie, które wróciły ze stemplem "adresat nieznany" z urywków niecenzuralnej korespondencji, którą wysyłałam w ekstazie, a odbieram czerwieniąc się ze wstydu<sup>38</sup>.

Kochanek Barthes'a z *Encyklopedierotyki* to Edmund, często nazywany Cherubem ze względu na swe podobieństwo do anioła prowadzącego Tobiasza z obrazu Andrei Verrocchia<sup>39</sup>. Tak pisze o nim Kuryluk: "to był młody uchodźca z Rumuni [...] pozował mi kiedyś do rysunków"<sup>40</sup>, a także student Rolanda, wiążący się w finale powieści z kobietą. Ten opis bardzo przypomina Havasa – także rumuńskiego uchodźcy.

Jedną rzecz trzeba sprostować. Precyzyjne informacje o Havasie, dzienniku i listach miłosnych pojawiają się w nowej biografii Barthes'a (2015), która uzyskała ostateczny kształt dzięki temu, że udostępniono badaczce materiały wcześniej nieosiągalne. Kuryluk zapewne bazowała na pierwszej biografii autora S/Z pióra Louisa-Jeana Calveta (*Roland Barthes. A biography*), który, przyjąwszy strategię niewymieniania nazwisk osób, które mogłyby się poczuć urażone, wspomina o Havasie tylko ogólnikowo, podając listę odwiedzających Barthes'a w szpitalu. Kuryluk łatwo mogła się domyślić istnienia obszernej korespondencji miłosnej profesora i uczynić ją tłem *Encyklopedierotyki*. Natomiast podobieństwa Havasa do Edmunda nie sposób zlekceważyć. Choć może to być tylko zbieg okolicz-

---

37. Samoyault, *Barthes...*, 449.

38. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 21–22.

39. Wycinek obrazu włoskiego mistrza zamieszczono na okładce pierwszego francuskiego wydania *Fragmentów*. Ani wydanie angielskie, ani polskie nie uszanowało woli autora, który sam tak zaprojektował okładkę. Z początku chciał zamieścić na niej jeden ze swoich kolorazy, ale w końcu zdecydował się na Verrocchia, koniecznie ze zbliżeniem na złączone dłonie anioła i Tobiasza. Zob. Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes. A biography*, trans. Sarah Wykes (Cambridge–Malden: Polity Press, 1996), 215. Barthes miał szczególny stosunek do dłoni – gdyby szukać biografemów (tak jak je definiuje w *Sade, Fourier, Loyola*) rozsianych po jego pismach, dłonie, po kształcie których oceniał głównie mężczyzn (zwłaszcza w *Incidentach*), byłyby z pewnością w jego biografii owym "przyjawnym i niefrasobliwym szczegółem podróżującym poza wszelkie znaczenie". Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996), 11.

40. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 119.

ności – podobieństwo jest na tyle znaczne, że należy przypuścić, iż szcążkowe informacje na jego temat pisarka zdobyła w kularowych rozmowach podczas długiego pobytu we Francji w czasie przygotowywania powieści.

### *Fragmenty rozmowy o miłości*

Powróćmy do przerwanej wątku powieściowej krytyki. Według Kuryluk tekst *Fragmentów* powstaje z niecenzuralnych listów do Edmunda, które wróciły ze stemplem “adresat nieznan”. Warto przyrzeć się drobnostce, która może umknąć w pośpiesznej lekturze:

Dopiero teraz zabrałem się na serio do pracy. [...] Książkę zatytułuję *Fragmenty rozmowy o miłości* i zacznę od zdania “rozmowa o miłości odznacza się dziś straszliwą samotnością”<sup>41</sup>.

Znaczyłoby to, że mamy do czynienia z literacką wizją powstania *Fragmentów dyskursu miłosnego*, a także próbą odtworzenia atmosfery, w której powstawały. Pisarka chciała po pierwsze: z dozą ironii skrytykować uniki Barthes’a, dotyczące odpowiedzi na pytania o to, kim jest podmiot miłosny oraz czy jest jakiś konkretny adresat tej książki<sup>42</sup>, po drugie: podkreślić niechęć semiologa do wspomnienia o swoim homoseksualizmie<sup>43</sup>. Ta interpretacja jest jednak niewystarczająca. A to ze względu na uderzający tytuł: *Fragmenty rozmowy o miłości* jakby “pożyczony” z poświęconego *Fragmentom* artykułu Kłosińskiego. Badacz przewrotnie nadał mu tytuł *Miłosna rozmowa*, po to tylko, by już w pierwszym zdaniu napisać, że “żadna miłosna rozmowa nie jest możliwa, możliwy zaś jest tylko miłosny dyskurs”<sup>44</sup>. Kuryluk w żadnym razie nie tłumaczy błędnie francuskiego tytułu powieści<sup>45</sup> ani jej pierwszego zdania: “que le discours amoureux est aujourd’hui d’une extrême solitude”<sup>46</sup> – rzeczownik *le discours* zostaje zastąpiony słowem rozmowa. Mamy więc do czynienia nie tyle z literacką rekonstrukcją powstania

41. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 21–22. Podkr. M.M.

42. Uniki Barthes’a zostają sparodiowane także w “satyrze” Laurenta Bineta, *Siódma funkcja języka*, przeł. Wiktor Dłuski (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018), 48.

43. Jonathan Culler, *Barthes. A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 91.

44. W przeciwstawieniu dyskursu – rozmowie chodzi o podkreślenie sztuczności i symulacyjności tego pierwszego – o czym mówił sam Barthes w *Wywiadach...*; zaznaczenie, że dyskurs miłosny “układa się w pewne figury”, które można usystematyzować, oraz o proste stwierdzenie “że do rozmowy trzeba dwojga” – tutaj dyskurs to monolog zakochanego podmiotu. Krzysztof Kłosiński, “Miłosna rozmowa”, w: *Pogranicza wrażliwości w literaturze dawnej oraz współczesnej*, cz. 1, red. Inga Iwasiów, Piotr Urbański (Szczecin: Wydawnictwo US, 1998), 5.

45. Na kolejnych stronach *Encyklopedierotyku* jest już tytuł *Fragmenty dyskursu miłosnego*.

46. Roland Barthes, *Fragments d’un discours amoureux* (Paris: Éditions du Seuil, 1977), 5. W przekładzie Bieńczyka zdanie to brzmi: “dyskurs miłosny jest dzisiaj nadzwyczaj samotny”.

*Fragmentów dyskursu miłosnego*, ile z literacką wizją niepowstania *Fragmentów rozmowy o miłości*. Mogłoby się wydawać, że autorka zupełnie nie wie, o czym pisze i popełnia błąd nie rozumiejąc, że *rozmowa jest tu w istocie monologiem* zakochanego podmiotu, a obraz ukochanego jest fantazmatyczny. Odpowiedź Kuryluk jest krótka: wszystkie listy wracają do Barthes'a, który z zażenowaniem czyta je ponownie – to solilokwium. Zmyślony tytuł pisarki wydaje się więc prowokacją: “Piszę z nieobecności: ‘gdybyś tu był, nigdy bym tego nie napisał’”<sup>47</sup>.

“Rozmowa” jest niemożliwa, gdy jesteś przy mnie. “Tam, gdzie jest rana, tam jest podmiot”<sup>48</sup>. Tam, gdzie jest rana – usta – powiada Remigiusz Ryziński: “cieknie ropa słów”<sup>49</sup>. Ropę wyciska się z rany. Ropa wytryskuje. To są “wybuchy”, owe uderzenia mowy, poprzez które może istnieć dyskurs zakochanego<sup>50</sup> – pisanie staje się wówczas prawie niemożliwe. A jednak Barthes Ewy Kuryluk to robi, ale w jaki sposób? Daleki od literackości, bliski kiczu:

Gdzie zerknę, tam Cię widzę. Mrugasz do mnie z każdego listka. Miłość mieszka w oku, co? Twoje imię zaczyna się na E, moje na R. ER to “on” po niemiecku. On to EROS: nasze inicjały plus os – kosteczka. My się w nią zrośniemy, co? Na śmierć, na życie, na wieczność<sup>51</sup>.

Odniesienie do kosteczki<sup>52</sup> (z żebra: Barthes'a-Adama?) wychwycone przez Kuryluk z *RB par RB*, które jest elementem przedrzeźniającym styl tradycyjnych autobiografii, staje się w tym kiczowatym fragmencie, w którym “poważny starszy pan” łzawo wzywa kochanka, odniesieniem do Platońskich jedno-ciał. Barthes zostaje ośmieszony wielokrotnie. Całymi stronami w jego liście ciągną się podobne zdania. Kuryluk sparodiowała także krytyczne nastawienie semiologa do opowiadania o snach<sup>53</sup>. “Wycieka” tu z niego, razem z miłosnymi słowami, mieszczańskość i schematyczność, które tak bezbłędnie krytykował w *Mitologiach*.

Jest to wystarczające tło do udowodnienia, że podmiotem miłosnym był po prostu wstydlivy, stary “filozof”. Powstały jednak *Fragmenty dyskursu miłosnego*, a nie miłosnej rozmowy. W tym miejscu Kuryluk, pod osłoną powieściowego zawieszenia, spiera się z profesorem *Collège de France*. Tak tłumaczka – Ewa – pisze w liście do Barthes'a:

---

Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. Marek Bieńczyk (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2011), 5.

47. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 22.

48. Barthes, *Fragmenty...*, 296.

49. Remigiusz Ryziński, *Rzecz niemożliwa. Fragmenty o pisaniu i kochaniu* (Warszawa: Europejskie Kolegium Edukacji, 2010), 99.

50. Barthes, *Fragmenty...*, 7.

51. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 32.

52. Barthes, *Roland Barthes...*, 72.

53. “Jakże nużące jest opowiadanie marzeń sennych!”. Barthes, *Roland Barthes...*, 98.

Nie jest to portret psychologiczny; to portret strukturalny [...]. *Fragmenty dyskursu miłosnego* powstały na kanwie listów do niego? [...] Tyle że niewiele z nich Pan zostawił. Usunął Pan wszystko, po czym można by poznać Pańskiego ukochanego. Pustkę po nim zapełnił Pan cytatami z innych książek<sup>54</sup>.

A tak wyraża się Barthes Ewy Kuryluk: “Zabić pawiana – zakłamać siebie: oto cel *Fragmentów dyskursu miłosnego*. Masakrując moje listy wciągam się w ‘dyskurs’ – w ruch ręki, w bieg litery...”<sup>55</sup>.

Wciągam się w “dyskurs” – ale nie miłosny, bardziej naukowy, teoretyczny. Masakrując moje listy, próbuję zrobić z nich teorię<sup>56</sup>. Teoria to mój kamuflaż, a zarazem *kaftan bezpieczeństwa*. Tak mógłby się wyrazić Roland. Krytyka Kuryluk jest głęboko paradoksalna: atakuje Barthes’a za to, co robi we własnej prozie, stosując zakrycia.

Jak więc kocha strukturalista? Intymne incydenty i żywy język miłości *ex-post* zamyka w tabelę, krępuje w “figury dyskursu”. “Idiotka-sawantka” sugeruje, że *Fragmenty* oferują puste struktury, które dopiero można wypełnić prawdziwym miłosnym słowem. Są to zatem fragmenty o dyskursie miłosnym, a nie fragmenty dyskursu miłosnego. Ich styl jest wygładzony, “uteoretyzowany” – a przede wszystkim “wyczyszczony” – by tak rzec – z “Edmunda”. Według Philippe-Alaina Michauda Barthes dekonstruuje się sam, pisząc we *Fragmentach*, że “nikt nie chce mówić o miłości, jeśli nie ma mówić do kogoś”<sup>57</sup>. Odbiorca przecież nie jest tu ściśle określony, jest – jak wspomniałem – “wyczyszczony”. Lekturze Michauda towarzyszą *Incydenty*<sup>58</sup>, które określa jako prawdziwy przykład dyskursu miłosnego, który “retrospektywnie uzasadnia *Fragmenty*”<sup>59</sup> – podobną krytykę stosuje Kuryluk. Pojawiają się jednak różnice (pozorne) między tymi ujęciami. Kłosiński, streszczając prace teoretyka, pisze: “Michaud proponuje lekturę dyskursu miłosnego w opozycji do tego, czym ów dyskurs nie jest, ani być nie może, do listu miłosnego”<sup>60</sup>.

---

54. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 119.

55. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 119.

56. Jak pisze Rzyziński: “W sytuacji Barthes’a – po pierwsze, pisanie literatury nie jest w nim możliwe w czasie, kiedy matka żyje, dlatego, że zostaje zastąpione pisanem teorii. Teoria jest zaś wynikiem obsady zastępczej, która polega na uwolnieniu się od kontroli ze strony matki”. Barthes, pod koniec życia, między nieudanymi spotkaniami z “chłopakami za pieniądze”, pisze pracę o nudzie *Osons être paresseux*: nawet tam poszukuje teoretycznego uzasadnienia swojej kondycji. Rzyziński, *Fragmenty...*, 83, 162.

57. Philippe-Alain Michaud, “‘Per gli occhi te ricevo’. Sur les Fragments d’un discours amoureux”, w: *Barthes apres Barthes. Un actualite en question*, red. Catherine Coquio, Régis Salado (Pau: Publ. de l’Univ. de Pau, 1993), cyt. za: Kłosiński, *Miłosna...*, 16.

58. *Incydenty* unaoczniają jeden z problemów *Encyklopedierotyki*: “starczą miłość”. Roland Barthes, *Incydenty*, przeł. Danuta Dzienniak-Pulina, Kajetan M. Jaksender (Kraków: Eperons-Ostrogi, 2017).

59. Michaud, “Per gli occhi...”, cyt. za: Kłosiński, *Miłosna...*, 17.

60. Kłosiński, *Miłosna...*, 17.

Przecież efektem owych uderzeń mowy są u Kuryluk właśnie listy miłosne, reprezentujące kicz tego dyskursu. Niekiedy żenują czytelnika, a nawet samego Barthes'a, który słysząc echo swoich słów, uświadamia sobie, że to żałosny bełkot:

Listy miłosne rodzą się z niepoczytalności. Każde słowo wydaje się szczerą prawdą: wydaje się wypociną, spermą, krwią. Po kilku dniach to samo słowo wraca zza oceanu – i okazuje się banałem, kiczem: nieznośnym skowytom starca, który pożąda efeba<sup>61</sup>.

List miłosny jest tu rozumiany jako dziecko niepoczytalności – próba pisania skazana na niepowodzenie. Umberto Eco świetnie wychwytyje różnicę między klasycznym listem miłosnym, o jakim pisze Michaud, a szczerym wyznaniem:

- Nie kocham, ale umiem rozprawiać o miłości lepiej niż ty, któremu miłość odejmuje mowę.
- Ale chyba każdy kocha inaczej... Byłoby to sztuczne.
- Gdyby w wyznaniu miłosnym znalazły się akcenty szczerze, wypadłoby ono niezgrabnie<sup>62</sup>.

Zgrabna książka Barthes'a jest ledwie symulacją dyskursu miłosnego<sup>63</sup>. Niezgrabny list w *Encyklopedierotyku* – żywym słowem miłosnym. Ale czy na pewno? Przecież w rzeczywistości pisze go autorka? Spójrzmy na rozmowę matki z córką: “– Symulowałaś paranoję? – Na potęgę – odparła. – Spotkała mnie za to straszna kara, wywabiłam z siebie bestię”<sup>64</sup>. Niezgrabny list pióra Kuryluk jest Baudrillardowską symulacją prawdziwego języka miłości: symulacją, która, o czym później, ma zdolność wywołania prawdziwych objawów<sup>65</sup>.

## Biofikcja

*Encyklopedierotyki* określam za pomocą pojęcia biofikcji stosowanego do klasyfikacji utworów postmodernistycznych. Termin ukuty przez Alana Buisine'a oznacza taki typ praktyki literackiej, w którym przedstawia się fikcyjne, przerysowane losy rzeczywiście istniejącej jednostki<sup>66</sup>.

---

61. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 24.

62. Umberto Eco, *Wyspa dnia poprzedniego*, przeł. Adam Szymanowski (Warszawa: Noir Sur Blanc, 2007), 112.

63. Barthes, *Ziarno głosu...*, 417.

64. Ewa Kuryluk, *Frascati* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009), 115.

65. Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak (Warszawa: Sic!, 2005), 8.

66. K. Thiel-Jańczuk, “Jak umiera pisarz? ‘Śmierci urojone (Morts imaginaires)’ Michaela Schneidera jako nekrofikcje”, *Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein – Wobec Śmierci*, nr 9 (2012), 206–207.



Mimo że w fikcjach biograficznych – jak pisze Katarzyna Thiel-Jańczuk – raczej chodzi o “prawdę uczuć niż prawdę zdarzeń”<sup>67</sup>, trzeba się zastanowić nad tym, jakich “przesunięć” dokonuje Kuryluk w stosunku do tego, co wiedzano o życiu Barthes’a (bazą są biografie naukowe<sup>68</sup>) w okresie powstawania *Encyklopedierotyku* (2000–2001).

Ze względu na przewrotnie przyjęte kryteria realistyczne wyróżniam dwie zasadnicze cechy “przesunięć biograficznych”. Obecne są modyfikacje o charakterze krytyczno-interpretacyjnym (1) oraz “przemieszczenia” transformujące tożsamość bohaterów tudzież odchylające bieg wydarzeń, które dzieją się wokół figury semiologa, w kierunku (auto)biografii Kuryluk (2). Przedstawiam wybór najbardziej kluczowych:

(1) *Z listu-wyznania* Henriette Barthes, dowiadujemy się, że podczas wyjazdu syna z grupą Teatru Antycznego do Grecji w 1938 roku zakochała się w rumuńskim imigrancie; zaszła w ciążę krótko przed wyjazdem syna, który miał objąć stanowisko nauczyciela w liceum w Biarritz (1939), niedługo po tym poroniła. Nie przyznała się synowi ani do swego romansu, ani tym bardziej do ciąży, wszystko zataiła.

Modyfikacje Kuryluk są znaczne. W rzeczywistości Henriette postanowiła nie opuszczać syna i wraz z nim wyjechać do Biarritz, gdzie wynajmowali dom<sup>69</sup>. Historia matki jest fikcyjna, a opowiadając ją w ten sposób, Kuryluk chce zwrócić uwagę na znaczącą ekskluzję w życiu i twórczości Barthes’a. Autorkę ciekawi sposób, w jaki inni pisarze “traktują” w dziełach członków rodziny. “Kto się domyśli z *Recherche*, że Proust miał nie tylko mamę i tatę (na dalszym planie), ukochaną babcię [...], ale także brata? Pomińniętego, by nie wchodzić w drogę narratorowi, czy ukrytego w innych osobach?”<sup>70</sup>.

Pisząc, że Henriette poroniła, Kuryluk sugeruje, że Barthes wykreślił ze swoich pism i z życia towarzyskiego młodszego brata: Michela Salzedo, którego część przyjaciół semiologa z niedowierzaniem poznawała dopiero w szpitalu Salpêtrière na miesiąc przed śmiercią Rolanda<sup>71</sup>.

(2) Dalece niejednoznaczna jest kwestia homoseksualizmu Barthes’a w ujęciu Kuryluk. Gruntowne “przesunięcie” dotyczy wiedzy Henriette o homoseksualizmie syna. Calvet i Samoyault utrzymują, że Barthes ukrywał swą tożsamość

67. Thiel-Jańczuk, *Jak umiera...*, 206.

68. Będę odwoływał się do stanu wiedzy, który reprezentuje książka Calveta.

69. Calvet, *Barthes...*, 41.

70. Kuryluk, *Manhattan...*, 92.

71. Michel urodził się 11 kwietnia 1927 roku, kiedy Barthes miał 11 lat. Romans Henriette z André Salzedo rozpoczął się blisko 13 lat przed wydarzeniami opisanymi w liście. Kuryluk wymazuje tę historię i zastępuje ją inną, wprowadzając wątki poronienia i konspiracji.

seksualną przed matką<sup>72</sup>. Sugestywne wzmianki o homoseksualizmie rozproszone w dziełach, które ukazały się za jego życia nie świadczą przeciw tej tezie, bowiem, jak wspomina Richard Howard, matka Barthes'a "nie czytała jego książek, a Roland wcale tego od niej nie oczekiwał"<sup>73</sup>. Powieściowa Henriette wie o skłonnościach syna od najmłodszych lat, kiedy to "nastoletni Roland zdradził ją bez zawahania z przystojnym blondynem". Dokonano więc odwrócenia. W rzeczywistości prędeż to syn napisałby matce list-wyznanie, tymczasem działał po Proustowsku – kłamał nawet w chwili, gdy zamykał jej oczy. W *Encyklopedierotyku* to matka – tłumaczka zachowania dziecka teorią inwersji Freuda, mająca stosunkowo słaby kontakt z Rolandem, co podkopuje jej tożsamość – musi wyjawić „prawdę z przeszłości”. Ponadto w paryskim domu filozofa przy oknie stoi cierniowa korona – kaktus opisywany w późniejszych książkach pisarki, a przy drzwiach zamiast Luxa – psa Barthes'ów, waruje Zaza – cocker spaniel Kuryluków. Zatem dom Rolanda to poniekąd dom Kuryluków: dwie nałożone na siebie przestrzenie, tworzące rzeczywistość strefową<sup>74</sup>. Na tej samej zasadzie pisząca list-wyznanie Henriette, podszyta jest matką Kuryluk, Miriam Kohany. To głównie jej losy odtwarza córka, poczynając od *Goldiego*. Matka, przeżywszy Zagładę, opowiadała bardzo niewiele. Przykład z *Frascati*: "Napisałabyś inaczej, gdybyś znała historię swojej babci. – Ale nie znam, mamu. – Tym lepiej – skrzyżowała ręce na piersiach – przeszłość to przeszłość"<sup>75</sup>.

Temu podobnych fragmentów jest mnóstwo. Scalając je, Kuryluk próbuje opowiedzieć historię swojej rodziny. W okresie poprzedzającym napisanie *Encyklopedierotyku* często rozmawia z matką, która coraz więcej opowiada. Sądzę, że wyznanie Henriette to literackie spełnienie życzenia autorki, która pragnęłaby otrzymać podobny list od własnej matki.

Tak Pani Barthes żegna swego syna: "Musisz [...] przestać kryć się przed światem. To mój testament"<sup>76</sup>. To nawołanie do zrobienia *coming outu* oznaczałoby także coś innego. Można przeczytać je symbolicznie jako moment rewolucji w twórczości Kuryluk, która "podszywając się pod matkę Barthes'a (swoją matkę)" – nakazuje sobie zerwać z obronną strategią pseudonimu, którą w *Encyklopedierotyku* doprowadziła do granic możliwości (powieść milczy o ważnym dla autorki temacie Zagłady), i od tej pory pisać wprost.

---

72. Calvet, *Barthes...*, 178; Samoyault, *Barthes...*, 90–93.

73. Richard Howard, "Remembering Roland Barthes", w: *Signs in Culture. Roland Barthes Today*, ed. Steven Ungar, Betty R. McGraws (Iowa City: University of Iowa Press, 1989), 34.

74. Brian McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. Maciej Płaza (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2012), 61–65.

75. Kuryluk, *Frascati...*, 81–82.

76. Kuryluk, *Encyklopedierotyku*, 155.

Wracam do pytania, dlaczego Kuryluk na warsztat wzięła postać Barthes'a. Carol Mavor pisząca studium o "chłopięcości", silnych relacjach synów z matkami (Barthes, Proust i in.)<sup>77</sup>, utrzymuje, że we *Fragmentach*, w których przywołuje się teorię Donalda W. Winnicotta, podmiot miłosny "określa siebie i swego kochanka jako parę matka-dziecko"<sup>78</sup>. Kuryluk wiele pisze o szczególnej relacji Barthes'a z rodzicielką. Dostrzega, że w dziele semiologa wraz z matką zaszyfrowana jest niewyeksplikowana obawa uwidaczniająca się na dwóch poziomach: podmiot lęka się utraty kochanka tak, jak dziecko lęka się, że straci matkę<sup>79</sup>.

Do *Fragmentów* został przeszczepiony także Winnicottowski koncept *wystarczająco dobrej matki*, zakładający między innymi fazowy udział matki w życiu dziecka: od całkowitego oddania (pełne dostosowanie się do potrzeb dziecka, nienarzucanie mu własnych i in.) do stopniowego poszerzania jego autonomii poprzez wprowadzanie naturalnej frustracji (słabnąca adaptacja matki i in.). Barthes modyfikuje ten termin i pisze o "niemożliwym zadaniu" bycia *wystarczająco dobrym kochankiem*: nieposesywnym, zapewniającym miłosną przestrzeń i autonomię. To pojęcie, podobnie jak inne terminy psychoanalityczne, swobodnie przeobrażone przez filozofa, ma uwypuklić różnicę między miłością kochanka a miłością matki. Traktuje o tym fragment o znamienym tytule *List miłosny*: "Ten kto by się godził na własną 'krzywdę' w porozumiewaniu się, kto nadal mówiłby lekko, czule, bez nadchodzącej odpowiedzi, osiągnąłby wielkie mistrzostwo: mistrzostwo Matki"<sup>80</sup>.

Matka to więc ta, która pisze pomimo nadziei na odpowiedź, a godząc się na własną krzywdę, uosabia ostatnią instancję miłości.

Niestety nie zdradziłeś mnie do końca. Za mało kochałeś Edmunda. Ale to można jeszcze naprawić. Czas, byś go pokochał naprawdę, całym sobą [...]. Synku, musisz dać dowód Edmundowi, że go kochasz goręcej ode mnie [...]<sup>81</sup>.

Barthes nie wraca do Edmunda. We śnie o własnym pogrzebie nie rozpacza nad losem opuszczonego kochanka, ale ubolewa nad samotnością starej *maman*, którą nie będzie się miał kto zaopiekować. Kuryluk wie, że *Fragmenty* to dzieło

---

77. Carol Mavor, *Reading Boyishly: Roland Barthes, J.M. Barrie, Jacques Henri Lartigue, Marcel Proust, and D. W. Winnicott* (Durham–London: Duke University Press, 2007).

78. Mavor, *Reading Boyishly*..., 153.

79. Barthes, *Fragmenty*..., 27, 179.

80. Barthes, *Fragmenty*..., 250.

81. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 154.

o obawie przed utratą matki. “Moim tematem nie jest Zagłada, ale żałoba”<sup>82</sup> – powiada pisarka i bierze na warsztat postać Barthes’a, który pod koniec życia staje się synonimem żałoby, by “ukośnie” wyrazić lęk o matkę i wreszcie – by uporać się z jej śmiercią<sup>83</sup>.

Instalacja *Trio dla ukrytych* koresponduje z omawianą powieścią. Autorka pisze o niej tak: “*Trio dla ukrytych*, ukończone pół roku przed śmiercią mamy, napomyka o jej udręce i ucieczce w muzykę. Mama czuła się śledzona, bała się oczu i uszu w ścianach”<sup>84</sup>.

Pierwszym słowem powieści jest właśnie: oko. Kilka zdań później pojawia się już cytowane sformułowanie: “Niewidoczna igła zeszyła mi usta czerwoną nitką, na czole wyhaftowała denuncjacje”<sup>85</sup>.

Proponowałem wcześniej, by ten fragment snu bohaterki interpretować jako egzemplum niemożności pisarskiej. Ale oznacza on coś jeszcze. Wyhaftowany na czole tekst (donos, denuncjacja) – jest nieustannie widoczny, bez przerwy coś komunikuje. Usta zaś milczą. Zasyte są czerwoną nicią – nicią, której nie widać na tle niezsiniąłych warg. To *afazja pod postacią logorei*: bezustanna gadanina, która kamufluje milczenie. Unik, jaki robi się, kiedy ktoś pyta o niewygodną sprawę. Z drugiej strony – po Lacanowsku – absolutna niemożność wysłowienia tego, co by się naprawdę chciało powiedzieć: nieuchronna ucieczka pełnego sensu w łańcuchu metonimicznych przesunięć. Innymi słowy, *Encyklopedierotyki* to zapis na czole, donos, gadanina. A problem, którego Kuryluk nie potrafi uchwycić, który musi wyrazić “ukośnie” – to doświadczenie świeżej żałoby lub przecucie rychłej śmierci matki.

“Podobnie jak miłość, żałoba uderza w świat, w towarzystwo, irrealnością, natręctwem”<sup>86</sup>. List Barthes’a to na poły list miłosny, a na poły list żałobny. Bohater uświadamia sobie, że Edmund się już nie odezwie i trzeba zrezygnować z pisania kolejnych wiadomości. Kuryluk podszywa się pod semiologa, a doskonale *symulując* niezgrabny język miłosny<sup>87</sup>, *wywołuje* obawy o matkę. Barthes staje się filtrem, przez który możemy oglądać jej własną, “ukośnie” ujętą tragedię. Czemu jednak Kuryluk pisze o sprawach tak dotkliwych w liście, który ma czytelnika rozśmieszyć, zażenować, wzbudzić jego litość? Ponieważ nie obawia się wykrycia. Nikt nie zwróci uwagi na tło. To masochizm autorki: ukryć rozpacz i smutek za kiczem miłosnego listu.

---

82. Kuryluk, *Manhattan...*, 132.

83. Córka nie zdążyła dokończyć *Encyklopedierotyku* przed śmiercią matki.

84. Ewa Kuryluk, *Trio dla ukrytych 1999–2000*, [http://www.kuryluk.art.pl./index.php?option=com\\_content&task=view&id=136&Itemid=156&lang=pl](http://www.kuryluk.art.pl./index.php?option=com_content&task=view&id=136&Itemid=156&lang=pl) (5.03.2020).

85. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 7.

86. Roland Barthes, *Dziennik żałobny*, przeł. Kajetan M. Jaksender (Wrocław: Teatr Polski we Wrocławiu, 2013), 139.

87. W ramach mistyfikacji idiotka-sawantka jest tłumaczką listów. Tekst Barthes’a odczytujemy poprzez idiomatyczny filtr Ewy-tłumaczki.

## Podsumowanie

*Encyklopedieroty* jest książką także autofikcyjną (Kuryluk pisze siebie), jak biofikcyjną (Kuryluk pisze Barthes'a). Autorka odcina się od swojego sobowtóra, a szcątkową historię rodzinną zastępuje symulowaną biografią. Kuryluk prawdę o sobie wyraża ukośnic: raz to w języku, innym razem poprzez powieściową *idiotkę-sawantkę*, która funkcjonuje jako ślad pisarki (jej poczynania i dylematów twórczych) oraz za pomocą figury Barthes'a, który reprezentuje niewyeksplikowaną obawę o matkę i żałobę.

*Encyklopedieroty* jest biofikcyjną wariacją na temat niedostępnej korespondencji miłosnej Barthes'a – ważnego czynnika formującego *Fragmenty*, które Kuryluk krytykuje pod odsłoną powieściowego zawieszenia. Pisarka podkreśla sztuczny wymiar dzieła, z którego wykreślono adresata oraz oskarża Barthes'a o traktowanie teorii jako parawanu ochronnego. Zauważa ekskluzję w dziele semiologa – nieobecność brata (poronienie matki). Sama zaś, ustami pani Barthes, podszytej przez Miriam Kohany, nakazuje sobie zerwać z własną "zakryciową" strategią pisarską, czego dokonuje później w trylogii: *Goldi, Frascati, Feluni*.


## Bibliografia

- Barthes, Roland. "Krytyka i prawda", przeł. Wanda Błońska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. Henryk Markiewicz, 114–137. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972.
- Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil, 1977
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Roland, Barthes. *Fragmety dyskursu miłosnego*, przeł. Marek Bieńczyk. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2011.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes Roland Barthes*, przeł. Tomasz Swoboda. Gdańsk: słowo/obraz/terytoria, 2011.
- Barthes, Roland. *Dziennik żalobny*, przeł. Kajetan Maria Jaksender. Wrocław: Teatr Polski we Wrocławiu, 2013.
- Barthes, Roland. *Ziarno głosu. Wywiady 1962–1980*, przeł. Maciej Falski. Kraków: Eperons-Ostrogi, 2016.
- Barthes, Roland. *Incydenty*, przeł. Daniela Dzienniak-Pulina, Kajetan Maria Jaksender. Kraków: Eperons-Ostrogi, 2017.
- Baudrillard, Jean. *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2005.
- Binet, Laurent. *Siądła funkcja języka*, przeł. Wiktor Dłuski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018.
- Calvet, Louis-Jean. *Roland Barthes. A biography*, trans. Sarah Wykes. Cambridge–Malden: Polity Press, 1996.
- Cioran, Emil, *Rozmowy*, przeł. Ireneusz Kania. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2017.
- Culler, Jonathan. *Barthes. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Derrida, Jacques. "Dziwna instytucja zwana literaturą", przeł. Michał Paweł Markowski. *Literatura na świecie*, nr 1–12 (1998), 176–225.
- Dziadek, Adam. "Narracja a tożsamość – przypadek Rolanda Barthes'a". *Przestrzenie Teorii*, nr 3–4 (2004), 101–114.
- Dziadek, Adam. *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa: IBL PAN, 2014.
- Eco, Umberto. *Wyspa dnia poprzedniego*, przeł. Adam Szymanowski. Warszawa: Noir Sur Blanc, 2007.
- Grzemska, Aleksandra. "Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk". *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, nr 2 (2016), 93–106.
- Habermas, Jürgen. *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz. Kraków: Universitas, 2000.
- Howard, Richard. "Remembering Roland Barthes". W: *Signs in Culture. Roland Barthes Today*, ed. Steven Ungar, Betty R. McGraw. Iowa City: University of Iowa Press, 1998.
- Jakubowski, Piotr. *Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą*. Kraków: Universitas, 2016.
- Kłosiński, Krzysztof. "Miłosna rozmowa". W: *Pogranicza wrażliwości w literaturze dawnej oraz współczesnej*, red. Inga Iwasiów, Piotr Urbański. Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, 1998.

- Kłosiński, Krzysztof. "Patchwork o sobie: Roland Barthes". W: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. Edward Balcerzan, Włodzimierz Bolecki. Warszawa: IBL PAN, 2000.
- Kuryluk, Ewa. *Weronika i jej chusta*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998.
- Kuryluk, Ewa. *Encyklopedierotyki*. Warszawa: Sic!, 2001.
- Kuryluk, Ewa. *Frascati*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.
- Kuryluk, Ewa; Drotkiewicz, Agnieszka. *Manhattan i Mała Wenecja*. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2016.
- Kuryluk, Ewa. *Nie śnij o miłości*. 2016. <https://mnk.pl/wystawy/nie-snij-o-milosci-kuryluk> (4.05.2020).
- Kuryluk, Ewa. *Trio dla ukrytych 1999–2000*. [http://www.kuryluk.art.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=136&Itemid=156&lang=pl](http://www.kuryluk.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=136&Itemid=156&lang=pl) (5.03.2020).
- Lacan, Jacques. *Seminarium I. Pisma techniczne Freuda*, przeł. Jacek Waga. Warszawa: PWN, 2017.
- Lejeune, Philippe. *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, przeł. Wincenty Grajewski i in. Kraków: Universitas, 2001.
- Lis, Jerzy. *Obrzeża autobiografii. O współczesnym piarstwie autofikcyjnym we Francji*. Poznań: WN UAM, 2006.
- Markowski Michał Paweł. *Anatomia wrażliwości*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999.
- Mavor, Carol. *Reading Boyishly: Roland Barthes, J.M Barrie, Jacques Henri Lartigue, Marcel Proust, and D. W. Winnicott*. Durham–London: Duke University Press, 2007.
- McHale, Brian. *Powieść postmodernistyczna*, przeł. Maciej Płaza. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2012.
- Nycz, Ryszard. "Tropy 'ja': koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia", *Teksty drugie*, nr 2 (1994), 7–27.
- "Protoewangelia Jakuba". W: *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. Marek Starowiejski. Lublin: TN KUL, 1980.
- Ryziński, Remigiusz. *Rzecz niemożliwa. Fragmenty o pisaniu i kochaniu*. Warszawa: Europejskie Kolegium Edukacji, 2010.
- Samoyault, Tiphaine. *Barthes. A biography*, trans. Andrew Brown. A. Cambridge–Malden: Polity Press, 2017.
- Tomczok (Cuber), Marta. "Hologramy Zagłady", *Opcje*, nr 1–2 (2011), 134–141.
- Tomczok (Cuber), Marta. *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- Thiel-Jańczuk, Katarzyna. "Jak umiera pisarz? 'Śmierci urojone (Morts imaginaires)' Michaela Schneidera jako nekrofikcje". *Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein – Wobec Śmierci*, nr 9 (2012), 203–214.
- Turczyn, Anna. "Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna". *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2007), 204–211.
- Ulicka, Danuta. *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*. Kraków: Universitas, 2007.


Robert Kusek

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

 <https://orcid.org/0000-0001-9969-0221>

Aleksandra Szczepan

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

 <https://orcid.org/0000-0001-9317-4058>

*Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura*

*Er(r)go. Theory–Literature–Culture*

Nr / No. 43 (2/2021)

auto/biografia

auto/biography

ISSN 2544-3186

<https://doi.org/10.31261/errgo.10167>



## “Nie zdołam wejść w jej buty ani los” O biografii jako auto/biografii w twórczości drugiego pokolenia

“I can’t fit in her shoes or fate.” Auto/biography in second-generation Holocaust literature

**Abstract:** This paper offers a new perspective on the life narratives produced by second-generation Holocaust survivors – specifically, it proposes to consider the genre of biography to be a distinctive mode of second-generation autobiography. In its detailed analysis of *Vera Gran. The Accused* (2010; English translation 2013), a story of the Jewish-Polish star chanteuse and Holocaust survivor Vera Gran, the essay argues that the survivor’s biography becomes Tuszynska’s laboratory of the self: an opportunity for the member of the post-memory generation to understand her very own experience. The paper also demonstrates how auto/biography – this essentially heterogenic life narrative – may successfully address some of the key issues for both Holocaust and life-writing studies: self-/other-identification, appropriateness, victimisation, authenticity, truthfulness, and gender-related constructs.

**Keywords:** auto/biography, life-writing, second-generation literature, Agata Tuszynska, Vera Gran

*Idealizowanie bohaterki bądź bohatera [biografii] czyni opisującego czyjeś życie ślepym na znaczenie materiałów i źródeł. Nienawiść czy niechęć wywołują podobny efekt. Ale większość biografii bywa pisana z miłości. Jeśli w przypadku biografki lub biografy mamy do czynienia z emocjonalnym zaangażowaniem w przedmiot ich badań, należy im czym prędzej przypomnieć, że miłość jest ślepa. Psychologia nazywa to zjawisko “przeniesieniem”.*

Leon Edel, *Writing Lives*<sup>1</sup>

### Auto/biografia

W opublikowanym w 1927 roku eseju “The New Biography” – będącym z jednej strony krytyką wiktoriańskiej hagiografii, z drugiej zaś próbą problematyzowania

1. Leon Edel, *Writing Lives. Principia Biographica* (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1987), 13. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego są autorów tekstu.



alternatywnego wobec niej modelu pisarstwa biograficznego, który pojawił się w literaturze angielskiej w drugiej dekadzie XIX wieku – Virginia Woolf zwraca uwagę na jeden z wyznaczników tytułowej “nowej biografii”, który, w świetle interesującej nas w niniejszym artykule problematyki, zdaje się szczególnie istotny. Analizując wydaną w tym samym, tj. 1927 roku książkę Harolda Nicolsona *Some People* – to bowiem ją a nie, jak można by przypuszczać, *Eminent Victorians* Lyttona Stracheya pisarka uważała za najważniejsze osiągnięcie “nowej biografii” – Woolf podkreśla zasadniczą autobiograficzność pisarskiego projektu Nicolsona, która, obok usytuowania pomiędzy prawdą a zmyśleniem, ma stanowić o jego tożsamości gatunkowej. Identyfikacja zróżnicowanych form obecności autora/narratora w diegezie tekstu, czy też próba odnalezienia w każdej z dziewięciu opisanych w książce postaci historycznych innego “odbicia” Nicolsona, umożliwiają Woolf nazwanie *Some People* “dziwacznym (ang. *queer*) amalgamatem” i “mieszanką biografii i autobiografii”<sup>2</sup>.

Do kwestii tej, blisko sześćdziesiąt lat później, powrócił James Olney, rozprawiając się tym samym ostatecznie z dominującą w angielskojęzycznej biografistyce doktryną Leona Edela, zgodnie z którą największym zagrożeniem dla biografki bądź biografą jest “*stanie się tą inną osobą*”<sup>3</sup>. W swoim eseju zatytułowanym “(Auto) biography”<sup>4</sup>, Olney celowo umieszcza w nawiasie prefiks “auto”, co świadczyć ma nie tyle o autobiograficznym impulsie stojącym za wyborem biografą (pozostającego w stosunku do przedmiotu swojego zainteresowania albo przyjacielem

---

2. Virginia Woolf, “The New Biography”, w: *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 4, 1925–1928, red. Andrew McNeillie (Orlando, London: Harcourt, 1994), 478.

3. Edel, *Writing Lives...*, 64. Podkr. R.K. A.S. Zdaniem Edela, pokonanie tego “fundamentalnego lęku” (ang. *overriding anxiety*) stanowić ma o sukcesie danej biografii.

4. W roku, kiedy Olney ogłosił swój tekst na łamach *Southern Review*, brytyjska historyczka Carolyn Steedman opublikowała *Landscape of a Good Woman*, jedną ze swoich najważniejszych prac i jednocześnie pionierskie dzieło w obszarze biografii interseksyjnej – zob. na przykład Caitriona Ní Dhúill, “Intersectional Biography: Class, Gender, and Genre in Carolyn Steedman’s *Landscape for a Good Woman*”, w: *Biography in Theory. Key Texts with Commentaries*, red. Wilhelm Hemecker, Edward Saunders (Berlin, Boston: DeGruyter), 206–209. Co szczególnie interesujące w kontekście podjętej w niniejszym tekście problematyki, studium życia matki Steedman (a także całego pokolenia kobiet urodzonych w latach dwudziestych XX wieku i przynależących do brytyjskiej klasy robotniczej), zostało uzupełnione o autobiograficzną narrację samej autorki, czyniąc tym samym z jej książki (której podtytuł brzmi “historia dwóch żywotów” [ang. *a story of two lives*]) rodzaj “kolektywnej auto/biografii”. Na temat “kolektywnej autobiografii” (fr. *autobiographie collective*) zob. Annie Ernaux, *Les Années* (Paris: Gallimard, 2008); Elise Hugueny-Léger, “Annie Ernaux”, *French Studies: A Quarterly Review* t. 72, nr 2 (2018), 256–269. O “pogranicznym” charakterze *Landscape of a Good Woman*, w tym autobiograficzności biografii jako gatunku literackiego, zob. Carolyn Steedman, *Landscape of a Good Woman. A Story of Two Lives* (London: Virago, 1986), 5–20.

[ang. *biografriend*] albo wrogiem<sup>5</sup> [ang. *biografiend*<sup>6</sup>]) lecz o autobiograficznym charakterze gatunku, jakim jest biografia. Jak twierdzi Olney, “najwybitniejsze biografie – jako warunek bycia najwybitniejszymi biografiami – zawsze i niezmiennie ujawniają czytelne i przekonujące ślady (a często znacznie więcej niż tylko ślady) autobiografii”<sup>7</sup>. O autobiograficzności biografii zaświadczać mają zdaniem badacza różne kwestie, w tym ta najważniejsza: w opisywanej historii czyjegoś życia, odbija się zdaniem Olneya własne życie biografy. Tym samym biograf, rozumiany jako czytelnik życia swojego bohatera, umożliwia w opisywanej przez siebie historii odczytanie własnego życia przez kolejnych czytelników. Według Olneya, biografia, którą można określić mianem dzieła literackiego, to tylko i wyłącznie ta, w której następuje “spotkanie” (ang. *encounter*) pomiędzy dwoma życiami. Spotkanie to Susanna Egan nazwała trafnie *mirror talk*<sup>8</sup>, odwołując się do angielskiego czasownika oznaczającego rozmowę pomiędzy dwiema osobami, z których ta stojąca przed lustrem konwersuje nie tyle ze swoją interlokutorką, ile z jej widocznym w lustrze odbiciem. To tam, po drugiej stronie lustra, będącego metaforą biografii właśnie, odbija się wizerunek nie tylko jej bohaterki, ale także samej biografki.

Choć w dyskursie krytycznym Olneyowska “(auto)biografia” została wkrótce zastąpiona przez “auto/biografię”, zwłaszcza za sprawą wpływowego studium Laury Marcus<sup>9</sup>, to rozpoznania badacza o niestabilności przedmiotu dociekań biograficznych (a w konsekwencji niestabilności i hybrydyczności samego gatunku<sup>10</sup>) pozostają ze wszech miar aktualne. W swoim studium dotyczącym modernistycznej autobiografiki Max Saunders zwracał uwagę na fakt, że rozpo-

---

5. Choć “biografistyka afektywna” zdaje się wzbudzać największe zainteresowanie krytyków, należy też wspomnieć o innych modelach, jak choćby pragmatycznym (biografistyka jako profesjonalizowana działalność zawodowa, szczególnie w odniesieniu do tzw. biografii celebryckich), bądź estetycznym (biografia jako twórczość literacka i forma sztuki). Zob. Edel, *Writing Lives...*, 13; Hermione Lee, “Virginia Woolf’s Nose”, w: *Body Parts. Essays on Life-writing* (London: Chatto & Windus, 2005), 28–44; Edward, Saunders, “Biography and Celebrity Studies”, w: *Biography in Theory...*, 269–275. Na temat “biografii afektywnej” zob. Robert Kusek, “Biografiend Friends? Biographers and Their Subjects in *The Last Word* by Hanif Kureishi”, w: *The Politics and Poetics of Friendship*, red. Ewa Kowal, Robert Kusek (Kraków: Jagiellonian University Press), 71–84.

6. Podkr. własne. Na temat Joyce’owskich neologizmów zob. Michael Benton, *Literary Biography. An Introduction* (Oxford: Wiley Blackwell, 2015), xiii.

7. James Olney, “(Auto)biography”, *Southern Review* t. 22, 1986, 429. Podkr. w oryginale.

8. Susanna Egan, *Mirror Talk. Genres of Crisis in Contemporary Autobiography* (Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press, 1999), 3.

9. Laura Marcus, *Auto/biographical Discourses. Theory, Criticism, Practice* (Manchester, New York: Manchester University Press, 1994).

10. Na ten fakt zwracał już uwagę William Taylor w recenzji *Miscellanies* Isaaca d’Israeliego z 1797 roku, w której po raz pierwszy został użyty termin “autobiografia” na określenie “biografii siebie samego”. Zob. Marcus, *Auto/biographical Discourses...*, 12.

wszeczniona wśród badaczek i badaczy literatury dokumentu osobistego kategoria “auto/biografii” nie ma wyłącznie służyć do opisu korpusu tekstów o charakterze “autobiograficznym i/lub biograficznym”<sup>11</sup>, umożliwiając jednocześnie zignorowanie różnic genologicznych występujących pomiędzy nimi (choć można twierdzić, że tę rolę znacznie lepiej zdaje się pełnić kategoria “życiopisania” [ang. *life-writing*]<sup>12</sup>). Saunders podkreśla, że termin “auto/biografia” ma przede wszystkim odnosić się do tych tekstów, w których dochodzi do “fuzji” autobiografii i biografii<sup>13</sup>. To one, a nie inne formy dokumentu osobistego w rodzaju listów czy dzienników, są właściwymi desygnatami “auto/biografii”. Natomiast na gruncie polskim bodaj najlepszą wykładnię terminu, a tym samym zasadniczej autobiograficzności biografii, zaproponowała Mirosława Buchholtz w monografii *Henry James i sztuka auto/biografii*. Zdaniem badaczki

scałenie w jedno słowo terminów oznaczających przez kilka wieków odrębne gatunki pisarstwa świadczy o zacieraniu się granicy pomiędzy autorem i bohaterem auto/biografii, podmiotowością opisującego i podmiotowością opisywanego. Przy takim podejściu punktem ciężkości nie jest już kwestia autorstwa (Kto pisze? Kto jest opisywany?), lecz akt auto/kreacji dokonywany przez czynność pisania i ewentualne jego konsekwencje. Na tej płaszczyźnie ożywa również debata dotycząca granic między literaturą i historią, pozornego subiektywizmu autobiografii i pozornego obiektywizmu biografii<sup>14</sup>.

---

11. Max Saunders, *Self Impression. Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 6. Podkr. R.K, A.S.

12. “Życiopisanie”, termin pierwotnie ukuty przez Henryka Berezę i zastosowany do opisu ścisłego związku między życiem a twórczością Edwarda Stachury, stanowi propozycję terminologiczną odpowiadającą kategorii *life-writing*, swoistej ponadgatunkowej jakości obejmującej wszelkie praktyki w obszarze auto/biografistyki, w tym autobiografię, biografię, dziennik, wspomnienia, powieść autobiograficzną, autofikcję, a także wszelkie gatunki graniczne. Ów termin, powszechnie dziś stosowany przez krytykę angielskojęzyczną, nie tylko celowo zaciera różnice gatunkowe pomiędzy określonymi formami literackimi, lecz przede wszystkim anuluje tradycyjny podział na fikcję – niefikcję, widząc w każdej auto/biograficznej formie amalgamat prawdy i zmyślenia. Zob. Hermione Lee, “Father and Son: Philip and Edmund Goose”, w: *Body Parts...*, 100; Sidonie Smith, Julia Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2010), 4–5; Mirosława Buchholtz, *Henry James i sztuka auto/biografii* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2011), 20–21; Robert Kusek, “*La vie d’un coeur*. Autobiograficzny tetraptyk Alice Munro”, w: *Alice Munro. Wprowadzenie do twórczości*, red. Mirosława Buchholtz (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2015), 358.

13. Saunders, *Self Impression...*, 6. Należy wspomnieć, że takie rozumienie auto/biografii pozwala na objęcie tą kategorią takich gatunków, jak choćby pamiętnik czy biofikcja, w których pisanie o sobie bywa zintegrowane z pisaniem o innym. Zob. G. Thomas Couser, *Memoir. An Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 17–18; Michael Lackey, “The Agency Aesthetics of Biofiction in the Age of Postmodern Confusion”, w: *Conversations with Biographical Novelists. Truthful Fictions across the Globe*, red. Michael Lackey (New York, London: Bloomsbury Academic, 2019), 17–18.

14. Buchholtz, *Henry James...*, 19.

## Auto/biografia i drugie pokolenie: tabu identyfikacji

Biografia rozumiana jako autobiografia – czy też po prostu auto/biografia właśnie – zdaje się szczególnie mocno reprezentowana we współczesnej literaturze dokumentu osobistego, w tym w życiopisanu uprawianym przez drugie pokolenie<sup>15</sup>, to jest dzieci ocalałych z Zagłady, które problematyzują swoje doświadczenie dorastania w cieniu opowieści (lub milczenia) rodziców. Jak pisała w jednym z pierwszych tekstów dotyczących tej szczególnej tożsamościowej i artystycznej formacji Nadine Fresco, ci, “którzy przyszli za późno”, dręczeni są “nostalgia za światem, z którego zostali wykluczeni”, ale i poczuciem substytucji – bycia wyłącznie w zastępstwie<sup>16</sup>: za świat, który zginął, za poprzednie dzieci rodziców, które pochłonęła Zagłada, a “czas przed” jest dla nich “utraconym obiektem bezimiennego pragnienia”<sup>17</sup>. Impuls autobiograficzny jest w ich przypadku więc zawsze nierozdzielnie związany zatem z potrzebą opracowania “przeklętej kasetki”<sup>18</sup> odziedziczonej po rodzicach: doświadczenia traumy historycznej katastrofy, do której nie ma się dostępu<sup>19</sup>.

Jednakże podejmowane przez drugie pokolenie próby zmierzenia się z traumą, która nazaczyła życie rodziców i ich własne, rozliczane są nierzadko przez krytyków z umiejętności rozdzielenia doświadczenia swojego i ocalałych – prawdziwych świadków katastrofy. Przedstawiciele drugiego pokolenia nazywa się w badaniach nad Zagładą świadkami zastępczymi (ang. *vicarious*), surogatami (ang. *surrogate*), adoptowanymi (ang. *by adoption*), drugiego stopnia (ang. *secondary*), a w określeniach tych pobrzmiewa zarówno radykalna odmienność ich statusu, jak i nierozdzielna, intymna łączność z doświadczeniem ocalałych – którego są

---

15. Nt. drugiego pokolenia zob. przede wszystkim Alan L. Berger *Children of Job. American Second-Generation Witnesses to the Holocaust* (Albany: State University of New York Press, 1997); *Breaking Crystal. Writing and Memory after Auschwitz*, red. Efraim Sicher (Urbana: University of Illinois Press, 1998); Erin McGlothlin *Second-Generation Holocaust Literature. Legacies of Survival and Perpetration* (Rochester: Camden House, 2006).

16. Izraelska psychoanalityczka Dina Wardi nazywa potomków ocalałych metaforycznie świecami jorajtowymi (w judaizmie świece palone dla uczczenia rocznicy śmierci danej osoby), zwracając uwagę, że nierzadko są oni postrzegani przez swoich rodziców jako żyjących w zamian za poprzednie dzieci, które zginęły w Zagładzie. Por. Dina Wardi, *Memorial Candles: Children of the Holocaust*, trans. Naomi Goldblum (London: Tavistock! Routledge, 1992); Berger *Children of Job...*, 44.

17. Nadine Fresco, “Remembering the Unknown”, *International Review of Psycho-Analysis* nr 11 (1984), 417–427, <http://www.anti-rev.org/textes/Fresco84a/> (30.10.20).

18. Określenie Magdaleny Tulli. Magdalena Tulli, *Włoskie szpilki* (Warszawa: Nisza, 2011), 76.

19. Przykładów na tę podwójną formę życiopisania jest oczywiście wiele, z których najbardziej kanonicznym pozostaje *Maus. Opowieść ocalałego Arta Spiegelmana* (1986, wyd. polskie 2001).

najbliższymi *świadkami* właśnie<sup>20</sup>. Można wręcz postawić hipotezę, że kwestia zbyt bliskich stosunków między drugopokoleniowym podmiotem i jej lub jego pierwszopokoleniowym punktem auto/biograficznego odniesienia stanowi założycielskie tabu refleksji nad doświadczeniem potomków ocalałych z Zagłady. Wybrzmiewa ono na przykład w krytyce, z jaką spotkały się pierwsze sformułowania teorii postpamięci autorstwa Marianne Hirsch<sup>21</sup>, którą określić można najszerszej jako heterogeniczny zespół form odnoszenia się do przeszłości przez potomków ofiar historycznych katastrof (zarówno na poziomie psychologicznym, jak i artystycznym czy społecznym). I tak Gary Weissman pisał o obecnych w koncepcji Hirsch fantazjach świadkowania i zacieraniu różnicy między ocalałymi a ich potomkami<sup>22</sup>, a Ernst van Alphen dowodził niemożliwości bezpośredniej transmisji wspomnień, którą badaczka miałaby postulować, krytykując równocześnie „określenie drugie pokolenie” jako przypisujące dzieciom ocalałym status ofiary<sup>23</sup>. Również inni teoretycy pamięciowego boomu przestrzegają przed incestem identyfikacji, sugerując w zamian bezpieczną empatię: tak czyni choćby Dominick LaCapra, dla którego uosobieniem transgresji jest Claude Lanzmann w *Shoah*, próbujący według badacza utożsamić się z ofiarami<sup>24</sup>, czy Alison Landsberg, która w swoich rozważaniach o pamięci prostytucyjnej postuluje empatyczny stosunek do nieswojej przeszłości<sup>25</sup>. Charakterystyczne dla tych konceptualizacji jest postawienie znaku równości między kategoriami pamięci i tożsamości: zakładanie możliwości międzypokoleniowego przekazu wspomnień wydaje się teoretykom mieć znamiona tożsamościowej uzurpacji. A że stawka tej uzurpacji jest wysoka,

---

20. Terminy pochodzące od autorów: Froma Zeitlin, “The Vicarious Witness. Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature”, *History and Memory* nr 2 (1998), 5–42; Anne Karpf, “Chain of Testimony: The Holocaust Researcher as Surrogate Witness”, w: *Representing Auschwitz at the Margins of Testimony*, red. Nicholas Chare, Dominic Williams (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 85–103; Geoffrey Hartman, *The Longest Shadow* (Bloomington: Indiana University Press, 1996), 9; Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. Katarzyna Bojarska (Kraków: Universitas, 2009), 155.

21. Marianne Hirsch, “Family Pictures. Maus, Mourning, and Post-Memory”, *Discourse* t. 15, nr 2 (1992), 3–29; Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge, London: Harvard University Press, 1997).

22. Gary Weissman, *Fantasies of Witnessing. Postwar Efforts to Experience the Holocaust* (Ithaca, London: Cornell University Press, 2004), 19–20.

23. Ernst van Alphen, “Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Post-memory”, *Poetics Today* vol. 27, nr 2 (2006), 473–488.

24. Dominick LaCapra, “Lanzmann’s *Shoah*: ‘Here There Is No Why’”, w: Dominick LaCapra, *History and Memory After Auschwitz* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1998), 95–138. Zob. też Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001); LaCapra, *Historia w okresie przejściowym...*

25. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York: Columbia University Press, 2004).

wynika choćby z faktu, że ocalały jako świadek ma szczególny status: cechuje go epistemiczny i moralny autorytet<sup>26</sup>.

Świadoma niebezpieczeństw tej pamięciowo-tożsamościowej kontaminacji Marianne Hirsch w swoich późniejszych tekstach skwapliwie zastrzega więc, że “choć rodzinne dziedziczenie wydaje się tu oczywistym modelem, postpamięć nie musi być stricte pozycją tożsamościową”, a raczej “międzypokoleniową przestrzenią pamiętania, połączoną ściśle z kulturową i zbiorową traumą”<sup>27</sup>; zadaniem teoretyczek i teoretyków jest według niej natomiast zbadanie, “jak identyfikacja może powstrzymać się przed przywłaszczeniem i inkorporacją, przed zniesieniem dystansu między sobą i innym, innością innego”<sup>28</sup>. Gdzie indziej natomiast, badając twórczość drugopokoleniowych artystek wizualnych, napisze o postpamięci jako o intersubiektywnej relacji, nazywając ją za Kają Silverman<sup>29</sup> pamięcią “heteropatyczną”, a za Eve Kosofsky Sedgwick<sup>30</sup> “allo-identyfikacją”, czyli identyfikacją “z”, a nie “jako”. Postpamiętanie – czyli pamiętanie o, zamiast, razem z – ma mieć według Hirsch cechy podtrzymywania – niczym cennego przedmiotu przed upadkiem – pełnego troski, cielesnego, usytuowanego<sup>31</sup>. Jako taka postpamięć projektowana jest przez Hirsch jako feministyczna forma wiedzy o innym, która umożliwić może polityczne akty solidarności “w imieniu traumy innego”.

### Auto/biografia i drugie pokolenie: przypadek polski

Również w przypadku literatury polskiej wśród autorek (dominują tu bowiem kobiety pisarki) drugiego pokolenia po Zagładzie dominuje idiom auto/biograficzny: we wspomnieniowych książkach Ewy Kuryluk, Bożeny Keff, Magdaleny Tulli, Andy Rottenberg, Moniki Sznajderman czy Agaty Tuszyńskiej<sup>32</sup> motorem

---

26. Por. Annette Wieviorka, *L'ère du témoin* (Paris: Plon, 1998); Avishai Margalit, *The Ethics of Memory* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002); Aleida Assmann, “History, Memory, and the Genre of Testimony”, *Poetics Today* vol. 27, nr 2 (2006), 261–273; Carolyn J. Dean, “The Politics of Suffering. From the Survivor-Witness to Humanitarian Witnessing”, *Continuum* vol. 31, nr 5, 628–636.

27. Marianne Hirsch, “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”, *The Yale Journal of Criticism* t. 14, nr 1 (2001), 10.

28. Hirsch, “Surviving Images...”, 11.

29. Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World* (New York: Routledge, 1996).

30. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1990).

31. Marianne Hirsch, “Marked by Memory”, w: Marianne Hirsch, *Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012), 98–99.

32. Ewa Kuryluk, *Goldi. Apoteoza zwierzaczkowatości* (Warszawa: Twój Styl, 2004); Ewa Kuryluk *Frascati. Apoteoza topografii* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009); Bożena Keff,

opowieści o własnym doświadczeniu jest zawsze historia rodzinna, a ich auto/biograficzne książki przyjmują formy matrio- i patrograficznych narracji<sup>33</sup>. Próba opisanie historii rodziców pozostaje stałym kontrapunktem dla życiopisania polskiego drugiego pokolenia, które od zachodnich narracji różni przede wszystkim formatywne dla tych autorek doświadczenie Marca 68, szczególna struktura afektywna opowieści o sobie, dla której centralne jest uczucie wstydu; wreszcie częsta niewiedza o własnym pochodzeniu i przełomowe doświadczenia odkrycia, a następnie – często poprzez opublikowanie książki autobiograficznej – performatywny akt coming outu<sup>34</sup>.

Jednak w przypadku ostatniej z wymienionych tu autorek, Agaty Tuszyńskiej, życiopisanie przyjmuje bardziej zróżnicowane formy, a doświadczenie “późnej wiedzy” o własnym pochodzeniu pisarka dokumentuje kilkakrotnie. W zawołany sposób proces docierania do żydowskiej tożsamości sygnalizuje w zbiorze reportaży z Izraela *Kilka portretów z Polską w tle* (1992): choć pisze o Izraelu jako “kraju przemienienia”, w którym “rozbici i nieszczęśliwi przybysze odzyskują swoją tożsamość”<sup>35</sup>, nigdy nie dookreśla przyczyny swoich poszukiwań (czy miałyby to być badania do planowanej książki o Isaaku Bashevisa Singere, czy tożsamościowy wojaż) i opisuje sytuacje, w których brana jest za gojkę. O tym, jak “nie [ma] wspomnień” i ucz[y] się na kirkutach / alfabetu kamieni”<sup>36</sup>, napomyka w zbiorze wierszy *Zamieszkałam w ucieczce* (1993). Wreszcie przed samą publikacją comingoutowej *Rodzinnej historii lęku* (2005) opisuje proces po-

---

*Utwór o Matce i Ojczyźnie* (Kraków: Wydawnictwo Ha!Art, 2008); Tulli, *Włoskie szpilki...*; Anda Rottenberg, *Proszę bardzo* (Warszawa: W.A.B., 2009); Monika Sznajderman, *Falszerze pieprzu. Historia rodzinna* (Wołowiec: Czarne, 2016); Agata Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005).

33. Na temat matriografii oraz patriografii jako odrębnych i posiadających własną poetykę podgatunków w obrębie tzw. narracji filiacyjnych (ang. *filiation narratives*) lub synowskich/córczycznych (ang. *filial narratives*) zob. G. Thomas Couser, *Memoir...*, 154. Por. G. Thomas Couser, “Presenting Absent Fathers in Contemporary Memoir”, *Southwest Review* t. 90, nr 4 (2005), 635; G. Thomas Couser, “Auto/biography, Knowledge, and Representation. The Theory and Practice of Filial Narrative”, w: *Life Writing. Autobiography, Biography, and Travel Writing in Contemporary Literature*, red. Koray Melikoğlu (Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2007), 159–160. Użycie terminu matriografia w odniesieniu do drugopokoleniowych narracji autobiograficznych wydaje się o tyle zasadne, że, jak słusznie zauważa twórca pojęcia G. Thomas Couser, u źródeł ich powstania zawsze leży “określona potrzeba lub *brak*”. Zob. G. Thomas Couser, “Presenting Absent Fathers...”, 635. Podkr. własne.

34. Por. nt. polskiej specyfiki drugiego pokolenia Aleksandra Szczepan, “Rozrachunki z post-pamięcią”, w: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. Teresa Szostek, Roma Sendyka, Ryszard Nycz (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2013), 317–328.

35. Agata Tuszyńska, *Kilka portretów z Polską w tle. Reportaże izraelskie* (Warszawa: Wydawnictwo Marabut, 1992), 12.

36. Agata Tuszyńska, “List do Grigorija Kanowicza”, w: *Zamieszkałam w ucieczce* (Lublin: Stowarzyszenie Literackie “Kresy”, 1993), 60.

szukiwań swojej żydowskiej genealogii w tomie wierszy Łęczyca (2001)<sup>37</sup>. Jednak Tuszyńska w swojej literackiej karierze jest przede wszystkim biografką: Isaaca B. Singera (1994), Ireny Krzywickiej (1999), Marii Wisnowskiej (2003), Wiery Gran (2010), Józefiny Szelińskiej (2015).

I to właśnie *biografii*, historii cudzego życia, ale z perspektywy drugopokoleniowych *autobiografii* chcielibyśmy się przyjrzeć w niniejszym tekście, w centrum naszego namysłu stawiając jedną ze wspomnianych książek: *Oskarżoną: Wierę Gran*, poświęconą dziejom żydowsko-polskiej śpiewaczki, ocalałej z Zagłady. Chociaż bowiem nasycenie narracji autobiograficznych drugiego pokolenia idiomem allobiograficznym analizowano niejednokrotnie<sup>38</sup>, nie mniej zasadne wydaje się przyjrzenie się w tym kontekście formom z drugiego bieguna auto/biograficznego spektrum: biografii jako modusu autobiografii. Jak będziemy argumentować, w tej właśnie formie w przypadku książki Agaty Tuszyńskiej jak w soczewce skupiają się podstawowe problemy zarówno refleksji o Zagładzie i doświadczeniu traumatycznym, jak i badań nad zyciopisaniem, takie jak kwestia identyfikacji, stosowności, wiktylizacji, autentyczności, prawdziwości czy konstruktów kulturowych dotyczących płci.

## Ćwiczenia z identyfikacji

Stwierdzenie, że Tuszyńska postrzega biografię, gatunek szczególnie przez pisarkę wyróżniony spośród różnorodnych form uprawianego przez nią konsekwentnie zyciopisania, na sposób autobiograficzny, wydaje się – w świetle lektury jej dotychczasowego dorobku – bardziej niż zasadne. W stosunku do książki *Oskarżona: Wiera Gran*, na łamach *New York Timesa* tezę taką postawił pisarz i krytyk James Lasdun, który w recenzji angielskiego tłumaczenia *Oskarżonej* odmawiał jej statusu biografii, a Tuszyńskiej funkcji biografki, pisząc w zamian o książce jako o “wykonywanym do utraty tchu ćwiczeniu w samoidentyfikacji

---

37. Agata Tuszyńska, *Łęczyca* (Warszawa: Diana 2001).

38. Na polskim gruncie na przykład Tomasz Łysak, “Meandry ujawniania – późne odkrycie tożsamości w *Rodzinnej historii lęku* Agaty Tuszyńskiej”, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. Przemysław Czaplinski, Ewa Domańska (Poznań: Wydawnictwo “Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2009), 195–208; Szczepan, “Rozrachunki z postpamięcią...”; Anna Mach, *Świadkowie świadectw. Postpamięć zagłady w polskiej literaturze najnowszej* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016); Anja Tippner, “Sensing the meaning, working towards the facts: drugie pokolenie a pamięć o Zagładzie w tekstach Bożeny Keff, Magdaleny Tulli i Agaty Tuszyńskiej”, *Teksty Drugie* nr 1 (2016), 68–87; Aleksandra Grzemska, *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020).



autorki/bohaterki”<sup>39</sup>. Znamienna w tym względzie była też polityka wydawcy, który, wbrew tradycji anglosaskiej, nie umieścił na okładce książki informacji o jej proveniencji gatunkowej, skutkiem czego *Oskarżona...*, a raczej *The Accused*<sup>40</sup>, jest dziś klasyfikowana jako książka historyczna lub pamiętnik.

Ślady tych auto/biograficznych ćwiczeń Tuszyńskiej są jednak silnie obecne w większości jej utworów: nie tylko, co rozumiałe, w *Rodzinnej historii lęku*, w której matrio- i patriograficzne narracje spletają się z tą o charakterze autodiegetycznym (choćby w otwierającej książkę scenie wędrowni Tuszyńskiej przez getto wraz z babką), ale także w *Ćwiczeniach z utraty* (2007), w których historia życia, choroby i śmierci Henryka Daski, męża Tuszyńskiej, staje się zapisem ostentacyjnie wręcz autopatograficznym i autotanatograficznym<sup>41</sup>. To w *Ćwiczeniach...* właśnie, książce bezpośrednio poprzedzającej pracę nad *Oskarżoną* i jej publikację, odnaleźć można wzorzec dla “życiopisania relacyjnego” charakteryzującego poetykę tej ostatniej. “Życiopisanie relacyjne” Susan Stanford Friedman rozumie jako odnoszące się do tych auto/biograficznych narracji kobiecych, w których zaobserwować można swoistą “wspólnotę tożsamościową z innymi kobietami” i w których “identyfikacja z inną” jest uwarunkowana zakwestionowaniem wyjątkowości czy też wręcz jednostkowości własnego losu<sup>42</sup>.

W *Ćwiczeniach...* tak rozumiana auto/biografia, manifestuje się przede wszystkim w utożsamieniu się Tuszyńskiej z postacią swojej babki Salomei, której imię pisarka przyjmuje podczas ceremonii zaślubin z Henrykiem Daską. Pytanie, które wówczas sobie zadaje (“Ona we mnie, ja nią?”<sup>43</sup>), staje się kluczowe w kontekście zrozumienia własnej autobiografii jako biografii babki, a co za tym idzie

---

39. “‘Biography’ isn’t quite the word for this breathless exercise in author-subject identification”. James Lasdun, “Under Suspicion”, *New York Times*, 3.05.2013, <https://www.nytimes.com/2013/05/05/books/review/vera-gran-the-accused-by-agata-tuszyńska.html> (16.10.20).

40. Agata Tuszyńska, *Vera Gran. The Accused*, przeł. Charles Ruas z tłumaczenia francuskiego Isabelle Jannès-Kalinowski (New York: Alfred A. Knopf, 2013).

41. Zdaniem zainspirowanej lekturą *Circonfession* Jacques’a Derridy Nancy K. Miller, jednym z modeli, w których realizuje się postulat (i zasada) autobiografii rozumianej jako “tożsamość poprzez inność” jest właśnie autotanatografia: “pisanie na przekór śmierci: innego oraz własnej”. Tym samym według badaczki “każda autobiografia [...] jest także autotanatografią”. Zob. Nancy K. Miller, “Representing Others. Gender and Subjects of Autobiography,” *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* t. 6 nr 1 (1994), 12.

42. Susan Stanford Friedman, “Women’s Autobiographical Selves. Theory and Practice,” w: *The Private Self. Theory and Practice of Women’s Autobiographical Writings*, red. Shari Benstock (Chapel Hills: University of North Carolina Press, 1988), 44. Na temat relacyjności auto/biografii rozumianej jako specyficznie kobieca tradycja w obszarze życiopisania, w tym krytycznej recepcji zjawiska w ujęciu diachronicznym, pisze także Nancy K. Miller. Zob. Nancy K. Miller, “Representing Others...”, 1–25. Por. Paul John Eakin, *How Our Lives Become Stories. Making Selves* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1999), 86.

43. Agata Tuszyńska, *Ćwiczenia z utraty* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007), 133.

określenia doświadczenia utraty i wdowieństwa jako “zagłady”<sup>44</sup>, zaś bezsilności wobec nieuleczalnej choroby męża jako doświadczenia bycia uwięzionym w getcie (“Jak można trwać, wiedząc, że wyrok jest jedynie kwestią czasu?”<sup>45</sup>). Autobiograficzna historia opowiedziana w *Ćwiczeniach* jest w tym modelu li tylko “lustrem lub echem [...] wojny i getta”, a Tuszyńska staje się Salomeą/Sarą: “Sara zapytana o podróż mówi, ja mówię nią, na ile ona, na ile i ja mówimy sobą, jesteśmy w sobie, ona, matka mojej mamy, babka z Łęczycy, z getta i aryjskiej strony, z ukrycia i walki, moja babka mówi [...]”<sup>46</sup>. To w końcu w *Ćwiczeniach* Tuszyńska formułuje swoje przekonanie o autobiograficzności biografii i tym samym o własnej praktyce auto/biograficznej:

Towarzyszy mi śmierć. Towarzyszy mojemu życiu i przecuciom. [...] Mój Singer, moja Krzywicka.

Dlaczego? O co tutaj chodzi? Czemu mam sprostać? Wyzwaniu moich przodków? Tragedii Holocaustu, której nie doświadczyłam bezpośrednio, ale z którą muszę się rozliczyć, stale oplakując najbliższych zmarłych? Skąd tyłu ich na mojej drodze? [...] Muszę się poczuć jak oni, wejść w ich buty i skórę, jak sama napisałam w wierszu – zmierzyć ich oświecimskie okulary<sup>47</sup>.

### Nie wychodzić z getta: biografia, jako autobiografia

Postulat “wejścia w ich buty i skórę” Tuszyńska zrealizuje w bodaj najpełniejszym zakresie w książce *Oskarżona: Wiera Gran* (2010). Pisarka wybiera na swoją bohaterkę żydowsko-polską diwę, która karierę zaczęła przed wojną, ale zapamiętana została przede wszystkim jako występująca – wraz z Władysławem Szpilmanem, Stefanią Grodzieńską i Jerzym Jurandotem – w teatrze Sztuka w warszawskim getcie. Po wojnie oskarżona między innymi przez Szpilmana o kolaborację, mimo że wielokrotnie oczyszczona z zarzutów, popadła w nieślawę i po wielu próbach wskrzeszenia kariery w Polsce i Izraelu, ostatecznie kontynuowała ją w Paryżu.

Książka o żydowsko-polskiej pieśniarce stanowi szczególnie hybrydyczną formę życiopisania, w której autobiografia przedstawicielki pokolenia postpamięci przegląda się w lustrze biografii ocalałej – czy raczej przechodzi na drugą jego stronę. Intencję auto/biograficzną, towarzyszącą próbie opisanego życia Wiery Gran, Tuszyńska deklaruje wprost w podziękowaniach znajdujących się na końcu książki:

---

44. Tuszyńska, *Ćwiczenia z utraty*, 25.

45. Tuszyńska, *Ćwiczenia z utraty*, 61.

46. Tuszyńska, *Ćwiczenia z utraty*, 205

47. Tuszyńska, *Ćwiczenia z utraty*, 141.

Nie pisałam biografii. Chciałam opowiedzieć jej historię w sposób, w jaki może jej doświadczyć ktoś, kto – jak ja – nie przeżył wojny, a jednocześnie z racji rodzinnych uwikłań przez lata “nie wychodzi z getta”. To nie jest monografia artystycznych dokonań Wierzy Gran, to moje z nią spotkanie, osobiste rachunki z czasów zagłady, której nie dane mi było doznać, a która jest niezmiennie obecna w każdym z moich życiowych wyborów<sup>48</sup>.

Dlatego już na początku tej historii nie znajdziemy jasnych wyznaczników gatunkowych biografii: zamiast trzecioosobowej narracji książkę otwiera pierwszoosobowa opowieść samej Gran: na granicy zrozumiałości, zaznaczona jedynie kursywą i wprowadzająca czytelniczkę w dezorientację: “... Oni. ONI. Rozmnażają się moi wrogowie, rozrastają obelgami, oskarżeniami, siecią pajęczą”<sup>49</sup>. Gdy zaś po chwili wkracza perspektywa biografki, natychmiast miesza się z mową pozornie zależną oddającą perspektywę protagonistki: “Podnosi słuchawkę, ale nie odzywa się pierwsza. Oddycha. W miarę upływu lat coraz trudniej i głośniejsze. Czekają na obelgi, wymyślania, czeka, kiedy ją wytropią, osiągną, wykończą”<sup>50</sup>. Zanim więc Tuszyńska jako pełnoprawna narratorka pojawi się kilka akapitów później: “Pierwsze piętro. Pukam”<sup>51</sup>, obecna jest w tekście wyłącznie za pośrednictwem monologu wewnętrznego bohaterki biografii. Tę konfuzję widać szczególnie, jeśli porówna się otwarcie *Oskarżonej*... z bliźniaczo podobnym wstępem wcześniejszej biografii autorstwa Tuszyńskiej, poświęconej Irenie Krzywickiej (1999). I tutaj uwerturę stanowi zapis wizyty w paryskim mieszkaniu zapomnianej i mierzącej się z własną starością ikony polskiej kultury. Jednak zarówno pierwsze zdanie: “Kiedy zobaczyłam Irenę Krzywicką po raz pierwszy”<sup>52</sup>, jak i narracja wstępnego rozdziału, rozbita na rzeczową opowieść biografki i osobny, podpisany imieniem i nazwiskiem fragment autorstwa samej Krzywickiej, jasno określają “role” w tej narracji. Wstępna konfuzja obecna na kartach *Oskarżonej*... będzie miała zasadnicze znaczenie dla auto/biograficzności portretu Gran stworzonego przez Tuszyńską.

Biograficzny idiom Tuszyńskiej jest z założenia amalgamatyczny. Nie tylko idiomy auto- i allobiograficzne ulegną tu całkowitemu zmieszaniu; odpowiednikiem tego będzie hybrydyczna struktura: na tekst składają się transkrypcje rozmów autorki z Wierzą Gran, przeprowadzonych w jej paryskim mieszkaniu na kilka lat przed śmiercią, utrzymana w mowie pozornie zależnej opowieść o jej życiu oraz obszernie cytaty z rozmaitych dokumentów, tj. stenogramów sądowych, zapisków i dzienników Gran, jej opublikowanych wspomnień *Sztafeta oszczerców*

48. Agata Tuszyńska, *Oskarżona: Wiera Gran* (Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2010), 450.

49. Tuszyńska, *Oskarżona*..., 9.

50. Tuszyńska, *Oskarżona*..., 9–10.

51. Tuszyńska, *Oskarżona*..., 10.

52. Agata Tuszyńska, *Krzywicka. Długie życie gorszycielki*, wyd. 2 zmienione (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009), 9.

(1980) i świadectwa złożonego przez Gran do archiwum Shoah Foundation. Ten materiał uzupełnia bogaty wybór fotografii z archiwum śpiewaczki, które mają służyć zarówno jako dokument historyczny, dowód w sprawie, jak i wywoływać materialną obecność opisywanych przedmiotów i zdarzeń. Również forma narracji wzmacnia efekt heterogeniczności: pełna pęknięć, zamilknięć, krótkich, urywanych zdań, pisanych jakby w pośpiechu.

Tekstowa maniera nieustannego zamazywania granic między narratorką i bohaterką oraz nakładania się na siebie ich wypowiedzi stanowi stały element konstrukcyjny tekstu. Mowa pozornie zależna Wiery Gran wtapia się w narrację biografki i odwrotnie: pisane w pierwszej osobie zdania autobiograficznego podmiotu pojawiają się zaraz obok monologów bohaterki, graficznie tożsame. Tak dzieje się na przykład w opisie scenicznego występu Gran: “Pokazać twarz. Wydobyć głos. Zagrać. Uwiesić, porwać, postawić na swoim. Wygrać. Czego szukała na scenie? [...] Bycie na estradzie uzależnia od luster. [...] Zaczyna się podwójne istnienie, to w świetle odbitym zdaje się ważniejsze”<sup>53</sup>. Bezokoliczniki użyte na początku tego fragmentu nie zaznaczają w zdecydowany sposób, kto jest podmiotem tej wypowiedzi, jedynie sugerując, że głos należy do Gran, by za chwilę gładko przejść w komentarz narratorki. Z podobną sytuacją mamy do czynienia, gdy biografka rozważa wizualną przemianę pieśniarki po jej wyjściu z getta: “Bo przecież pracuję twarzą, głosem, sylwetką. Cenię, przeceniam może własny wizerunek” – zdaje się opowiadać Gran w fingowanej narracji. Jednak głos nagle zmienia mówiącego: “I tak nic? Żadnej pamięci? O rękach majstrujących przy głowie, kłębach waty nasączzonej cuchnącym płynem – sprawdziłam, perhydrol, trzydziestoprocentowy roztwór wody utlenionej – nic o panice, pieczeniu, szoku przeistoczenia?”<sup>54</sup>. Tym razem dwie pierwszoosobowe narracje splatają się w jedną – a uważna biografka pozornie podważa historię swej bohaterki, by jeszcze mocniej wybrzmiało cierpienie, które stało się jej udziałem, i tragizm żydowskich losów podczas Zagłady. Zmieszane “ja” tworzą dialogiczną, często dwuznaczną i zasadniczo niespójną całość.

Ta tekstowa i narracyjna konfuzja ma znaczenie również dla sposobu, w jaki związek biografki i bohaterki zostaje skonstruowany na poziomie diegezy tekstu. Tuszyńska cały czas weryfikuje słowa Gran oraz ponawia wysiłek zrozumienia czy wyobrażenia sobie decyzji i sytuacji, którym jej bohaterka musiała sprostać: “Szufłady. Ile ich trzeba otworzyć, żeby się dostać do Wiery prawdziwej? [...] Jak głęboko się schowała pod warstwami kolejnego zmyślenia, zamyślenia?”<sup>55</sup>. Pozostaje również stale podejrzliwa wobec jej historii: “Wiera twierdzi, że niewiele

53. Tuszyńska, *Oskarżona...*, 53.

54. Tuszyńska, *Oskarżona...*, 127–128.

55. Tuszyńska, *Oskarżona...*, 191.

pamięta. Wątpię. Inaczej: nie wiem, jak to możliwe”<sup>56</sup>. Wreszcie ustanawia ze swoją bohaterką intymną relację, w której niemoc wobec biegu historii kontrastuje z niemal czułym stosunkiem wobec pojedynczego losu Gran: “Wolałabym, żeby dostawała inne listy”<sup>57</sup>.

Od początku te dwa podmioty wydają się nawzajem warunkować – niekoniernie w pozytywny sposób – i ich życia wydają od siebie zależne. “Pani jest narzędziem – deklaruje bohaterka biografii. – Uchem i piórem, przedłużeniem mojej ręki i oczu, księgową mojej przeszłości. [...] Albo pani mnie ma na moich warunkach, albo ma pani milczenie”<sup>58</sup>. Biografka staje się protetyczną agentką pamięci, na której spocznie obowiązek uchronienia “archiwum mózgu”, jak wyraża się Gran, od “płomieni strachu”<sup>59</sup>. Z drugiej strony opowiadanie historii ma swoją cenę i protagonistka tej historii czuje się też wykorzystana: “Pani mi chce przez kiszkę stolcową wejść do duszy. Tak po prostu”<sup>60</sup> – oskarża swoją rozmówczynię. “Doicie, bierzecie moje mleko, a ja nie mogę nawet kopnąć tego kubła”<sup>61</sup>, zarzuca jej gdzie indziej, podkreślając łączącą ją ze swoją biografką skomplikowaną relację wzajemnej zależności i wyzysku. Narratorka natomiast tak opisuje swoją perspektywę tego wzajemnie pasożytniczego układu: “Obiecała mi swoją sukienkę po śmierci. [...] Nie dam rady jej zmierzyć, choćbym chciała. Jak nie zdołam wejść w jej buty ani los. Staram się”<sup>62</sup>.

### Wejść w buty albo los: performatywna identyfikacja

Żywoć Wiery Gran okazuje się tak cennym źródłem dla drugopokoleniowej biografki z kilku powodów. Po pierwsze, splątane i niejednoznaczne wojenne losy pieśniarki można odczytać jako emblematyczne dla statusu ocalałej, charakteryzującej się nieuleczalnym poczuciem winy i wstydem tej, która przeżyła. “Nie uratowała ani matki, ani siostr. / Nie uwolniła się od tego nigdy” / Jak inni, jak wielu”<sup>63</sup> – wylicza narratorka w stylizowanej na *Ocalonego* Różewicza enumeracji. “Wszyscy jesteśmy kolaborantami – twierdzi dalej. – [...] Mam wrażenie, że uwikłani byli wszyscy, którym udało się przeżyć”<sup>64</sup>.

---

56. Tuszyńska, *Oskarżona...*, 127.

57. Tuszyńska, *Oskarżona...*, 79.

58. Tuszyńska, *Oskarżona...*, 15.

59. Tuszyńska, *Oskarżona...*, 187.

60. Tuszyńska, *Oskarżona...*, 11.

61. Tuszyńska, *Oskarżona...*, 13.

62. Tuszyńska, *Oskarżona...*, 31.

63. Tuszyńska, *Oskarżona...*, 180.

64. Tuszyńska, *Oskarżona...*, 200–201.

Po drugie, Tuszyńską fascynuje równoczesna podwójność i dwuznaczność losów Gran: z jednej strony stanowi ona ikoniczną – czy hiperboliczną – figurę ocalałej, której nikt nie daje wiary<sup>65</sup>. Z drugiej – ma – motywowany genderowo – status kobiety skompromitowanej, niegodnej roli “wiarygodnego świadka”<sup>66</sup>. Biografka bezwarunkowo wierzy swojej bohaterce, legitymizuje prawo Gran do bycia świadkinią – pokazuje, że kobiecie zawsze łatwiej zarzucić kłamstwo, podważyć jej opowieść, nawet w kontekście historycznej katastrofy. Równocześnie jednak na własną rękę śledzi fałsze i niespójności w narracji Gran, by pokazać, jak fikcja i zmyślenie stanowią podstawową materię pamięci.

Jednakże główną przyczyną, dla której Tuszyńska stara się tak bardzo “przymierzyć” biografie Gran, jest fiksacja jej bohaterki na traumatycznym doświadczeniu, wyrażająca się w paranoicznym wiecznym teraz, i nigdy nie zagojona pamięć o stracie. Poprzez historię śpiewaczki jej auto/biografka próbuje przybliżyć się do tych niemożliwych sytuacji, które stały się częścią losów jej własnej rodziny podczas Zagłady. “Ciągnęło mnie do niej i do tego przeniesionego w czasie świata. Dotykałam go”<sup>67</sup> – deklaruje narratorka. Ten świat to niemożliwy i okrutny świat getta i obozów, świat jedynie złych decyzji i niezamkniętej przeszłości. Dla Tuszyńskiej, która, jak sama pisze o sobie, nie wychodzi z getta, postać Gran stanowi przedmiot oczywistej tożsamościowej fascynacji. Los ocalałej staje się laboratorium, które służyć ma jej w zrozumieniu własnej postraumatycznej tożsamości.

Tuszyńska dokonuje radykalnego aktu utożsamienia ze swoją bohaterką, idąc jakby na przekór wszelkim zaleceniom dotyczącym decorum drugopokoleniowych form ekspresji. Temu służy też cielesno-materialny sztafaż jej opowieści: sceneria zagraconego mieszkania Gran, metafora zatrutego strachem mleka, którym jest opowieść bohaterki, wreszcie kluczowa dla nas tytułowa syllepsis: “Nie zdołam wejść w jej buty ani los”<sup>68</sup>. Wejście w czyjeś buty, frazeologizm analogiczny do wej-

---

65. “Prawie wszyscy ocaleni – pisał Primo Levi – kiedy opowiadają o swoich przeżyciach lub je opisują, wspominają sen, który powtarzał się często jeszcze w czasach, gdy byli w obozie, i różnił się w szczegółach, ale treść miał zawsze taką samą: wracali do domu, z przejściem i uczuciem ulgi opowiadali o swoich przecierpianych udrękach najbliższej osobie, a ta nie chciała im uwierzyć i nawet nie chciała ich słuchać”. Primo Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. Stanisław Kasprzysiak (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007), 8.

66. Dorota Głowacka, “Płeć i Zagłada. Wyobraźnia relacyjna i zapomniane zaułki pamięci”, w: Dorota Głowacka, *Po tamtej stronie. Świadectwo, afekt, wyobraźnia* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2016), 165.

67. Tuszyńska, *Oskarżona...*, 175.

68. W angielskim tłumaczeniu książki Tuszyńskiej (który opiera się nie na polskim oryginale, lecz francuskim tłumaczeniu biografii Gran autorstwa Isabelle Jannés-Kalinowski) nie pojawiają się ani buty, ani los. Stąd angielskojęzyczny tytuł niniejszego artykułu nie zawiera bezpośredniego cytatu z *Vera Gran. The Accused*, a stanowi jedynie jego autorską adaptację, wiernie oddającą treść polskiego oryginału. Por. Tuszyńska, *Vera Gran*, 15.

ścia w czyjąś skórę, ma jednak inny wyobraźniowy ładunek: wywołuje wrażenie niechcianej, abjektalnej bliskości z czymś ciałem, taktylno-zapachowej jakości, na dodatek zapośredniczonej przez martwy przedmiot. I choć narratorka twierdzi, że identyfikacja z bohaterką swojej auto/biografii nie jest możliwa, dokonuje bezustannych aktów utożsamienia: kompulsywnie powtarza gest Gran przeliczania i katalogowania rzeczy, tekstowi towarzyszą zdjęcia butów, rękawiczek, guzików, zapalek czy ręcznie spisywanych przez pieśniarkę rejestrów, a narratorka sama wyznaje: “Słucham Wiery, ciągle Wiery. Stale Wiery”<sup>69</sup>. Świadomie performowane przez Tuszyńską, subwersywne w swej ostateczności “ćwiczenie w identyfikacji” stanowi równocześnie interesujące studium, rzadko analizowanej przez przedstawicielki i przedstawicieli drugiego pokolenia, przygodności przetrwania rodziców i tym samym własnej egzystencji.

Margaret Olin w swojej interpretacji *Światła obrazu* Rolanda Barthes’a śledzi rozmaite przemieszczenia i błędy w dokonanej przez filozofa analizie fotografii, wskazując, że zdjęcie i jego odbiorcę łączy szczególna relacja performatywnego indeksu, indeksu identyfikacji, a rzeczywistość pragnień i potrzeb oglądającego fotografię jest istotniejsza od faktograficznego ustalenia, kto lub co znajduje się na zdjęciu<sup>70</sup>. Analogicznie można by pomyśleć w kontekście książki Tuszyńskiej o *performatywnej identyfikacji*. Myślenie w jej kategoriach pozwala nam – zamiast osądzać etycność czy psychologiczne pobudki takiej strategii autorskiej – uchwycić kluczowe problemy, jakie generuje i z jakimi się mierzy twórczość drugiego pokolenia, a zwłaszcza jego kobiecych przedstawicielek: kwestie stosowności języków o Zagładzie, powagi i ironii; widoczności i legitymizacji kobiecego doświadczenia traumy; prawdy i zmyślenia; wreszcie – pracy pamięci i jej związków z tożsamością.

A o radykalizmie auto/biograficznej identyfikacji, której Tuszyńska dokonuje w *Oskarżonej*, o tym, że w opowiedzianej przez siebie historii Wiery Gran pisarka dociera do granic uprawianego modelu biografii (tej kobiecej auto/biografii relacyjnej), najlepiej niech świadczy fakt, że pisząc historię życia swojej kolejnej bohaterki, Tuszyńska sięgnęła już nie po jeden z gatunków literatury dokumentu osobistego, ale po gatunek stricte fikcyjny, po powieść biograficzną. W *Narzędzowej Schulza* biografka oficjalnie stała się biografikjonalistką; ćwiczenie z identyfikacji zostaje, między innymi poprzez narrację homodiegetyczną, zastąpione przez identyfikację *par excellence*. Za pomocą tego gestu Tuszyńska potwierdziła swoje auto/biograficzne credo, konieczność “stawiania się tą inną

69. Tuszyńska, *Oskarżona...*, 421.

70. Margaret Olin, *Touching Photographs* (Chicago: Chicago University Press, 2012), za: Hirsch, *Generation of Postmemory...*, 47–48.

osobą<sup>71</sup>, a także miejsce w gronie tych współczesnych życiopisarek i życiopisarzy, którzy, jak choćby Ruth Scurr, widzą w biografii idealną wręcz formę dla tożsamościowego i narracyjnego eksperymentu<sup>72</sup>.

---

71. Edel, *Writing Lives...*, 64.

72. Ruth Scurr, *John Aubrey. My Own Life* (London: Chatto & Windus, 2015), 12. Pisząc biografię Johna Aubreya, Scurr zdecydowała się na porzucenie typowej dla gatunku narracji trzecioosobowej i zastąpienie ją pierwszoosobową narracją. Tym samym książka Scurr przybrała formę dziennika pisanego przez pierwszego angielskiego biografę.



## Bibliografia

- Assmann, Aleida. "History, Memory, and the Genre of Testimony". *Poetics Today* t. 27, nr 2 (2006), 261–273.
- Benton, Michael. *Literary Biography. An Introduction*. Oxford: Wiley Blackwell, 2015.
- Berger, Alan L. *Children of Job: American Second-Generation Witnesses to the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, 1997.
- Breaking Crystal: Writing and Memory after Auschwitz*. Red. Efraim Sicher. Urbana: University of Illinois Press, 1998.
- Buchholtz, Mirosława. *Henry James i sztuka auto/biografii*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2011.
- Couser, G. Thomas. "Presenting Absent Fathers in Contemporary Memoir". *Southwest Review* t. 90, nr. 4 (2005), 634–648.
- Couser, G. Thomas. "Auto/biography, Knowledge, and Representation. The Theory and Practice of Filial Narrative". W: *Life Writing. Autobiography, Biography, and Travel Writing in Contemporary Literature*, red. Koray Melikoğlu, 159–169. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2007.
- Couser, G. Thomas. *Memoir. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Dean, Carolyn J. "The Politics of Suffering: From the Survivor-Witness to Humanitarian Witnessing". *Continuum* t. 31, nr 5 (2017), 628–636.
- Eakin, Paul John. *How Our Lives Become Stories. Making Selves*. Ithaca, NY, and London: Cornell University Press, 1999.
- Edel, Leon. *Writing Lives. Principia Biographica*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1987.
- Egan, Susanna. *Mirror Talk. Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*. Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press, 1999.
- Ernaux, Annie. *Les Années*. Paris: Gallimard, 2008.
- Fresco, Nadine. "Remembering the Unknown". *International Review of Psycho-Analysis* nr 11 (1984), 417–427.
- Friedman, Susan Stanford, "Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice". W: *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, red. Shari Benstock, 34–62. Chapel Hills: University of North Carolina Press, 1988.
- Głowacka, Dorota. "Płeć i Zagłada. Wyobraźnia relacyjna i zapomniane zaułki pamięci". W: Dorota Głowacka. *Po tamtej stronie. Świadectwo, afekt, wyobraźnia*, 160–193. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2016.
- Grzemska, Aleksandra. *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020.
- Hartman, Geoffrey. *The Longest Shadow*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- Hirsch, Marianne. "Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory". *Discourse* t. 15, nr 2 (1992), 3–29.

- Hirsch, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1997.
- Hirsch, Marianne. "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory". *The Yale Journal of Criticism* t. 14, nr 1 (2001), 5–37.
- Hirsch, Marianne. *Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Hugueny-Léger, Elise. "Annie Ernaux". *French Studies: A Quarterly Review* t. 72, nr 2 (2018), 256–269.
- Karpf, Anne. "Chain of Testimony: The Holocaust Researcher as Surrogate Witness". W: *Representing Auschwitz at the Margins of Testimony*, red. Nicholas Chare, Dominic Williams, 85–103. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Keff, Bożena. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. Kraków: Wydawnictwo Ha!Art, 2008.
- Kuryluk, Ewa. *Goldi. Apoteoza zwierczakowości*. Warszawa: Twój Styl, 2004.
- Kuryluk, Ewa. *Frascati. Apoteoza topografii*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.
- Kusek, Robert. "La vie d'un coeur. Autobiograficzny tetraptyk Alice Munro". W: *Alice Munro. Wprowadzenie do twórczości*, red. Mirosława Buchholtz, 355–372. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2015.
- Kusek, Robert. "Biografiend Friends? Biographers and Their Subjects in *The Last Word* by Hanif Kureishi". W: *The Politics and Poetics of Friendship*, red. Ewa Kowal, Robert Kusek, 71–84. Kraków: Jagiellonian University Press, 2017.
- LaCapra, Dominick. *History and Memory After Auschwitz*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1998.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- LaCapra, Dominick. *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. Katarzyna Bojarska. Kraków: Universitas, 2009.
- Lackey, Michael. "The Agency Aesthetics of Biofiction in the Age of Postmodern Confusion". W: *Conversations with Biographical Novelists. Truthful Fictions across the Globe*, red. Michael Lackey, 1–21. New York, London: Bloomsbury Academic, 2019.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Lasdun, James. "Under Suspicion". *New York Times*, 3.05, 2013. <https://www.nytimes.com/2013/05/05/books/review/vera-gran-the-accused-by-agata-tuszynska.html>.
- Lee, Hermione. "Virginia Woolf's Nose". W: *Body Parts. Essays on Life-writing*, 28–44. London: Chatto & Windus, 2005.
- Lee, Hermione. "Father and Son: Philip and Edmund Goose". W: *Body Parts. Essays on Life-writing*, 100–111. London: Chatto & Windus, 2005.
- Levi, Primo. *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. Stanisław Kasprzysiak. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.
- Łysak, Tomasz. "Meandry ujawniania – późne odkrycie tożsamości w *Rodzinnej historii* lęku Agaty Tuszyńskiej". W: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*

- nia, red. Przemysław Czapliński, Ewa Domańska, 195–208. Poznań: Wydawnictwo “Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2009.
- Mach, Anna. *Świadkowie świadectw. Postpamięć zagłady w polskiej literaturze najnowszej*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016.
- Marcus, Laura. *Auto/biographical Discourses. Theory, Criticism, Practice*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1994.
- Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
- McGlothlin, Erin. *Second-Generation Holocaust Literature. Legacies of Survival and Perpetration*. Rochester: Camden House, 2006.
- Miller, Nancy K. “Representing Others. Gender and Subjects of Autobiography”. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* t. 6, nr 1 (1994), 1–25.
- Ní Dhúill, Caitríona, “Intersectional Biography: Class, Gender, and Genre in Carolyn Steedman’s *Landscape for a Good Woman*”. W: *Biography in Theory. Key Texts with Commentaries*, red. Wilhelm Hemecker, Edward Saunders, 206–209. Berlin, Boston: DeGruyter.
- Olin, Margaret. *Touching Photographs*. Chicago: Chicago University Press, 2012.
- Olney, James. “(Auto)biography”. *Southern Review* t. 22 (1986), 428–441.
- Rottenberg, Anda. *Proszę bardzo*. Warszawa: W.A.B., 2009.
- Saunders, Edward. “Biography and Celebrity Studies”. W: *Biography in Theory. Key Texts with Commentaries*, red. Wilhelm Hemecker, Edward Saunders, 269–275. Berlin, Boston: DeGruyter.
- Saunders, Max. *Self Impression. Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Scurr, Ruth. *John Aubrey. My Own Life*. London: Chatto & Windus, 2015.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1990.
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996.
- Smith, Sidonie, Julia Watson. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2010.
- Steedman, Carolyn. *Landscape of a Good Woman. A Story of Two Lives*. London: Virago, 1986.
- Szczepan, Aleksandra. “Rozrachunki z postpamięcią”. W: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. Teresa Szostek, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, 317–328. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2013.
- Sznajderman, Monika. *Falszerze pieprzu. Historia rodzinna*. Wołowiec: Czarne, 2016.
- Tippner, Anja. “Sensing the meaning, working towards the facts: drugie pokolenie a pamięć o Zagładzie w tekstach Bożeny Keff, Magdaleny Tulli i Agaty Tuszyńskiej”. *Teksty Drugie* nr 1 (2016), 68–87.
- Tulli, Magdalena. *Włoskie szpilki*. Warszawa: Nisza, 2011.
- Tuszyńska, Agata. *Kilka portretów z Polską w tle. Reportaże izraelskie*. Warszawa: Wydawnictwo Marabut, 1992.

- Tuszyńska, Agata. *Zamieszkałam w ucieczce*. Lublin: Stowarzyszenie Literackie "Kresy", 1993.
- Tuszyńska, Agata. *Łęczyca*. Warszawa: Diana 2001.
- Tuszyńska, Agata. *Ćwiczenia z utraty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.
- Tuszyńska, Agata. *Krzywicka. Długie życie gorszycielki*, wyd. 2 zmienione. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.
- Tuszyńska, Agata. *Oskarżona: Wiera Gran*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010.
- Tuszyńska, Agata. *Vera Gran. The Accused*, przeł. Charles Ruas. New York: Alfred A. Knopf, 2013.
- van Alphen, Ernst. "Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Post-memory", *Poetics Today* t. 27, nr 2 (2006), 473–488.
- Wardi, Dina. *Memorial Candles: Children of the Holocaust*, przeł. Naomi Goldblum. London: Tavistock/Routledge, 1992.
- Weissman, Gary. *Fantasies of Witnessing. Postwar Efforts to Experience the Holocaust*. Ithaca, London: Cornell University Press, 2004.
- Wieviorka, Annette. *L'ère du témoin*. Paris: Plon, 1998.
- Woolf, Virginia. "The New Biography". W: *The Essays of Virginia Woolf, vol. 4, 1925–1928*, red. Andrew McNeillie, 473–480. Orlando, London: Harcourt, 1994.
- Zeitlin, Froma. "The Vicarious Witness: Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature". *History and Memory* nr 2 (1998), 5–42.




Izabella Adamczewska-Baranowska

Uniwersytet Łódzki

Instytut Kultury Współczesnej

Katedra Teorii Literatury

 <https://orcid.org/0000-0002-2775-6209>

*Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura*

*Er(r)go. Theory–Literature–Culture*

Nr / No. 43 (2/2021)

auto/bio/grafia

auto/bio/graphy

ISSN 2544-3186

<https://doi.org/10.31261/errgo.10277>



# Autonaturografie Biopoetyki immersyjnego piśmiennictwa przyrodniczego (Zajączkowska, Brach-Czaina, Tsing, Macdonald)

Life-nature-writing (Zajączkowska, Brach-Czaina, Tsing, Macdonald)

**Abstract:** The aim of this paper is to describe new, non-anthropocentric forms of non-fictional nature writing that can also be interpreted as life-nature (autoBIOgraphical) writing. The author discusses the works of Anna Lowenhaupt Tsing (anthropologist), Urszula Zajączkowska (biologist), Helen Macdonald (historian of science) and Jolanta Brach-Czaina (philosopher) in order to show their biopoetical writing strategies: immersion, rhizomatic, assemblage, and tentacularity. In her analysis, the author defines the strategies by using the concepts of Passage – understood in broader terms rather than as a trope of urban writing and reading – and flaneurie, which can be a non-urban experience, that represents the opposite of laboratory. This paper will also discuss the possibilities and the limits of non-anthropocentrism in literature.

**Keywords:** life-writing, nature writing, memoir, ecocriticism, biopetics, cthulucene, assemblage

*Patyki, badyle, powietrze i jeszcze my*  
Urszula Zajączkowska, *Patyki, badyle*

W artykule chciałabym omówić nowe formy performatycznego pisania o przyrodzie. Można je nazwać, choć brzmi to jak oksymoron, nieantropocentrycznym/antropo-zdecentrowanym<sup>1</sup> życiopisaniem<sup>2</sup>. Te naukowo-autoetnograficzno-literackie narracje niewiele mają wspólnego z pionierskimi opowieściami dawnych

1. Określenie zapożyczam od Przemysława Czaplińskiego, “Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki”, w: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. Ryszard Nycz, Anna Legeżyńska (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2012) [ebook], loc. 1360.

2. Słowo “życiopisanie” spopularyzował Henryk Bereza w odniesieniu do literackiej praktyki Edwarda Stachury (utożsamienie życia z pisaniem, życia jako pisanie). Używam go tu raczej jako tłumaczenia angielskiego określenia *life-writing*. Wytłumaczę się z tej decyzji w zakończeniu.

naturalistów, utrzymanych w kolekcjonerskiej formule atlasu-leksykonu. Są immersyjne<sup>3</sup>, rizomatyczne (Deleuze i Guattari), asamblażowe (Tsing) i tentakularne (Haraway)<sup>4</sup>, a przede wszystkim – sympoietyczne. Choć porozumienie z odbiorcą fundują na elementach zbieżnych z formułą przyrodniczej gawędy, wykształciły własną (somato/bio)poetykę. Są to zapisy przeżycia jako asamblażu, pozycjonujące się w opozycji wobec tradycyjnie ujmowanego doświadczenia naukowego, mającego prowadzić do obiektywizacji<sup>5</sup>. A także pasaż tekstowe – odwołując się do rozmyślań Rebeki Solnit, pokażą, jak zmieniają się eseistyczne zapisy przechadzek, gdy flanerka opuszcza miasto (i laboratorium) na rzecz lasu i łąki, uprzywilejowanym zmysłem czyniąc nie wzrok, lecz dotyk. Jak pisze w *Błonach umysłu* Jolanta Brach-Czaina: “Kto szanuje konkretność istnienia, tego przewodnikiem w świecie jest skóra. Dłoń. Stopa”<sup>6</sup>.

### “Naturalistki” w chthulucenie

XX wiek zachwiał przyrodniczymi narracjami, których głównym bohaterem jest charyzmatyczny, nieustraszony łowca okazów, tropiciel zoologicznych osobliwości. Taki obraz dawnego naturalisty, pioniera “na froncie nauki”<sup>7</sup>, zapisał w sadze rodzinnej *Chrapiący ptak* Bernd Heinrich, portretując ojca, niestrudzonego systematyka gąsieniczników. Śledząc te błonkoskrzydłe na różnych kontynentach, Gerd Heinrich (1896–1984) zarabiał na własne badania w trakcie wypraw polowaniem na inne gatunki zwierząt, które, wypreparowane bądź żywe, oddawane były zamawiającym kolekcjonerom. W 1930 roku, na zlecenie muzeów historii naturalnej w Berlinie i Nowym Jorku, wyruszył na poszukiwanie bardzo rzadkiego ptaka. Misję wykonał. Syn opisuje zdjęcie:

ukazujące papę półnagiego na mokradle porośniętym ciernistymi palmami, z długim nożem i strzelbą w rękach i tryumfalnym wyrazem malującym się na twarzy. Tak, to była

---

3. Immersja, czyli zanurzenie, uczestnictwo; właściwość tekstów między innymi dziennikarskich, kojarzonych z New New Journalism. Zob. Robin Hemley, *A Field Guide to Immersion Writing: Memoir, Journalism and Travel* (Athens, Georgia: University of Georgia Press 2012).

4. “Mackowatość”, jak tłumaczy Magdalena Zamorska (*Choreografie antropocenu, czyli o materiach wprawiających w ruch, Prace Kulturoznawcze* 22, nr 1–2 [2018]), kojarząc to słowo z “pełzaniem, rozłożeniem się, wędrowaniem” [podkr. – I.A.-B.]. Donna Haraway (*Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham and London 2016) zaczerpnęła pojęcie od Evy Hayward.

5. Mateusz Chaberski, *Asambláže, asambláže. Doświadczenie w zamglonym antropocenie* (Kraków: Księgarnia Akademicka 2019), 43.

6. Jolanta Brach-Czaina, *Błony umysłu* (Warszawa: Sic! 2003), 57.

7. Berndt Heinrich, *Chrapiący ptak. Rodzinna podróż przez stulecie biologii*, przeł. Michał Szczubiałka (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2016), 10.

wyjątkowa chwila, bodaj ważniejsza, niż papa sobie wtedy uzmysławiał, bo kiedy upolował tego ptaka, zdobył szlify wybitnego łowcy okazów<sup>8</sup>.

(Tytułowego chrapiącego ptaka, egzemplarz rzadkiego gatunku chruściela, którego w indonezyjskiej dżungli złapał ojciec, syn odnalazł w Muzeum Historii Naturalnej w Nowym Jorku. Wydobyta przez pracownicę muzeum z szuflady spetryfikowana samica jest eksponatem nr 6999).

Bernd Heinrich, którego książka jest nie tylko familijną opowieścią osadzoną w bardzo konkretnym kontekście historycznym<sup>9</sup>, lecz także próbą uchwycenia narodzin współczesnej biologii, wprowadza za pomocą tej ekfrazy wizję kresu epoki zapoczątkowanych w czasach wiktoriańskich wypraw zoologicznych. W nieopozbawionej krytyki wizji syna Gerd Heinrich ustawiony został w szeregu badaczy takiej miary, jak Karol Darwin, Alfred Russel Wallace, Alexander von Humboldt i John James Audubon. Urodził się jednak za późno, w czasie, gdy “tradycyjna praca w terenie” ustępuje miejsca “nowej biologii” – upowszechniają się badania genetyczne, pozostające nie bez wpływu na systematykę, a wzniecona przez Rachel Carson świadomość ekologiczna uwrażliwia na dewastację przyrody. Taksonomia przestaje być modna, zaczęto w niej wręcz dostrzegać staroświeckie uproszczenie. Spocony badacz terenowy zostaje zastąpiony przez sterylne go laboranta. Myśl o wyprawach w leśne ostępy ze szkłem powiększającym i “utyłaną błotem spódnica”<sup>10</sup> budzi nostalgię, choć anachroniczny punkt widzenia zdaje się nie do zaakceptowania. Urszula Zajączkowska – biologka i poetka – w *Patykach, badylach* pisze o współczesnych matematykach – botanikach z wyraźną niechęcią – “W swoich laboratoriach, na zamkniętych sympozjach, w skodyfikowanym języku, do którego dostęp posiadamy tylko my – normujemy, szlifujemy, kategoryzujemy, a z kasztanów robimy kule albo najlepiej sześciany o masie  $xg$ ”<sup>11</sup>. “Nie wierzcie nauczycielom biologii” – przestrzega.

To właśnie na przykładzie naukowo-literackich hybryd Urszuli Zajączkowskiej, Anny Lowenhaupt Tsing, Jolanty Brach-Czajny i Helen Macdonald chciałabym przedstawić zmianę w podejściu do przedmiotu badań i jego opisu. Wyraźną cechą ekofeministycznych, sympoietycznych opowieści tych badaczek-akademiczek jest tematyzowanie języka i narracji. Tsing, amerykańska antropolożka nieantropocentryczna, w książce *Mushroom at the End of the World* opowiada

8. Heinrich, *Chrapiący ptak*, 139–140.

9. Heinrichowie, Niemcy, po II wojnie światowej w popłochu uciekali z Polski, kryjąc się najpierw przez Polakami, potem przed nadciągającą Armią Czerwoną. “Przetrwanie najlepiej przystosowanych” nie było dla tej rodziny przyrodniczym komunałem. Heinrich, *Chrapiący ptak*, 15.

10. Rebecca Solnit, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, przeł. Anna Dzierzowska, Sławomir Królak (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2018), [ebook], loc. 2355.

11. Urszula Zajączkowska, *Patyki, badyle* (Warszawa: Marginesy, 2019), loc. 479.



o człowieku przez pryzmat japońskiego grzyba *matsutake* (gąski sosnowej), kreśląc krytykę kapitalizmu i antropocenu. Po zrzuconiu bomby atomowej na Hiroszimę to właśnie grzyby *matsutake* były pierwszym żywym organizmem na zgliszczach. Ten gatunek stowarzyszony, podobnie jak szopy czy karaluchy, może żyć obok człowieka, w przestrzeniach przez niego zaburzonych. *Matsutake* nie są szkodnikami – pomagają lasom rosnąć, a dla ludzi są przysmakiem. Handel nimi jest przykładem szkodliwego wpływu globalnej ekonomii politycznej – zbieraczami tych grzybów są przedstawiciele mniejszości, dla których jest to niepewne źródło utrzymania.

Urszula Zajączkowska, botaniczka zainteresowana biomechaniką i anatomią roślin, jest autorką tomów poetyckich i zbioru próz *Patyki, badyle*, w którym w twórczy sposób opowiada o zawodowych i prywatnych spotkaniach z roślinami. To niesielankowe ujęcie przyrody, ostentacyjny odwrót od jej romantyzacji. „Uciekam od lilii i róż. Mnie się podobają patyki, badyle, rozkład”<sup>12</sup> – deklaruje autorka w jednym z wywiadów (zapamiętajmy to zdanie, zestawiając je z koncepcją *silva rerum*, nazywanej w Polsce „ogrodem”, „wirydarzem”).

*Patyki i badyle* bliskie są ekofeministycznej prozie filozoficznej Jolanty Brach-Czajny, zwłaszcza *Błonom umysłu*, wpisywanym przez badaczy w nurt filozofii istnienia. *Szczeliny istnienia*, feministyczny manifest autorki, przesłonił jej drugie, nie mniej interesujące dzieło, prekursorskie wobec tego typu narracji w Polsce (rok wydania – 2003). W *Błonach* Brach-Czaina mniej skupia się na doświadczeniu bycia kobietą (choć zamiast nazwiska autorki na okładce widnieje matrylinearna sygnatura: „Jolanta, córka Ireny, wnuczka Bronisławy, prawnuczka Ludwika”), a przyjęcie pozbawionej przedsądów krytycznej postawy wobec świata porównane zostało do miesiączki), bardziej – na biologicznych uwarunkowaniach bycia człowiekiem i jego związkach z materią ożywioną i nieożywioną. Chodzi o to, by „towarzyszyć światu, który nie ustaje”<sup>13</sup>, „zakwestionować powszechne przekonanie o istnieniu przepaści dzielącej nas – wyróżnionych życiem – od nieożywionych elementów świata. Przecież każdy oddech tę różnicę znosi”<sup>14</sup>. „[J]esteśmy odroślami powietrza”<sup>15</sup> – pisze Brach-Czaina. Przedmiotem jej refleksji stają się elementy krajobrazu, rośliny, żywioły, praktyki: łożysko wyschniętej rzeki, powietrze, wrzosa, czarna malwa, kabaczek, nagła śmierć, kot, dotyk, oparcie,

---

12. Dorota Wodecka, Urszula Zajączkowska, „Urszula Zajączkowska nagrodzona za esej ‘Patyki i badyle’. Mówi: ‘Wśród roślin nie ma nienawiści’” [wywiad], *Wysokie Obcasy Extra*, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,25201327,urszula-zajaczkowska-uciekam-od-lilii-i-roz.html> (7.08.2020).

13. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, 11.

14. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, 14.

15. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, 31.

skóra, kropla, lodowiec. Pytania filozoficzne rodzą się w zderzeniu z materialnym, namacalnym konkretem.

Tak dzieje się również w *Vesper Flights* Helen Macdonald, związanej z University of Cambridge historyczki nauk przyrodniczych. Macdonald znana jest polskiemu czytelnikowi jako autorka *H is for Hawk* (*J jak jastrzęb*). To literacka autoanaliza trzech interferujących doświadczeń: intymny zapis procesu przechodzenia żałoby po śmierci ojca, dziennik szkolenia jastrzębia oraz świadectwo lektury *The Goshawk* T.H. White'a. Odwołanie do memuaru modernisty (a także kanonu literatury sokolniczej) pozwala autorce upozycjonować się wobec męskocentrycznych tradycji (wiktoriański sokolnik w tweedowym kostiumie to często powracający obraz) oraz pogłębić autopsychanalizę relacji z ptakiem (poszukując źródeł tego faktu m.in. w brytyjskiej opresji szkolnej, autorka udowadnia, że związek White'a z jastrzębiem oparty jest na przemocy). Czytanie *Goshawk* Macdonald łączy z elementami reporterskiego śledztwa (nie bez znaczenia pozostaje to, że rodzice byli dziennikarzami).

O ile *J jak jastrzęb* jest opowieścią przede wszystkim o procesie wewnętrznym autorki (a więc na ogół linearną), o tyle w zbiorze esejów *Vesper Flights* Macdonald buduje ramę interpretacyjną przez nawiązanie do gabinetu osobliwości jako modelu prezentacji. Metafora Wunderkamery kojarzy się z kolekcjonerską pasją łowców zoologicznych i botanicznych okazów, z tym że Macdonald nie porządkuje, nie mierzy i nie waży. To sygnał, że w jej zbiorze rządzić będzie logika zdziwienia, zaskoczenia – ta sama, której wagę podkreślają Urszula Zajączkowska i Jolanta Brach-Czaina. Punktem wyjścia do opowieści o gniazdach, świniach, walczących zającach, świetlikach świętojańskich, jerzykach, latających mrówkach, grzybach, królewskim liczeniu łabędzi i zaćmieniu słońca są zapiski z życia, egzystencjalne drobiazgi – wspomnienia (dziecięce pragnienie bycia przyrodnikiem i mania zbierania ptasich jaj), codzienne zdarzenia i doświadczenia (powrót z supermarketu, migrena, grzybobranie, spacer po lesie zimą, a nawet głosowanie w sprawie Brexitu). Dla przykładu: wędrówka po lesie z przyjacielem mykologiem owocuje spostrzeżeniami na temat istoty grzybów, a jako eksponaty Wunderkamery wyeksponowane zostają gąska siarkowa i falliczny sromotnik smrodliwy, rytualnie spalony przez córkę Karola Darwina jako “niemoralny”, stanowiące pretekst do rozważań o siłach witalnych oraz seksie i śmierci, oraz upolowany siedziun sosnowy – “pamiątka z pełnego życia miejsca, ukrytego przed nami” (czyli podziemnej grzybni).

Nie sposób odseparować działalności akademickiej wskazanych autorek od poetyckiej i eseistycznej. Zaryzykowałabym tezę, że Tsing, Zajączkowska, Brach-Czaina i Macdonald uprawiają zyciopisanie, splatając teorię i praktykę badawczą w somatekstach transgatunkowych, będących zarazem pasażami tekstowymi, którym patronuje topos ucieczki z produkującego wiedzę laboratorium,

zwrot ku wędrówce, wałęsaniu się. Jak pisze Rebecca Solnit: “Podczas chodzenia bowiem ciało i umysł mogą nawiązać z sobą współpracę, dzięki czemu myślenie staje się niemal fizyczną, rytmiczną działalnością – tyle w kwestii kartezjańskiego dualizmu ciała i umysłu”<sup>16</sup>. “Tekstowy pasaż” traktuję w tym artykule szerzej, niż zwykło się to robić<sup>17</sup>, wychodząc poza “czytanie miasta”. Nieprzypadkowo Solnit nazywa flanerów “botanikami asfaltu”. Czy nie jest pasażem tekstowym literacka wędrówka po lesie, meandrująca narracyjnie, kłączowata jak grzybnia (a więc manifestująca wpływ doświadczenia przestrzeni na językowy kształt tekstu)? Tekstowy pasaż to również czytania natury – jak wykażę w tekście, nie tylko stopami, lecz także dłońmi – jak alfabet Braille’a.

Kontekstem, w jakim umieszczam analizowane memuary, jest koncepcja chthulucenu, sformułowana przez Donnę Haraway<sup>18</sup> jako odpowiedź na zagrożenia antropocenu i kapitałocenu. Nazwa, kontaminacja greckich *khthôn* (chtoniczny) i *kainos* (nowy, młody) – a więc “czas ziemi” – jest metaplazmem; Haraway zmodyfikowała pisownię, by osłabić skojarzenia z mitologią Lovecrafta. Zdefiniowany przez Haraway chthulucen to “rodzaj czasoprzestrzeni, w której uczymy się radzić sobie z problemami życia i umierania na uszkodzonej ziemi”. W odróżnieniu od antropocenu i kapitałocenu<sup>19</sup> (pojęć, które – zdaniem badaczki – sugerują, że na powstrzymanie zmian jest już za późno), w centrum tej zaangażowanej koncepcji nie znajduje się człowiek, lecz istoty chtoniczne – ziemskie, “z mackami, czułkami, palcami, pajęczymi odnóżami<sup>20</sup>, niesforne owłosione”. Przyjęcie perspektywy nieantropocentrycznej sprawia, że wysuniętego na plan pierwszy Bohatera zastępują współtworzący ontologiczny kolektyw aktorzy (jak w sformułowanej przez Brunona Latoura koncepcji sieci). Haraway zainspirowała się zresztą badaniami Scotta Gilberta (mottem do rozważań jest stanowisko Gilberta: “Wszyscy jesteście porostami”), a jedną z wiodących metafor książki *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* jest opisywana wielokrotnie przez antropologów figura sznurkowa, performatywna (implikująca wariantywność i generatywność) i konotująca serie zdarzeń: zaplatanie, rozplata-

---

16. Solnit, *Zew włóczęgi*, loc. 100–101.

17. Zob. na przykład Katarzyna Szalewska, *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczenia przeszłości we współczesnym eseju polskim* (Kraków: Universitas, 2012).

18. Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (Durham and London: Duke University Press 2016).

19. A także innych -cenów, na przykład homocenu, thalassocenu i naufragocenu, zaproponowanych przez Steve’a Mentza – zob. Chaberski, *Asamblaże, asamblaże*, 89 i nast. Sam Chaberski powołuje do życia określenie “zamglony antropocen”, w którym mgła (uogólniona, ale wyprowadzona z historycznej, która w 1952 roku zwiła nad Londynem) jest metaforą zarówno problemów poznawczych, jak i “społeczeństwa ryzyka”.

20. Jednym z chtonicznych patronów koncepcji Haraway jest *Pimoida* – gatunek pająka z rodziny Pimoidae.

nie (kojarzące się z rozkładem i układem), snucie, przenoszenie z dłoni na dłoń, otwarcie na wiele opowieści. Oparta na idei recyklingu figura sznurkowa łączy się z inną obecną w tekstach Haraway figurą pryzmy kompostowej, metonimią nowego materializmu (którego hasłem staje się *humus*, nie *humanus*).

Porzucenie perspektywy antropocentrycznej<sup>21</sup> motywowane jest przez Haraway między innymi redefinicją istoty ludzkiej, której nie sposób pojmować autonomicznie. W skrócie: ewolucyjni biolodzy rozwoju (*evo-devo*) zrekonfigurowali myślenie o granicach biologicznych istot, w tym – człowieka. Ludzie są holobiontami, ciało to chimera, trudno więc mówić o zamkniętych granicach istot ludzkich i nieludzkich. Jak pisze Monika Bakke, człowiek jest zdecentrowanym “biologiczny[m] organizm[em] ulokowany[m] w sieci witalnych współzależności z nie-ludzkimi formami życia i technologiami”<sup>22</sup>. A skoro człowiek w oderwaniu od innych istot nie istnieje, skoro nie ma wyłącznie ludzkiej historii, koncepcja antropocenu przestaje wystarczać. “*Anthropos* to zbyt prowincjonalny koleś, za wielki i za mały na potrzeby większości opowieści” – żartuje Haraway, otwierając pole do opowieści wielogatunkowych, służących bioróżnorodności, nieprowadzących do defetyzmu i cynizmu, lecz do “niearoganckiej współpracy”. W centrum nie stoi już człowiek, lecz “biotyczne i abiotyczne moce Ziemi”, których jest częścią.

Zastanawiając się nad sposobem opisu tekstów realizujących zreferowaną powyżej myśl Haraway, zainspirowałam się teoriami asamblażu. Za pomocą tej spopularyzowanej przez ekologów koncepcji analizuje się dziś dzieła performatywne, a samo pojęcie pojawia się też w *Mushroom Anny Tsing*, uznając ją, przez analogię do polifonii w muzyce, za “pomocną” w opisie relacji ludzi i nie-ludzi, których “sposoby istnienia są efektami spotkań”. Z lektury książki Mateusza Chaberskiego (*Asamblaże, asamblaże*) wywnioskować można, że “asamblażowość” staje się pojęciem-workiem. Chaberski objaśnia tytułowe pojęcie na kilka sposobów, wskazując że: (1) każda istota jest asamblażem (np. człowiek – jako ekosystem składający się ze współpracujących ze sobą mikroorganizmów; w tym znaczeniu “asamblaż” określa byt niebędący esencją); (2) praktyki życiowe są asamblażami jako spotkania ludzi i nie-ludzi (biotycznych i abiotycznych); (3) doświadczenie jest asamblażem jako fuzja wrażeń zmysłowych, intelektualnych i afektywnych; (4) każde wrażenie zmysłowe jest asamblażem (bo percepcja zmysłowa jest syne-

21. O tożsamości nieantropocentrycznej zob. na przykład Kazimierz Krzysztofek, “Człowiek posthumanistyczny?”, *Kultura Współczesna* nr 1 (19) 1999; Monika Bakke, “Nieantropocentryczna tożsamość?”, w: *Media / ciało / pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*, red. Andrzej Gwóźdź, Agnieszka Nieracka-Ćwikieł (Warszawa: Instytut Adama Mickiewicza, 2006); Ewa Domańska, “Ku historii nieantropocentrycznej”, w: *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006).

22. Monika Bakke, *Biotransfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* (Poznań: WN UAM, 2010), 8.

stetyczna). Tak rozumiana, asamblażowość byłaby więc tożsama z relacyjnością, procesualnością i przygodnością.

Asamblażami są też omawiane przez Chaberskiego performanse “naturokulturotechnologiczne”, których imponującą liczbę zgromadził i przeanalizował. Teksty literackie interesują badacza wyłącznie jako pre- i postapokaliptyczne fabulacje spekulatywne, a więc zredukowane do tematu (strategie przetrwania) i motywów (monstra, duchy) świadectwa ekologicznej świadomości twórców. To ujęcie skłoniło mnie do refleksji. O ile bowiem pojęcie asamblażu jest bardzo adekwatne do opisu rzeźby z mgły, bardziej ryzykowne wydaje się zaaplikowanie go do literaturoznawstwa i poetyki. Literatura – jako zbudowana z słów – daje ograniczone możliwości wykroczenia poza antropocentryczną perspektywę. Można wprawdzie odnieść się, co sygnalizuje między innymi Chaberski, do wprowadzonej przez Michaiła Bachtina koncepcji polifoniczności. Trzeba się jednak zgodzić, że koncepcja autora *Problemów poetyki Dostojewskiego* jest inkluzywna tylko do pewnego stopnia, bo uprzywilejowuje ludzkie głosy. Wyrażona na piśmie perspektywa nie-ludzka jest fikcyjna i narażona na modelowanie antropomorfizacyjne. Podjęta przez Tsing próba przyjęcia perspektywy nicienia prowadzi do monologu węgorka sosnowca, kojarzącego się formułą inicjalną z *Moby Dickiem* Meville’a, i niewychodzącą poza literacki eksperyment:

Imię moje: Bursaphelenchus xylophilus. Jestem malutkim, robakopodobnym stworzeniem, nicieniem, i większość czasu spędzam na chrupaniu wnętrzości sosen. Ale moi krewni podróżują równie sprawnie, jak wielorybnicy żeglujący po siedmiu morzach. Trzymaj się mnie, a opowiem ci o kilku ciekawych podróżach<sup>23</sup>.

Taki sposób “podszywania się” pod nie-ludzkiego Innego nie wydaje się fortunny. Opowieść o lasach sosnowych w Finlandii Tsing prowadzi już w bardziej konwencjonalny sposób: uwypukla *relacje*, wskazując, że dla człowieka są one oparte na wyzysku (źródło surowca), dla drzew – na współpracy (symbiotyczne relacje z innymi istotami, na przykład z matsutake, które zapewniają im pożywienie, bo wydzielają kwasy rozkładające skały). Zastanawiając się, jak opisać “życie lasu” i “czy krajobraz może być protagonistą?”, Tsing dochodzi do wniosku: “Musimy zacząć od *szukania dramatyizmu i przygody poza aktywnością człowieka*. Nie jesteśmy jeszcze przyzwyczajeni do czytania opowieści bez ludzkich bohaterów”<sup>24</sup>. Z eksperymentalnego pisarstwa Tsing można wywnioskować, że rozwiązaniem nie jest niemożliwe przecież oddanie *głosu*, czy umieszczenie centrum świado-

23. Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalism Ruins* (Princeton: Princeton University Press, 2015) [ebook], loc. 2232–2234.

24. Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, loc. 2215 (podkr. I.A.-B.).

mości w nie-ludzkiej *oku* (nie wszyscy je mają). Płaszczyzną porozumienia staje się *dotyk* – ale bez pośrednictwa sterylnych, lateksowych rękawiczek.

## Ucieczka z laboratorium

W *Życiu laboratoryjnym* Bruno Latour i Steve Woolgar konstruuja figurę fikcyjnego antropologicznego obserwatora, który wkracza do laboratorium, by podglądać w nim przedziwne plemię, które “spędza większą część dnia na kodowaniu, oznaczaniu, zmienianiu, poprawianiu, czytaniu i pisaniu”<sup>25</sup>. W nieco parodystyczny sposób socjologowie nauki – “agnostycy” – rozprawiają się z “ezoteryczną kulturą” i mitem “faktów obiektywnych”, pokazując, jak są one wytwarzane i jak z chaosu życia powstaje porządek scjentyficznego wywodu. Porzucenie takiego laboratorium – botanicznego, antropologicznego, filozoficznego – jest gestem założycielskim tekstów, które wybrałam do analizy. Dla Urszuli Zajączkowskiej stanowi on wręcz pretekst do przechwycenia (ze zmianą) konwencjonalnej formuły dziennika naukowych eksperymentów. O zderzeniu perspektywy naukowej z osobistą, spontaniczną, ludyczną botaniczka pisała już w wierszu *Patyki* z tomu *Minimum*, zadedykowanego córce – *Patyki, badyle*, które interpretuję jako rozpisanie zarysowanego tam tematu. Zwracając się do córki, Zajączkowska cofa się myślami do czasów dzieciństwa, próbując nałożyć na siebie dwie perspektywy oglądu świata – dziecięce przymierze z naturą *contra* chłodne oko badacza, specjalisty, laboranta. Pisze:

ja, tak jak Ty, sporo patrzyłam  
na te superanckie patyki,  
no bo pod korą (paznokciem się ją łatwo nacina)  
taka zielona skórka i śliskie drewno,  
I pączki fajnie się odrywa, pozostawiając żółty punkcik,  
grubszą stroną patyka można rysować po ścieżce – najlepiej świeżo, po deszczu –  
wtedy spod białego piasku wychodzą ekstraczarne krechy.  
ale nawet jak weźmie się patyk większy  
bez gałęzi, taki prosty (a trudno go zdobyć), to niestety,  
mimo że sznurówka z trampek poświęcona  
patyk pęka i łuku się nie robi.

a dziś  
pędy *Ribes aureum*  
odwodnione alkoholem i tlenkiem propylenu

---

25. Bruno Latour, Steve Woolgar, *Życie laboratoryjne. Konstruowanie faktów naukowych*, przeł. Krzysztof Arbiszewski, Paweł Gąska, Maciej Smoczyński, Adrian Zabielski (Narodowe Centrum Kultury: Warszawa, 2020).

zatapiam w woskach (decepeptyl)  
i mikrotomem tnę  
na preparaty.  
następnie wybarwiam safraniną i aniliną  
utrwalam, patrzę w mikroskop  
i wnioskuję:  
łuku  
z tego  
nie będzie<sup>26</sup>

Mechanika skalkulowanego eksperymentu, której językowym wykładnikiem jest chłodna, techniczna łacina, zderzona zostaje w przytoczonym wierszu z doświadczeniem *na własnej skórze*. Pochylona nad mikroskopem laborantka dochodzi do – zdawać by się mogło – niecodziennej w tych warunkach konkluzji. Wiersz ten doskonale pokazuje podejście Zajączkowskiej do laboratoryjnej pracy biologa. Wątek ten badaczka kontynuuje w *Patykach, badylach* – wyjaśniając, dlaczego nie studiuje rzodkiewnika pospolitego, modelowej rośliny biologów, ulubionej ze względu na niski koszt uprawy, przewidywalność, szybki cykl rozwojowy (“Ideał dla dłoni w silikonowych rękawiczkach”<sup>27</sup>): “bo przecież badam miętę, skrzypy i brzozy, bo szaleję za sosnami, bo nie rozumiem świerków, bo chcę przyjrzeć się dębom, pszenicy, pokrzywie i szarotce alpejskiej, osice zresztą też, i życia mi nie starczy, by pojąć sekundę, milimetr czy gram ich istnienia”<sup>28</sup>. W innym miejscu Zajączkowska zachęca do dostrzegania w naturze indywidualium; synekdochą jednostkowości staje się *hilum*, czyli biała plamka na kasztanie, unikalna jak linia papilarna.

Wzorzec gatunkowy “dziennika eksperymentów naukowych” pełni w *Patykach* funkcję subwersywną: autorka opisuje przeprowadzane w politechnicznym laboratorium doświadczenia, ale tylko po to, żeby uzmysłwić czytelnikowi poznawczą redukcyjność takiego podejścia do przedmiotu badań. Nie oznacza to oczywiście, że *Patyki* pozbawione są walorów edukacyjnych i nie mają ambicji wpływania na rzeczywistość. Przeciwnie – narracja Zajączkowskiej jest ukłonem w stronę popularyzującej przyrodę gawędy, a aktywistyczne zaangażowanie wychyla się z tekstu uwagami na temat zmian klimatycznych. Autorka nie jest jednak gawędziarką ani naiwnie prostoduszną, ani dobrotliwą panią od przyrody. Jest “zła”, bo rani drzewa (przedstawia to jako problem etyczny). Jest wymagająca, bo udziela trudnej lekcji patrzenia. Wprowadzeniem do przyjęcia perspektywy nieantropocentrycznej jest redukcja ejdetyczna, na przykład zachwianie wiarą

26. Zajączkowska, “Patyki”, w: *minimum* (Wrocław: Warstwy, 2017), 84–85.

27. Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 123.

28. Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 125.

czytelnika w geometrię euklidesową. “A może jest nam po prostu wygodniej mówić o naszym otoczeniu jak o przestrzeni 3D [...]. Może tak jest łatwiej o tym, szalonym w wirach, życiu opowiadać, by w jakichś wreszcie sensownych miarach go składać?”<sup>29</sup> – pyta Zajączkowska, by, omawiając mechanizm “spłaszczania” i “utykania” wezwać odbiorcę do “patrzenia całkiem po swojemu”:

Nie wiercie nauczycielom biologii. Wasz subiektywizm buduje uciekające ze sztywnych ram, osobiwe, a więc najprawdziwsze wrażenia, szczególnie wtedy, kiedy *oko* dotyka najbardziej skomplikowanych powierzchni. Zasupełne korzenie w skałach gór, rany drzew składające się z przeplatanych, zniekształconych komórek, kłębowisko ośnieżonych gałęzi, przekrojona na pół głowa kapusty, spiralnie skręcony konar – wydają się niewymierne [...]. Obraz zawiłości kształtów i geometrii każdy z nas odbierze inaczej. Inna jest sosna nadmorska twoja i inna moja<sup>30</sup>.

Metaforą poznania czyni “płask[ą] tratw[ę] w przestrzeni *interferujących fal* natury”<sup>31</sup> [podkr. – I.A.-B.]. Warto zwrócić uwagę na synestezyjnym połączeniu zmysłu wzroku i dotyku – ta metafora-asamblaż potwierdza tezę o uprzywilejowaniu taktylności w kontaktach ludzko-nie-ludzkich.

Językowa podejrzliwość wydaje się naturalna – słowo jest przecież narzędziem, którym posługuje się człowiek. Zajączkowska problematyzuje nie tylko język jako taki, również język nauki. “Nazewnictwo polskie roślin – powstałe na podstawie tłumaczeń z języka łacińskiego lub wprost zaczerpnięte z utrwalonych pochodnych dziedzictwa starosłowiańskiego, podlegającego wpływowi mieszania się kultur – nierzadko objawia się olśniewającymi wręcz kombinacjami, zaskakującymi tworam brzmiącymi wprost fantastycznie”<sup>32</sup> – tak rozpoczyna się rozdział *Niech zabrzmią!*, rozwijający się w litanii polskich nazw roślin: “Maziczka wytworna/ Nawarecja sztywna/ Jaraj bulwiasty/ Zapłonka ciemnoowocowa/ Ułudka Inolistna/ Płatykaria szyszkowata [...] Krzywoszczeć przywłoka/ Zgrabka burakowata/ Adiantum włosy Wenery”<sup>33</sup>. To familiaryzacja, a nie udziwnienie – jak w przypadku chwyków ekopoetycznych, referowanych przez Julię Fiedorczyk w *Cyborgu w ogrodzie*<sup>34</sup> – rządzi logiką tej wyliczniki. A może właśnie zwrot ku dawności ma moc defamiliaryzacji? Odwołanie do wiedzimowego słownika pełni w książce Zajączkowskiej taką samą rolę, jak ilustrujące tekst stare naukowe ryciny. Odautorski komentarz na marginesie wykresu Hugona de Vries rozpoczyna

29. Zajączkowska, *Patyki, badyle*, loc. 448.

30. Zajączkowska, *Patyki, badyle*, loc. 468–470 (podkr. I.A.-B.).

31. Zajączkowska, *Patyki, badyle*, loc. 480.

32. Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 127.

33. Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 127–128.

34. Julia Fiedorczyk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* (Gdańsk: WN Katedra, 2015).



konstatacja: “Wyjątkowa estetyka ręcznie kreślonych wykresów z wkomponowanym przedmiotem obserwacji *to zupełnie inna narracja naukowa*, niż jaką mamy dziś”<sup>35</sup> [podkr. – I.A.-B.]. Inna – bo subiektywna i naznaczona intymnym niemal stosunkiem badacza do uwiecznianego przedmiotu badań.

Uderzająco podobnie brzmi spostrzeżenie Jolanty Brach-Czainy, mierzącej się z jednym z filozoficznych przed-sądów i zderzającej metaforę platońskiej jaskini z cielesnym doświadczeniem:

Wystarczy wejść do pierwszej z brzegu jaskini, by przekonać się, że żyje. Ściany zabarwia zielen i brązy tysięcy krzewiących się tu maleńkich roślin. Kozuchy miękkich mchów, szorstkie tarki porostów. [...] Można powiedzieć, że ściany żyją, choć jest to życie pożyczone kamieniom, ale z pewnością nie są martwą tablicą, wydobywającym kontury tłem. A przede wszystkim nie znamy pustych jaskiń. Są po brzegi wypełnione powietrzem<sup>36</sup>.

W innym miejscu filozofka przytacza pożytki płynące z “złuszczenia błon umysłu i ducha”, czyli wyzwolenia “postawy sceptycznej”<sup>37</sup>, opartej na wątpieniu i krytycznym podejściu do rzeczywistości doświadczanej (a nie wyczytanej z książek; to postulowane przez Latoura i Woolgara podejście “agnostyka”). Podobnie jak Haraway, Brach-Czaina zarysowuje “program naprawczy” dla człowieka, pokazując, jak przesunięcie akcentów z *humanus* na *humus* kształtuje postawę empatyczną: “Kto rozpozna siebie w liściu maliny, temu nie przeszkadza wielość wizji świata, jakie tworzą inni”<sup>38</sup>.

Ucieczka z laboratorium rozumianego jako miejsce produkcji wiedzy jest też ucieczką od akademii, mogącej stanowić metaforę triumfu Logosu. W *J jak jastrząb* Helen Macdonald opisuje letnie przyjęcie urządzone przez akademików, na które została zaproszona ze swoim ptakiem. Skupiona na oswojaniu drapieżnika, pogrążona w żałobie, odseparowana od ludzi, konfrontuje się z pobłażliwie jej się przyglądającym profesorem, z którymi dawniej się identyfikowała. Z jastrzębiem na rękawicy i świadomością, że niedawno biegała po lesie, wypłaszając ptakowi bażanty i uśmiercając dla niego króliki, autorka czuje się wyobcowana. “Byłam pracownikiem naukowym, nauczycielem akademickim. Teraz przywdziałam strój błazna. Nie jestem już Helen. Stałam się ‘tą od jastrzębia’”<sup>39</sup> – zauważa. W innym miejscu przedstawia swój portret, jakże odmienny od konwencjonalnego obrazu nobliwego pracownika naukowego: “Wściekła, diabelnie przejęta, odgarniam

35. Zajączkowska, *minimum* (Wrocław: Warstwy, 2017), 14.

36. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, 21–22.

37. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, 125.

38. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, 126.

39. Helen Macdonald, *J jak jastrząb*, przeł. Hanna Jankowska (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016), [ebook], loc. 2270.

włosy z oczu palcami powalany mi króliczym mięsem, okropnie klnę<sup>40</sup>. “Krwiste” życie z jastrzębiem jest w odczuciu autorki inne również, niż “zdystansowana postawa współczesnych miłośników przyrody”, co wyklucza ją z kolejnej grupy. Odwołując się do antropologii, przytaczając informacje o wierzeniach jukagirskich plemion, szuka jednak umocowania w nauce dla swojej ekscentrycznej pasji i procesu upodabniania się do zwierzęcia, który nazywa i opisuje. “Polowanie z jastrzębiem zawiodło mnie na skraj człowieczeństwa. A potem jeszcze dalej, gdzie przestałam być istotą ludzką<sup>41</sup>”.

Również formalnie analizowane teksty komentują laboratoryjny, naukowy dyskurs, stając się, jak to ujął Clifford Geertz “zmaconymi”. “Nieostre krawędzie” dyskursu naukowego i memuaru, a także narracyjnej focalizacji ludzkiej i nie-ludzkiej, są wyraźnie akcentowane. Tsing, Brach-Czaina, Zajączkowska i Macdonald tworzą polifoniczne asamblaże ludzkich i nie-ludzkich praktyk życiowych, ale też podważają skuteczność klasycznego (antropo- i męskocentrycznego) dyskursu naukowego. Zamiast linearności uprzywilejowuje kłącze. We wprowadzającym w metodę wstępuje do *Mushroom...* Tsing zapowiada: “Zacniemy od przywrócenia ciekawości. Kiedy zrezygnujemy z uproszczeń linearnej narracji, możemy eksplorować sploty i impulsy niejednorodności<sup>42</sup> [podkr. I.A.-B.]”.

Kuszące w kontekście analizowanych tekstów jest przywołanie pojęcia sylwy, której etymologia prowadzi do lasu [*silva rerum*], czy ogrodu (dawniej zwana była wirydarzem, ogrodem, hortulusem). Z autonaturografiami łączy sylwy koncepcja heterogenicznego zbioru-kroniki i idea *varietas* (różnorodności), z poprzedzającym je piśmiennictwem przyrodniczym – zamysł kolekcjonowania pamiątek i gest władzy (co znajdzie się w ogrodzie, a co uznane zostanie za chwast)<sup>43</sup>, od którego autorki autonaturografii wyraźnie się odcinają. Koncepcja sylwy odświeżona została przez Ryszarda Nycza, traktującego sylwiczość jako cechę charakterystyczną dla literatury współczesnej: hybrydycznej lub niedookreślonej gatunkowo i stylistycznie, zmierzającej do formy otwartej, mieszającej elementy fikcjonalne z niefikcjonalnymi i czerpiącej z różnych dyskursów, a także – często – autotematycznej i autobiograficznej<sup>44</sup>. Tak rozumianą sylwiczość interpretować można

---

40. Macdonald, *Jak jastrzęb*, loc. 2422.

41. Macdonald, *Jak jastrzęb*, loc. 3292.

42. Tsing, *Mushroom...*, loc. 273–274.

43. Przypomnijmy, że sylwy, relikty polskiej kultury szlachecko-ziemiańskiej, były rękopiśmiennymi książkami przekazywanymi z pokolenia na pokolenie. Zawierały świadectwa życia publicznego i osobistego, z rachunkami i zapiskami gospodarskimi sąsiedowały w nich teksty poetyckie, a z mowami sejmowymi – relacje z podróży. Zob. Agnieszka Gawron, “*Silva rerum*”, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda (Warszawa: PWN, 2012), 1018–1021.

44. Adamczewska, “Sylwa współczesna”, w: *Słownik...*, 1057–1063.

jako tekstowy wariant asamblażowości – wzajemnych relacji różnych dyskursów, gatunków, form wypowiedzi, perspektyw.

Spójrzmy na antropologiczny esej Tsing. Cegiełkami-komórkami tekstu są miniatury poetyckie (np. haiku), rozbity na fragmenty reportaż uczestniczący o zbieraczach matsutake i drobiazgi autoetnograficzne, ukazujące badaczkę w działaniu; każdy z tych elementów wchodzi w relacje z pozostałymi. Tsing opisuje, jak w Górach Kaskadowych w Oregonie po raz pierwszy szukała matsutake i ich zbieraczy, skupiając się na wrażeniach zmysłowych: dotyku suchej ziemi, specyficznym zapachu japońskiego grzyba, doświadczeniach kulinarnych. “Zapach matsutake odmienił mnie fizycznie” – zauważa. Czytelnika angażuje między innymi za pomocą bezpośrednich zwrotów do adresata, ustawiających go w sytuacjach, które przydarzają się autorce. To lekcje empatii. “Co robisz, gdy twój świat zaczyna się rozpadać?” – pyta. “Ja idę na spacer. A jeśli mam szczęście, znajduję grzyby. Grzyby zwracają mnie ku zmysłom, nie tylko – jak kwiaty – poprzez swoje buntownicze kolory i zapachy, ale ponieważ pojawiają się niespodziewanie, przypominając mi o szczęściu bycia tu i teraz<sup>45</sup>” – pisze Tsing, podkreślając, że “niekontrolowane życie grzybów” zdaje się darem w sytuacji, kiedy przestajemy tracić kontrolę nad światem. “Chociaż nie mogę zaoferować wam grzybów, mam nadzieję, że pójdziecie za mną, by delektować się jesiennym aromatem [...]. To zapach matsutake, aromatycznych dzikich grzybów, bardzo cenionych w Japonii. [...] Ten zapach wywołuje smutek, sygnalizując utratę bogactwa lata, ale przywołuje też ostrą intensywność i wzmożoną wrażliwość jesieni. Takiej wrażliwości będziemy potrzebować u kresu lata globalnego postępu [...]”<sup>46</sup>. Zarówno kompozycja, jak i styl, daleko posunięta subiektywizacja i wyeksponowanie “przyjemności tekstu” nie mieszczą się w formule konwencjonalnego piśmiennictwa naukowego.

Do koncepcji *Wunderkammer* – gabinetu osobliwości – we wstępie do zbioru esejów *Vesper Flights* nawiązuje Helen Macdonald, ustanawiając w ten sposób kierunek jego interpretacji. To nie jest panoptikon, służący tylko do oglądania. Za cechy znaczące autorka uznaje brak szkła oddzielającego podmiot od eksponatu, możliwość dotyku, poczucia tekstury i wagi. A także brak muzealnej klasyfikacji, umożliwiający bliskie sąsiedztwo muzycznym instrumentom, zakonserwowanym rybom i skamielinom. W zamierzeniu autorki *Vesper Flights* ma być właśnie taką kolekcją: “pełną dziwnych rzeczy, zaskakującą”. Macdonald odwołuje się w przedmowie do swoich naukowych doświadczeń, ale zaznacza, że nie ma na myśli “wiedzy

---

45. Tsing, *Mushroom...*, loc. 189–192.

46. Tsing, *Mushroom...*, loc. 203–206.

obiektywnej”, tylko taką naukę, która odsłania planetę “pęknie i nieuchronnie nieludzką”<sup>47</sup>. *Wunderkammer* to również “wirydarz” – tyle że namacalny.

## Tentakularność

W chimerycznych narracjach biocentrycznych, na przykład – jak w analizowanych przykładach – ludzko-roślinnych i ludzko-mykologicznych zwraca uwagę językowa konceptualizacja sympoietycznych doznań zmysłowych, przede wszystkim dotyku. Jak pisze Chaberski, na marginesie referowania teorii Marii Puig de la Bellacasy na temat “materii troski”:

Dotyk – w przeciwieństwie do wzroku, który zajmuje centralne miejsce w zachodnich systemach epistemologiczny[ch] – wiąże się z ucieleśnionymi praktykami poznawania świata. Pociąga bowiem za sobą nie tyle chłodny, obiektywizujący dystans, z jakiego tradycyjny badacz obserwuje interesujące go zjawiska, ile bliski kontakt z przedmiotem badań<sup>48</sup>.

“Wzrok, ten skalpel cywilizacji”<sup>49</sup> – doda Jolanta Brach-Czaina w *Błonach umysłu*, w innym miejscu nazywając dotyk zmysłem “zepchniętym do kulturowego podziemia”<sup>50</sup>. A przecież zakłada on *wzajemność relacji*. Jak pisze Brach-Czaina: “Dotykanie jest zjawiskiem dwustronnym. To świat nas dotyka, gdy my go dotykamy. Akt dotyku zdaje się wyczerpywać we wzajemnym kontakcie [...]”<sup>51</sup>. Urszula Zajączkowska tak opisuje spotkanie z rośliną przez dotyk:

Kiedy dotykam listków płonnika, wiem, że on tego nie chce. Moja ciepła dłoń, pokryta grubą skórą, tłuszczem i wilgocią jest istotnie ciałem obcym, ciałem o bardzo innych właściwościach materii niż jego listek, więc roślina od razu wchodzi z tym moim obiektem w interakcję. Ja tego nie czuję, ale dobrze wiem, że tak jest. Różnice potencjałów zawsze poruszają energię<sup>52</sup>.

W zacytowanym fragmencie wiedza o odczuciach rośliny motywowana jest akurat naukowo, Zajączkowska sprzeciwia się zarówno antropomorfizacji

---

47. Helen MacDonald, *Vesper Flights. New and Collected Essays* (New York: Grove Press, 2020), loc. 72.

48. Chaberski, *Asamblaże, asamblaże*, 317.

49. *Błony umysłu*, 25. Ciekawe w tym kontekście jest dostrzeżenie, że słowo *species* (gatunek) pochodzi z łac. *specere* – patrzeć.

50. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, 60.

51. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, 59.

52. Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 74.

(krytykowała za to *Sekretne życie drzew* Wohllebena), jak i “podszywaniu się”. W jej opowieściach dotyk tworzy wspólną płaszczyznę porozumienia.

Bardzo podobne zapisy taktylnych zetknięć z roślinami przynoszą *Błony umysłu* Jolanty Brach-Czaina, których materialność podkreślona jest już w asambłażowym tytule (centralny rozdział o dotyku zawiera opis błon jelit). W tym filozoficznym zbiorze donosów z rzeczywistości, świadectwie relacyjnej filozofii istnienia, znalazł się tekst dotyczący czarnej malwy, rośliny splatającej się z kobiecym bytem. Malwa

[...] pęki nie rozkwitnie, potrafi być odpychająca, a w każdym razie nie zachęca do bezpośredniego kontaktu, choć intryguje. Zielonoszare, jakby zakurzone, liście i łodyga, mimo zręcznego kroju nie rzucają się w oczy. Na domiar złego są *sztynno owłosione i w dotyku nieprzyjemne*. Podobnie pąki, ciekawie prezentują się oczom, a *nieprzychylnie objawiają rękom*<sup>53</sup>.

Brach-Czaina skupia się na procesualności ludzko-nie-ludzkiej relacji. Kiedy malwa rozkwita, “rozległy kielich kwiatu otwarty jest dla dotknięć”<sup>54</sup>, a doświadczenie, które staje się udziałem badacza, otwiera na “inne wymiary rzeczywistości”. Autorka opisuje to taktylne spotkanie następująco:

Pierwszy gest jest zarazem bezczelny i nieśmiały, jak zwykle gdy inicjujemy bliski kontakt. Ostrożnie obejmujemy z zewnątrz kielich kwiatu. Miękkie. Ale prężny. Zdolny utrzymać skomplikowaną konstrukcję cienkich błonek wzniesionych na płynnej podstawie barwnych soków. W tym położeniu kwiat sprawia wrażenie czegoś cennego przez kontrast z niebezpieczną siłą i codzienną pospolitością dłoni.

Jedni przesuwają w palcach korale różańca. Inni krążą wokół kamiennej stupy, wodząc po niej ręką. Dotykanie kwiatów malwy wymaga zawsze rozważnego i delikatnego postępowania. Malwa jest żywa<sup>55</sup>.

W powyższym cytacie zainspirowana buddyzmem filozofka zrównuje skupienie na roślinie i dotyku do medytacji. Ale dotyk jest w *Błonach umysłu* nie tylko praktyką, jest zmysłem najważniejszym, prowadzącym do akceptacji nieegocentrycznej, nieantropocentrycznej wizji bycia człowiekiem, wyjścia poza “indywidualną wsobną świadomość”<sup>56</sup>.

Wśród dotknięć obszar własny nakłada się na inne, łączy z nimi, rozprzestrzenia i w ten sposób dokonuje się materializacja rozległej bliskości. Rzeczywistość namacalna pozostaje

---

53. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, 48. Podkr. – I.A.-B.

54. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, 49.

55. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, 49.

56. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, 68.

w szerokich kontaktach. To jednak *narusza złudzenie izolacji, skłania, by nie przeceniać ciasnoty jednostkowych granic [...]*<sup>57</sup>.

– zauważa Brach-Czaina, której spostrzeżenia korespondują z tezami Haraway o przyjaznej, kompostowej możliwości, jaką daje ujęcie rzeczywistości w zamglone ramy chthulucenu: “Przemykamy od styku do styku. Nie my jedni. Cały czas *palce, wąsy, czułki, kosmyki macają*”<sup>58</sup>.

Również somateksty Zajączkowskiej są taktylne i kinetyczne, to językowe reprezentacje doświadczenia dotyku. Manualna aktywność podmiotu poznającego, jego haptyczne spostrzeżenia i praktyki (gniecenie, szczypanie, skubanie, wyrywanie, odrywanie, głaskanie, krojenie, uciskanie, wyginanie, strzepywanie) wchodzi w dialog z dynamiką roślin, które – nie jako przedmioty, lecz podmioty opisu – również podporządkowane są dotykowi i ruchowi: drżą, towarzyszą im wiry i prądy, mają mechaniczne włoski, nocą chrzęszczą, drewno jest reakcyjne. Konsekwentne podkreślenie przez Zajączkowską dynamiki botanicznego życia kształtowane jest na przekór wynikającemu z ograniczeń ludzkiej percepcji przekonaniu, że rośliny są nieruchome (“Przyspiesz czas w wyobraźni, a zobaczysz wdechy klatki pniowej drzew. Zimą kurczy się i zastyga”<sup>59</sup>). Oto wiosną “[d]rzewa się *napinają*. Wystarczy je *szarpnąć, nadłamać* gałązkę, *otworzyć* tym samym wnętrze, a wypłują wam wodę, tę, która jeszcze przed chwilą była lodem. W ten sposób *sączy* się sok z klonów cukrowych, brzoź albo lip, lecz wyłącznie tuż przed *wystrzałem* liści”<sup>60</sup>.

Opisywane przez Zajączkowską istoty roślinne są tentakularne – mackowate, jak chthoniczni aktorzy, ku którym uwagę radzi kierować Haraway. Zwróćmy uwagę na sposób obrazowania (zwłaszcza w wyróżnionych przeze mnie typograficznie fragmentach):

Patyki, badyle, drągi, pędy, gałązki – *długie palce*, rusztowania dla liści, kwiatów i owoców, pokryte twardą korą, zasłonięte od światła, eksponują jednak swoje intymne priorytety, obnażając kształtem, ukrytym językiem anatomii całą historię swojego życia, którą można czytać jak powieść o nieprzewidywalnej fabule<sup>61</sup>.

W innym miejscu Zajączkowska pisze:

Skrzyp rozsiewa zarodniki zamaszystym gestem, wyrzuca je szarpnięciem i czule układa na wstążkach wiatru niosącego je po prostu gdzieś, gdzie może uda się rozpocząć nowe.

---

57. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, 68. Podkr. – I.A.-B.

58. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, 70. Podkr. – I.A.-B..

59. Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 33.

60. Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 35. Podkr. – I.A.-B.

61. Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 7.

Zarodniki łączą się ze sobą hapterami, *długimi mackami*, które chyba nigdy nie lecą w pojedynkę. To jedyna szansa, że kiedy uda się dalej żyć, rośliny będą rosły blisko siebie, w kępie, w zielonym mikropolis. Łodygi na wietrze poruszają się, będą dygotać, stukać się też lekko o siebie, uwalniając zarodniki, *jak strzepuje się mąkę z rąk*, a ona wtedy gdzieś w powietrzu się rozplywa<sup>62</sup>.

Idea mackowatości daje się wyczytać również z eseju Jolanty Brach-Czainy o czarnej malwie. Jej tekstowy pasaż staje się lekcją dotykania kwiatu, które przypominać ma “stąpienie owadzych odnóży” – w amalgamatowym porównaniu ruch muskających płatki palców zestawiony zostaje z aktywnością nartników “gdy na *długich, zgiętych odnóżach* gnają po powierzchni wody za zdobyczą”<sup>63</sup>.

### Zakończenie. Autonaturografie a ŻYCIOpisanie

Przedstawione strategie literackie – uprzywilejowanie dotyku, posługiwanie się taktylnym pojęciem macki, konstrukcyjną rizomatyczność, zamglone granice dyskursów – lokują w obszarze biopoetyki, którą – za Przemysławem Czaplińskim – rozumiem jako “działania estetyczne, które problematyzują wytwarzanie istnienia”<sup>64</sup>, a więc – najogólniej rzecz ujmując – szukają lub podają w wątpliwość istnienie “granicy oddzielającej człowieka od natury”<sup>65</sup>. Relacyjne i tentakularne *Patyki, badyle* Urszuli Zajączkowskiej, *Błony umysłu* Jolanty Brach-Czainy, *Vesper Flights* Helen Macdonald i *The Mushroom at the End of the World* Anny Lowenhaupt Tsing nazwałam w tytule tego artykułu “autonaturografiami”. Ten neologizm przyszedł mi na myśl, gdy zastanawiałam się nad autobiograficznością analizowanych tekstów, nieodnoszących się przecież wprost do tradycyjnie ujmowanej opowieści o życiu autora – całościowego lub wyimkowego życio-rysu. Rdzeń “bio” odnosi tu do indywidualizmu autora, nasuwając na myśl taką koncepcję osoby, jaką – co starałam się w powyższych akapitach wykazać – twórczynie wybranych przeze mnie tekstów negują, stawiając się po stronie *humus*, nie *humanus*. Rozważałam użycie mniej kategorycznego określenia “życiopisanie” (*life-writing*). W przeciwieństwie do implikującej różne konwencjonalne strategie gatunkowe “autobiografii”, “życiopisanie” rozumiem jako czynność przygodną, swobodną, nienakierowaną wprost na cel prezentacji autora, nieskoncentrowaną na spójnym, autonomicznym “ja”.

---

62. Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 25, 26.

63. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, 50.

64. Czapliński, “Literatura i życie”, loc. 1451.

65. Czapliński, “Literatura i życie”, loc. 1427.

Potencjał ma wprowadzone przez Luisa van den Hengla<sup>66</sup> – na marginesie analizowania bioartu<sup>67</sup> – pojęcie *dzoografii* (*zoography*), zainspirowane wprowadzonym przez Agambena w *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie* podziałem na *bios* (“życie wartościowe”) i *dzoë* (“nagie życie”, które może być interpretowane jako życie roślinne, zwierzęce, grzybów, bakterii), a także spostrzeżeniami Rosi Braidotti na temat “twórczej witalności”. W ujęciu van den Hengla *dzoografia* to “posthumanistyczny model życiopisania, będący afirmacją życia jako pierwotnej siły, przepływającej przez ludzi, zwierzęta i rzeczy i łączącej je transwersalnie”<sup>68</sup>, oraz, jak pisze autor dalej, propozycja “spojrzenia na życie jako na eksperymentalny i otwarty proces transformacji, niekończącą się produkcję nowych relacji”<sup>69</sup>.

W proponowanej przez van Hengla jakże trafnej nazwie umyka jednak istotna w sytuacji tekstów niefikcyjnych (a takimi są przyrodnicze memuary Zajączkowskiej, Brach-Czajny, Macdonald i Tsing) autorka. Stąd w zaproponowanym neologizmie prefiks “auto-”, służący podkreśleniu podmiotu, od którego w literaturze nie ma odwrotu (bo przecież nie są nim ostentacyjne próby negacji). Obecność mediującej osoby mówiącej nie jest oczywiście jednoznaczne z przyjęciem perspektywy antropocentrycznej, co nota bene Zajączkowskiej zarzucał jeden z recenzentów jej poezji, ganiący botaniczkę za “nieprzystawalność [jej tekstów] do posthumanistycznego paradygmatu”<sup>70</sup>. Z tą opinią nie sposób się zgodzić, bo już samo ucieleśnienie doświadczenia, akcentowanie *dzoë* w sobie, jest próbą wyjścia poza dyskurs skoncentrowany na człowieku – ku asamblażowej relacji spotkań z Innymi. Jak próbowałam udowodnić, bycie-w-świecie Zajączkowskiej, Brach-Czajny, Macdonald i Tsing przedstawiane jest konsekwentnie jako bycie-w-relacji, czemu służy również tematyzowanie i przekraczanie antropocentrycznego dyskursu nauk przyrodniczych i społecznych, a także filozofii. Niektórzy czytelnicy uznają zapewne te biocentryczne projekty etyczne za naiwne, bo przecież somateksty pozostają tekstami, a ucieczka z laboratorium jest możliwa tylko wówczas, gdy ono istnieje. Dajmy autorkom prawo do poznawczych utopii, konkurencyjnych wobec tej dominującej, obiektywno-racjonalnej i antropocentrycznej.

---

66. Louis van den Hengel, “Zoography: Per/forming Posthuman Lives”, *Biography* no. 1 (2012), 1–20.

67. Van Hengla interesują Tissue Culture & Art Project, tworzący “semi-żyjące” rzeźby z tkanek hodowanych w inkubatorach, a także słynny performans Mariny Abramović *The Artist is Present*, w którym w przepływie energii upatruje “witalnej materialności życia” (15).

68. Van den Hengel, “Zoography”, 8.

69. Van den Hengel, “Zoography”, 8.

70. Oddźwięk, jaki w krytykach wywołały jej wiersze, zbiera Katarzyna Szopa (“Poetyckie archiwum roślinne: casus Urszuli Zajączkowskiej”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* z. 1, 2018, 145), polemizując z tymi krytykami.



## Bibliografia

- Adamczewska, Izabella. "Sylwa współczesna". W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, 1057–1063. Warszawa: PWN, 2012.
- Bakke, Monika. *Biotransfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 2010.
- Bakke, Monika. *Nieantropocentryczna tożsamość?*. W: *Media / ciało / pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*, red. Andrzej Gwóźdź, Agnieszka Nieracka-Ćwikieł. Warszawa: Instytut Adama Mickiewicza, 2006.
- Brach-Czaina, Jolanta. *Błony umysłu*. Warszawa: Sic!, 2003.
- Chaberski, Mateusz. *Asamblaże, asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie*. Kraków: Księgarnia Akademicka 2019.
- Czapliński, Przemysław. "Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki". W: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. Ryszard Nycz, Anna Legeżyńska. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2012.
- Domańska, Ewa. "Ku historii nieantropocentrycznej". W: *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006.
- Fiedorczuk, Julia. *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: WN Katedra, 2015.
- Gawron, Agnieszka. "Silva rerum". W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, 1018–1021. Warszawa: Wydawnictwo PWN, 2012.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press, 2016.
- Heinrich, Bernd. *Chrapiący ptak. Rodzinna podróż przez stulecie biologii*, przeł. Michał Szczubiałka. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016.
- Hemley, Robin. *A Field Guide to Immersion Writing: Memoir, Journalism and Travel*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2012.
- Krzysztofek, Kazimierz. "Człowiek posthumanistyczny?". *Kultura Współczesna* nr 1(19) (1999), 18–35.
- Latour, Bruno, Steve Woolgar. *Życie laboratoryjne. Konstruowanie faktów naukowych*, przeł. Krzysztof Abriszewski, Paweł Gąska, Maciej Smoczyński, Adrian Zabielski. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2020.
- Lowenhaupt Tsing, Anna. *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalism Ruins*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Macdonald, Helen. *Jak jastrząb*, przeł. Hanna Jankowska. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016.
- Macdonald, Helen. *Vesper Flights. New and Collected Essays*. New York: Grove Press, 2020.
- Solnit, Rebecca. *Zew włóczęgi*, przeł. Anna Dzierzgowska, Sławomir Królak. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2018.
- Szalewska, Katarzyna. *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczania przeszłości we współczesnym eseju polskim*. Kraków: Universitas, 2012.

- Szopa, Katarzyna. "Poetyckie archiwum roślinne: casus Urszuli Zajączkowskiej". *Zagadnienia Rodzajów Literackich* z. 1 (2018), 143–150.
- Van den Hengel, Louis. "Zoography: Per/forming Posthuman Lives". *Biography* no. 1 (2012), 1–20.
- Wodecka, Dorota, Urszula Zajączkowska. "Urszula Zajączkowska nagrodzona za esej 'Patyki i badyle'. Mówi: 'Wśród roślin nie ma nienawiści'" [wywiad], *Wysokie Obcasy Extra*. <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,25201327,urszula-zajaczkowska-uciekam-od-lilii-i-roz.html> (07.08.2020).
- Zajączkowska, Urszula. *Minimum*. Wrocław: Warstwy, 2017.
- Zajączkowska, Urszula. *Patyki, badyle*. Warszawa: Marginesy, 2019.
- Zamorska, Magdalena. "Choreografie antropocenu, czyli o materiałach wprawiających w ruch". *Prace Kulturoznawcze* 22, nr 1–2 (2018), 113–128.



interpretacje | wykładowie | analizy

ER(R)GO

interpretations | exegeses | analyses





## The Topographies of the Philosophical Path, or on the Consequences of Not Wearing Shoes

**Abstract:** The purpose of the considerations presented in this article is to analyze the status of philosophy in terms of its problem-solving potential, or, more simply, to trace the possible topographies of a philosophical path. The point of departure, but also the central subject of my research, is a passage from Plato's *The Symposium* (201d–204c), containing an emblematic, though ambiguous, description of a philosophical journey. The key problems that this description poses, particularly in the area of its metaphilosophical consequences, certainly deserve a more profound reflection. Therefore, in the subsequent sections of the article, I present – and critically discuss – some of the most significant interpretations of Plato's passage, emphasizing their (meta) philosophical implications. The latter, in turn, are organized according to the categories of the modes of philosophy, as proposed by Sextus Empiricus (*Pyr.*, I, 1–4). On the basis of the proposed reflection upon the topography of the philosophical path and upon the character of the generally accepted model of knowledge, I endeavor to provide an explanation that, while avoiding the reefs of dogmatic consequences of thinking about philosophy, would account for – and acknowledge – the uncertainty inscribed in philosophy, both with respect to particular resolutions and with respect to the possibility of its own self-fulfillment. For this purpose, other narratives of paths, journeying, and pursuits – metaphorically unlike those offered by Plato, prove useful.

**Keywords:** philosophy, metaphilosophy, Eros, Plato, *The Symposium*, zeteticism, anti-dogmatism, knowledge, wisdom

*The road is always better than the inn.*

Cervantes

*We are the Seekers and we are the Goal,  
We are the Travelers, the Road, and the Inn*

Jalāl ad-Dīn Mohammad Rūmī

The subject of my metaphilosophical<sup>1</sup> reflection is the philosophical path perceived primarily in light of its topography, rather than – for example – through

---

1. Using the word “metaphilosophy,” I refer to a philosophical reflection on philosophy. Offering such an insight, I simultaneously strive to enact the principle of methodological non-deviation

the lens of the consequences of walking this path with the view to achieving a specific goal. In such a perspective, the topography of the path precedes – or ought to precede – the methodology of philosophical inquiry<sup>2</sup>. In this text, I analyze selected literary descriptions of the topography of the philosophical path, focusing in particular on the consequences of their authors' rhetorical choices. Topography, as is known, concerns the morphology of the terrain and its configuration – understood in terms of the characteristics and respective positioning of its landmarks. The Greek verb *τοπογραφέω* means “to describe a place” or to “define the location of a place,” and because it involves such actions, topographic thinking reveals certain characteristics of philosophical reflection as such. It facilitates the recognition of its landmarks, the identification of the distribution of its points of gravity, or the recognition of the demarcation lines between, for instance, the source, the act, and the purpose of philosophy. Above all, however, it allows one to rethink philosophy itself, as abstracted from its historically (and otherwise) constructed profile. It is also worth recalling that the uniqueness of philosophy lies in the fact that it is self-reflective, and perhaps that is why it can plot different trajectories of its own discourse. A philosopher, after all, is a songbird contemplating its own song, but, at the same time, a flying bird pondering on the routes of its travels. In other words, in my musings, I attempt to intently listen to the voice of the bird-philosopher singing about his journey.

### The Iconic Model of the Philosophical Path in Plato's *The Symposium*

The starting point, but also the central object of my inquiry, is the passage from Plato's *The Symposium* (201d–204c)<sup>3</sup> – a fragment archetypal to the subject under analysis. However, to illustrate my argument properly, I will also refer to other

---

from the original discipline – philosophy itself. Methodologically speaking, metaphilosophy is a subdiscipline of philosophy, while, for example, metamathematics, methodologically, although it may be a subdiscipline of mathematics, may also be a branch of philosophy.

2. Publication co-financed by the funds granted under the Research Excellence Initiative of the University of Silesia in Katowice.

3. For more important insights on Plato's *Symposium*, see Steven Berg, *Eros and the Intoxications of Enlightenment: On Plato's Symposium* (Albany: Suny Press, 2010); *Plato's Symposium. Issues in Interpretation and Reception*, ed. James Lesher, Debra Nails, Frisbee Sheffield. Hellenic Studies 22. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006; Kevin Corrigan, Elena Glazov-Corrigan, *Plato's Dialectic at Play: Argument, Structure, and Myth in the Symposium* (University Park: Penn State University Press, 2004); Alexander Nehamas, “Only in the contemplation of beauty is human life worth living” Plato, *Symposium* 211d,” *European Journal of Philosophy*, 15, 1 (2007), 1–18; Mary P. Nichols, *Socrates on Friendship and Community: Reflections on Plato's Symposium, Phaedrus, and Lysis* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009); Frisbee Sheffield, *Plato's Symposium: The Ethics of Desire* (Oxford 2006).

narratives that shed more light upon some of the fundamental difficulties associated with, or caused by, the story of Diotima/Socrates/Plato. While it is hardly necessary to justify the importance of this passage to philosophy and metaphilosophy alike, it makes perfect sense to begin this section with a quotation from Diogenes Laertios<sup>4</sup>, who reports that “[...] is said that Socrates in a dream saw a cygnet on his knees, who immediately put forth feathers, and flew up on high, uttering a sweet note, and that the next day Plato came to him, and that he pronounced him the bird which he had seen.”<sup>5</sup> Thus, the simile employed in the previous section receives interpretive substance: Plato, after all, is “pronounced” a bird. Furthermore, it is worth remembering that the whole story in question is an embedded narrative: it is an account of Apollodoros (who had heard it from Aristodemos), in which Socrates recounts the story of Diotima. However, the beginning of Apollodoros’s account is suggestive: he talks about meeting Socrates, who “was fresh from the baths and wearing his sandals,” stressing that these were “two rare events for him.”<sup>6</sup>

Even if we choose to disregard the issue of Socrates’s infrequent ablutions, the mentioned “rarity” of the occasions when he would wear shoes is (in the universe of Socratic humor) both significant and ironic: as a rule, Socrates would be barefoot. And, as will be seen, it is exactly about the barefoot being that Plato – that is, Aristodemos, and therefore Apollodoros, and therefore Socrates, and therefore Diotima – will speak. It also seems worth mentioning that, when Glaucon nags him about the origins of the story, Apollodoros indicates Aristodemos as his source, using which opportunity he does not fail to emphasize the latter’s physical traits. Aristodemos, in his description, is “a little fellow, who never wore any shoes.”<sup>7</sup> Although clearly the recurrence of the motif of barefootedness begs a closer

---

4. Aware that the names of the philosophers of the Antiquity function in the academic circulation in a number of varieties, in my text I attempt to systematically use un-Latinized, Greek names in Latin transliteration, e.g. “Diogenes Laertios” rather than “Diogenes Laërtius.”

5. Diogenes Laërtius, *The Life and Opinions of Eminent Philosophers*, literally translated by C.D. Yonge (London: G. Bell and Sons, Ltd., 1915), III, 5. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/57342/pg57342-images.html> (10.03.2021).

6. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett. Edited, annotated, and compiled by Rhonda L. Kelley, 4 (174a), <http://faculty.sgc.edu/rkelley/SYMPOSIUM.pdf> (5.05.2021). Cf. also Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield, trans. M.C. Howatson (New York: Cambridge University Press, 2008), 3 (174a), <https://philarchive.org/archive/FREAR-4> (10.05.2021). The Greek original reads: “λελουμένον τε καὶ τὰς βλαύτας ὑποδεδεμένον, ἃ ἐκεῖνος ὀλιγάκις ἐποίει.” See: Πλάτων, *Συμπόσιον*, Κείμενο, μετάφραση, ερμηνεία Ἰωάννης Συκουτρῆς (Ἀθήνα: Ἰωάννης Δ. Κολλάρου & Σία Α.Ε., 1970.), 11 (174a), [http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/7067/1970\\_symposium.pdf](http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/7067/1970_symposium.pdf) (5.05.2021). All the quotations from the Greek text come from this edition.

7. Plato, *The Symposium*..., 2 (173b). Compare the English translation with the Greek original: “σικρὸς, ἀνυπόδητος αἰεῖ,” Πλάτων, *Συμπόσιον*, 7 (173b).



scrutiny, for the time being I will only point to the shoe-related literary parallel that I am going to use, and to which I will also (literally) return at the end of my inquiry. On the one hand, the parallel in question is that between “not wearing shoes” and “ignorance”; on the other – between “being fully shod” and the “belief in possessing knowledge.” I cannot help but feel that, in its own form, this bidimensional parallel looms large in Plato’s text.

The above notwithstanding, it is also reasonable not to dismiss other interpretative leads manifest in the very Prologue to the dialogue – tropes that may prove noteworthy from the point of view of a metaphilosophical, topographic insight. It is already in the second sentence of the *Symposium* that Apollodoros describes his journey from his home in Phaleron to “the city” (identifiable as Athens) as “going up/climbing”<sup>8</sup> the road. Indeed, even today the trip from Phaleron to Athens requires one to take an ascending path, but one must be very careful not to treat the trajectory of Apollodoros’s journey in any schematic, or monomythical way, as in fact the Greek lexeme *ἀνείμι* (“climb”/ “go up”) also translates into: “sail up” (“out to sea”), to “go up inland,” to “come forth,” “approach,” and even to “go back,” or “return.” Therefore, as I endeavor to demonstrate, in spite of the strong blending of philosophy’s reputation with the concept of “the ascent” (*anabasis*), the passage under study (along with other texts) suggests that the topography of the philosophical path may, in fact, differ from the one stereotypically envisaged. Even the prologue to *The Symposium* makes it clear that Glaucon “was looking for”<sup>9</sup> Apollodoros, which fact seems to emphasize the fundamentally zetetic<sup>10</sup> dimension of the processes of learning or acquiring new knowledge. Bearing all of the above in mind, it makes sense to try to think about philosophy in the perspective of activities defined by the potentiality of the Greek verbs *ἀνείμι* and *ζητέω* – but also in the context of the importance of footwear in the Platonic discourse. Let us then briefly examine the account of the cygnet-philosopher, paying special attention to his songs dedicated to the routes of his flight.<sup>11</sup>

---

8. The semantics of the Greek “ἀνών” / “ἀνείμι” are, unfortunately, lost in the English translations. For comparison, see: Πλάτων, *Συμπόσιον*, 3 (172a).

9. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett... 4 (172a); gr: ἐζήτουν” see: Πλάτων, *Συμπόσιον*, 3 (172a).

10. For a zetetic understanding of philosophy, see Dariusz Kubok, “Comments on the Sources of Greek Philosophical Criticism,” *Folia Philosophica*, 34, *Special issue: Forms of Criticism in Philosophy and Science*, ed. Dariusz Kubok (Katowice 2015), 9–31; Dariusz Kubok, “Kilka uwag o modelach zetetycznych w filozofii polityki: Voegelin – Strauss.” [A few remarks on zetetic models in the philosophy of politics: Voegelin – Strauss.], *Horyzonty Polityki* nr 35 (2020), 125–143; Dariusz Kubok, *Krytycyzm, sceptycyzm i zetetycyzm we wczesnej filozofii greckiej* [Criticism, Skepticism and Zeteticism in Early Greek Philosophy] (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2021), 115–146.

11. Focusing on the topography of the journey, I will leave a plethora of major problems that this passage raises aside. Aware of the importance of the issues I omit, I am also aware of the limitations concerning the size of the text of a standard journal article.

*The Symposium* dedicates much space to Eros,<sup>12</sup> addressing questions concerning “the being and nature of Eros, and then of his works.”<sup>13</sup> As the text makes clear, philosophy also – or perhaps above all – is love. In the section 204b of *The Symposium*, Plato offers the following inference:

Premises:

- 1) “wisdom is a most beautiful thing” (ἔστιν γὰρ δὴ τῶν καλλίστων ἡ σοφία),
- 2) “Eros is a love of the beautiful” (Ἔρως δ’ ἔστιν ἔρως περὶ τὸ καλόν),

The conclusion that necessarily follows from these premises (ὥστε ἀναγκαῖον) is the following:

- 3) “Eros is also a philosopher” (Ἔρωτα φιλόσοφον εἶναι)<sup>14</sup>.

Without delving any deeper into the intricacies of the sense of the words *Ἔρως* (Eros) and *φιλόσοφος* (“philosopher,” “the lover of wisdom”), it is important to emphasize that the text indicates the space of their common presence. It is this concurrence that sets up the overall topographic framework of the love thus conceived, conditioning the modes of philosophical activity, to which the concept of *μεταξύ* (or *ἐν μέσῳ*), translating into “between” (or “in the mean”),

---

12. For more information on Eros in Greek philosophy, and, in particular, in Plato’s work, see Claude Calame, *The Poetics of Eros in Ancient Greece*, trans. J. Lloyd (Princeton: Princeton University Press, 1999); Ursula Bittrich, *Aphrodite Und Eros in Der Antiken Tragodie: Mit Ausblicken Auf Motivgeschichtlich Verwandte Dichtungen* (Berlin–Boston: De Gruyter, 2005); Drew Hyland, “Eros, epithumia, and philia in Plato,” *Phronesis*, 13 (1968), 32–46; W. Joseph Cummins, “Eros, Epithumia, and Philia in Plato,” *Apeiron*, 15 (1981), 10–18; Anne Carson, *Eros the Bittersweet* (Princeton: Princeton University Press, 1986); *Eros, Agape, and Philia: Readings in the Philosophy of Love*, ed. Alan Soble. New York: Paragon House, 1989; Lorelle D. Lamascus, *The Poverty of Eros in Plato’s Symposium* (Bloomsbury: Bloomsbury Publishing, 2016); Giovanni Ferrari, *Platonic Love*, in: *The Cambridge Companion to Plato*, ed. R. Kraut (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 248–276; Lidia Palumbo, *Eros Phobos Epithymia. Sulla natura delle emozioni in alcuni dialoghi di Platone* (Napoli: Loffredo, 2001); Martha Nussbaum, “Eròs and Ethical Norms: Philosophers Respond to a Cultural Dilemma,” in: *The Sleep of Reason: Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, ed. Martha Nussbaum & Juha Sihvola (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 55–94; Glenn W. Most, *Six Remarks on Platonic Eros*, in: *Erotikon: Essays on Eros, Ancient and Modern*, ed. Shadi Bartsch, Thomas Bartscherer (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 33–47; David M. Halperin, “Love’s Irony: Six Remarks on Platonic Eros,” in: *Erotikon: Essays on Eros, Ancient and Modern*, ed. Shadi Bartsch, Thomas Bartscherer (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 48–58.

13. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett..., 29 (201d–e), see also: Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield..., 44 (201d–e). Compare the English translations to the Greek original: “τίς ἐστιν ὁ Ἔρως καὶ ποῖός τις, ἔπειτα τὰ ἔργα αὐτοῦ,” Πλάτων, *Συμπόσιον*, 133 (201d–e).

14. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett..., 30 (204b), see also: Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield..., 147 (204b). See also Πλάτων, *Συμπόσιον*, 145 (204b).

is central. By virtue of mutual interconnectedness of Eros and “the love of wisdom,” the term simultaneously determines the broadest frame of philosophy’s topography. The word *μεταξύ*, however, requires that its own “spatial” limits be defined. In passages 201a–204c of *The Symposium* Plato observes that:

- 1) “there is a mean<sup>15</sup> between wisdom and ignorance”  
“ἔστιν τι μεταξύ σοφίας καὶ ἀμαθίας” (202a)<sup>16</sup>,
- 2) “[Eros] is in a mean between [fair and foul, good and evil]”  
“[...] τι μεταξύ [...] τούτοις [sc. καλόν, αἰσχρὸν; ἀγαθόν, κακόν]” (202b)<sup>17</sup>,
- 3) “[Eros is] is neither mortal nor immortal, but in a mean between the two”  
“[...] μεταξύ θνητοῦ καὶ ἀθανάτου” (202d)<sup>18</sup>,
- 4) “[Eros is] the mediator who spans the chasm which divides [Gods and humans], and therefore in him all is bound together.”  
“[...] ἐν μέσῳ δὲ ὃν ἀμφοτέρων συμπληροῖ, ὥστε τὸ πᾶν αὐτὸ αὐτῷ συνδεδέσθαι [sc. Θεοί, ἄνθρωποι]” (202e)<sup>19</sup>,
- 5) “[Eros] is in a mean between the wise and the ignorant”  
“[...] σοφίας τε αὐ καὶ ἀμαθίας ἐν μέσῳ ἐστίν” (203e)<sup>20</sup>.

By merging the above statements into one, we arrive at the conclusion that “in-betweenness” is determined by the understanding of each of the binaries: wisdom and ignorance, good and evil, mortality and immortality, gods and people. The lovers of wisdom (φιλοσοφοῦντες) are those dwelling “in a mean between the two” opposites (οἱ μεταξύ τούτων ἀμφοτέρων, 204b)<sup>21</sup>. It is worth remembering that these frames of reference, listed together in the same fragment of Plato’s text, represent various orders (epistemic, ethical, temporal, etc.), which suggests that any attempts at delineating strict distinctions between them are unfounded. Such a positioning of Eros-as-philosopher refers to the bipolar principles organizing all-that-is. Genetically, these principles may be called Resource (Poros) and Poverty

---

15. In his translation, M.C. Howatson prefers the word “intermediate.”

16. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett..., 29 (202a); compare with: Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield..., 144 (202a). See also Πλάτων, *Συμπόσιον*, 145 (202a).

17. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett..., 29 (202b); compare with: Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield..., 145 (202b). See also Πλάτων, *Συμπόσιον*, 135 (202b).

18. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett..., 30 (202d); compare with: Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield..., 145 (202d). See also Πλάτων, *Συμπόσιον*, 136 (202d).

19. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett..., 30 (202e) compare with: Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield..., 146 (202e). See also Πλάτων, *Συμπόσιον*, 137 (202e).

20. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett..., 30 (203e) compare with: Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield..., 147 (203e). See also Πλάτων, *Συμπόσιον*, 145 (203e).

21. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett..., 30 (204b); compare with: Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield..., 147 (204b). See also Πλάτων, *Συμπόσιον*, 145 (204b).

(Penia) – as they are referred to in the text<sup>22</sup> – which corresponds to the ontological-epistemological concepts of the One or the Good (ἓν or ἀγαθόν) and the Indefinite Dyad (ἀόριστος δυάς) as the highest principles<sup>23</sup>. It should be remembered, however, that the “in-between,” understood in its multifaceted senses, suspended between the extremes, yet occupying the area excluding “pure” oppositions, constitutes the proper space of philosophy. The above notwithstanding, this area is not inhabited by philosophy alone; populating it are also philosophical dialogues and prayers, and even mantic prophecies reverberate there; it is “in-between” that divine commandments and divine grace become manifest; it is there that sacrifices and rites belong<sup>24</sup>. It is there, “in between,” that we can find it all, whether we are awake or asleep, and it is through Eros-the-philosopher as a “spiritual” or “divine man” (δαίμόνιος ἀνὴρ, 203a)<sup>25</sup>, or even “a great spirit” or “great divinity” (δαίμων μέγας, 202d)<sup>26</sup>, the special interpreter-hermeneut (ἐρμηνεύων, 202e),<sup>27</sup> the barefoot Hermes,<sup>28</sup> through whom “all the intercourse and converse of God with man [...] is carried on.”<sup>29</sup> Operating, like others, “in-between,” and responsible for the com-

22. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett..., 30 (203b); compare with: Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield..., 146 (203b). See also Πλάτων, *Συμπόσιον*, 141 (203b).

23. On that issue, see Hans Joachim Krämer, *Arete bei Platon und Aristoteles. Zum Wesen und zur Geschichte der platonischen Ontologie* (Heidelberg Akademie der Wissenschaften: Heidelberg, 1959), Konrad Gaiser, *Platons ungeschriebene Lehre* (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1963), Giovanni Reale, *Zu einer neuen Interpretation Platons. Eine Auslegung der Metaphysik der großen Dialoge im Lichte der “ungeschriebenen Lehren,”* erweiterte Auflage (Paderborn: Schöningh, 2000); John Niemeyer Findlay, *Plato: The Written and Unwritten Doctrines* (London: Routledge, 2013); Kenneth Sayre, *Plato’s Late Ontology: A Riddle Resolved* (Princeton: Princeton University Press, 1983), Dmitri Nikulin (ed.), *The Other Plato: The Tübingen Interpretation of Plato’s Inner-Academic Teachings* (Albany: State University of New York Press, 2012).

24. It is worth noting that all of these discourses are conversations, and no conversation proper may exist without love.

25. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett..., 30 (203a); compare with: Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield..., 146 (203a). See also Πλάτων, *Συμπόσιον*, 137 (203a). It is worth noting that Howatson translates the phrase as “divine man.”

26. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett..., 30 (202d); compare with: Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield..., 146 (202d). See also Πλάτων, *Συμπόσιον*, 136 (202d). Howatson translates the phrase as “great divinity.”

27. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett..., 30 (202e); compare with: Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield..., 146 (202e). See also Πλάτων, *Συμπόσιον*, 137 (202e).

28. Eros “has no shoes, nor a house to dwell in; on the bare earth exposed he lies under the open heaven, in the streets, or at the doors of houses, taking his rest” – Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett..., 30 (203d); compare with: “[Eros is] homeless and unshod, ever lying on the ground without bedding, sleeping in doorsteps and beside roads under the open sky.” – Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield..., 147 (203d). See also Πλάτων, *Συμπόσιον*, 143 (203d).

29. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett..., 30 (202e); compare with: Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield..., 146 (202e). See also Πλάτων, *Συμπόσιον*, 137 (202e).

munication between the divine sphere and the human world, he channels his love towards wisdom and thus becomes a wisdom lover. The space “in between” is defined by the abolition of the poles at its extremes: the nature of Eros-the-philosopher is, after all, “neither immortal nor mortal” (οὔτε ὡς ἀθάνατος πέφυκεν οὔτε ὡς θνητός)<sup>30</sup>.

What, then, is the trajectory of the philosophical journey of *The Symposium*’s participants? What is the topography of the path of the love of wisdom within the “in-between,” “inside” of it? By no means, contrary to what is often assumed, is it a mere upward-going path (*anabasis*), nor merely a descending trail (*katabasis*).<sup>31</sup> In passage 203e, Plato describes Eros-the-philosopher as “alive and flourishing at one moment when he is in plenty, and dead at another moment, and again alive.”<sup>32</sup> Perhaps the best way to express these dynamics is the trope of a (positively construed) struggle, energized and re-energized by the dual nature of the pilgrim: he takes after his father in his inclination toward all that is beautiful and good, yet he inherits his condition of constant privation from his mother. Metaphorically speaking, Eros does have wings to fly, but his bare feet crave the earth. Yet, the central driving force in Eros’s story is unfulfillment. Plato expresses it with words emphasizing the continuity and endlessness of states that always last, and ceaseless, never-ending actions that always occur. Importantly, Eros’s “always” is dual in its nature, echoing the duality of his parental heritage:

1) Taking after his mother, Eros is always poor (πένης αἰεί ἐστὶ, 203c), always in distress (dwelling ever in want) (αἰεί ἐνδεία σύνοικος, 203d), on the bare ground he always lies with no bedding (χαμαιπετής αἰεί, 203d, which literally means “always falling to the ground”), whatever he gains always slips away from him (τὸ δὲ ποριζόμενον αἰεί ὑπεκρεῖ, 203e) – but “that which is always flowing in is always flowing out, and so he is never in want and never in wealth”;

2) Taking after his father, he is “always weaving some intrigue of other” (αἰεί τινας πλέκων μηχανάς, 203d). It is worth noting that even without the word αἰεί (always), the phrase διὰ παντὸς τοῦ βίου used in the same passage (203d) –

---

30. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett..., 30 (203e); compare with: Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield..., 147 (203e). See also Πλάτων, *Συμπόσιον*, 143 (203e).

31. See, for instance, Dariusz Kubok, *Prawda i mniemanie. Studium filozofii Parmenidesa z Elei* [Truth and Presumptions. A Study in the Philosophy of Parmenides of Elea] (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004), 81–86.

32. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett..., 30 (203e); compare with: Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield..., 147 (203e). The original Greek passage reads thus: “[...] ἀλλὰ τοτὲ μὲν τῆς αὐτῆς ἡμέρας θάλλει τε καὶ ζῆ, ὅταν εὐπορήσῃ, τοτὲ δὲ ἀποθνήσκει, πάλιν δὲ ἀναβιώσκει διὰ τὴν τοῦ πατρὸς φύσιν, τὸ δὲ ποριζόμενον αἰεί ὑπεκρεῖ, ὥστε οὔτε ἀπορεῖ Ἐρως ποτὲ οὔτε πλουτεῖ [...]” Πλάτων, *Συμπόσιον*, 143 (203e).

emphasizing a similar concept – refers, in fact, to constant “pursuit of wisdom,” i.e. to life-long philosophizing.<sup>33</sup>

The *always* – especially the *always* which Eros inherits from his mother – has considerable consequences, most important of which is his persistent failure to attain fulfillment. Thus, should we assume that Eros must *always* remain unfulfilled, we would have to infer that he will *never* achieve his ultimate goal, which is wisdom. Still, we must realize that “never” is antonymous not only to “always,” but also to “ever/whenever” – which clearly reveals Plato’s dogmatism. Rather than that of a hopeful zetetic, Plato adopts a stance of a negative dogmatist who has already passed his judgment on the impossibility of Eros-the-philosopher’s fulfillment.

### The Typology of Philosophy According to Sextus Empiricus

In the first paragraph of his *Outlines of Pyrrhonism* entitled “The most fundamental difference among philosophies” (περὶ τῆς ἀνωτάτω διαφορᾶς τῶν φιλοσοφῶν) Sextus Empiricus claims that “the most fundamental kinds of philosophy are reasonably thought to be three: the Dogmatic, the Academic, and the Sceptical”<sup>34</sup> These three categories serve to differentiate among three specific positions one may take in relation to the activity of (*re*)search (understood as the core of a philosophical effort). The dogmatic philosophy confirms the *finding* of the answer to the question underlying its inquiry as a result of the *completion of the search*. The academic philosophy, in turn, denies the very possibility of finding ultimate answers to the questions that propel its inquiries; the perpetual reach never leads to a firm and final grasp.<sup>35</sup> Finally, the skeptical philosophy endlessly continues

---

33. In this context, it is worth comparing the translations of the passage proposed by Benjamin Jowett and by M.C. Howatson: Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett..., 30 (203d) and Plato, *The Symposium*, ed. M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield..., 147 (203d).

34. “ὅθεν εὐλόγως δοκοῦσιν αἱ ἀνωτάτω φιλοσοφίαι τρεῖς εἶναι, δογματικὴ Ἀκαδημαϊκὴ σκεπτικὴ.” Σέξτος Ἐμπειρικὸς, Πυρρώνειες υποτυπώσεις Α', Β' (Θεσσαλονίκη: Ζήτρος, 2007), I, 4; The translated passage comes from the following edition: Sextus Empiricus, *Outlines of Scepticism*, translated and edited by Julia Annas and Jonathan Barnes (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 3; other editions of the Sextus Empiricus’s work include: Sextus Empiricus, *Outlines of Pyrronism*, translated, with Introduction and Commentary, by Benson Mates (New York, Oxford: Oxford University Press, 1996), <http://www.sciaacchitano.it/pensatori%20epistemici/scettici/outlines%20of%20pyrronism.pdf> (5.05.2021) and Sextus Empiricus, *Outlines of Pyrrhonism*, trans. R. G. Bury. Loeb Classical Library 273. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1933).

35. Academic philosophy is, in fact, tantamount to negative dogmatism – it exercises the dogmatic abolition of modal positive dogmatism by questioning the assumption that “the answer can be found.” Thereby, negative dogmatism of the Academic philosophy thus takes the form of the thesis that “it is impossible to find (any/the) answer.” Today, many researchers employ the terminological distinction between “positive” and “negative dogmatism,” however, in the context of the debate

in its efforts and always keeps searching.<sup>36</sup> The skeptical philosophy, whose nature manifests itself in its focus on acts of *investigation* and *inquiry* (ζήτησις), is described by the words ἐπιμονή (sticking to something/abiding by something/stopping at something) and ἔτι (still/continuously). In the light of this distinction, the philosophy of Plato in *The Symposium* may be perceived as both skeptical (owing to ἔτι, the inexhaustible passion of seeking without ever stopping) and as negatively-dogmatic (due to the dogmatic acceptance of the “never” as a declaration of the belief in the impossibility to “grasp” the object of inquiry and, thereby, attain fulfillment). Surprisingly, most researchers addressing Greek philosophy tend to concentrate solely on the first of the two components. And while one might be inclined to agree that since the times of Aenesidemus the Academy would embrace skepticism, the Academy of Carneades and Clitomachus manifestly tends towards negative dogmatism, which, given the second component of Plato’s philosophical stance, seems far from accidental. Let us note, however, that the acceptance of “never” may shift the thus based reflection towards the philosophy of the absurd, transforming Eros into Sisyphus. It is worth bearing in mind, however, that while Camus’s “absurd” hero pays an enormous price for his givenness to the “passions of this earth,”<sup>37</sup> Plato’s interpretation of Eros-as-philosopher tends towards the acceptance of absurdity owing to love that is neither *from* this earth nor *for* this earth.

Thus, without leaning to either side, one may read the trajectory of the journey of the participants of *The Symposium* as a hybrid trajectory. Arguably, theirs is a journey along the path of zetetic negative dogmatism, that is, a constant quest in defiance of the assumed impossibility of finding the answers to questions motivating the inquiry. To explore this concept in greater detail, in the section below I first present some of the arguments raised by the supporters of such an interpre-

---

on Sextus Empiricus, J.A. Palmer’s example seems particularly illustrative of the usage of the concept: “Although strictly speaking Sextus does not here [*Pyr.*, I, 1–3] call Clitomachus, Carneades, and the other Academics ‘dogmatics’, his characterization of them as denying that the truth can be grasped clearly amounts for him to a type of dogmatism which the Pyrrhonian seeks to avoid. For the sake of convenience, then, I refer to them variously as ‘negative dogmatists’ or ‘dogmatic skeptics.’” J.A. Palmer, “Skeptical Investigation,” *Ancient Philosophy*, 20 (2000), 351, fn. 1.

36. “Τοῖς ζητοῦσι τι πράγμα ἢ εὐρεσιν ἐπακολουθεῖν εἰκός ἢ ἄρνησιν εὐρέσεως καὶ ἀκαταληψίας ὁμολογίαν ἢ ἐπιμονὴν ζητήσεως. διόπερ ἴσως καὶ ἐπὶ τῶν κατὰ φιλοσοφίαν ζητούμενων οἱ μὲν εὐρηκέναι τὸ ἀληθὲς ἔφασαν, οἱ δ’ ἀπεφήναντο μὴ δυνατὸν εἶναι τοῦτο καταληφθῆναι, οἱ δὲ ἔτι ζητοῦσιν.” Σέξτος Εμπειρικός, Πυρρώνειες υποτυπώσεις..., I, 1–3.

37. “You have already grasped that Sisyphus is the absurd hero. He is, as much through his passions as through his torture. His scorn of the gods, his hatred of death, and his passion for life won him that unspeakable penalty in which the whole being is exerted towards accomplishing nothing. This is the price that must be paid for the passions of this earth.” Albert Camus, *The Myth of Sisyphus*, translated from the French by Justin O’Brien (London: Penguin Books, 1977), 108.

tation, even though not all of them may be aware that what they advocate in their writings is, in fact, the ephemeral hybrid of zetetic negative dogmatism. Next, I invoke an interpretation which, quite close to Plato's own position, questions the validity of the negative-dogmatic component. Finally, I propose a solution which opens up the possibility of rejecting the hybrid interpretation of the topography of *The Symposium* and establishes a position that does not prejudge anything – not even its own meta-level infeasibility.

### *NeverEnding Story, or Seek And Ye Shall (Not) Find*

Although the understanding of the philosophy practiced in the spirit of Plato in terms of a “NeverEnding Story” may be emblematic of contemporary interpretive trends, it is, at the same time, surprisingly uncritical<sup>38</sup>. This is evident in the work of many thinkers – such as Josef Pieper, a philosopher, interestingly, manifesting neo-Thomist, rather than Platonic, inclinations. In his opinion, Diotima's parable leads to the conclusion that ultimate knowledge and philosophizing cannot be reconciled with each other<sup>39</sup> – and yet, the thinker proclaims that “[t]o persevere in the quest, to continue the ‘loving’ search for all things worthy to be known, the search for the wisdom that would be total and perfect – to persist in spite of the awareness that the ultimate, finally satisfying answer remains ever elusive: this precisely would mark the true philosopher!”<sup>40</sup> Clearly, what the passage emphasizes is not the absurdity of the condition of the philosopher, but the heroism inherent in the effort of philosophizing. Pieper's thesis, let us observe, could be expressed differently: despite the knowledge that it is impossible to obtain an answer to questions propelling the inquiry (negative dogmatism), the search for it must persist (zeteticism). Even so, one might still be confused by the descriptive form of this statement, but it is easy to imagine that the author could have also expressed his thesis in the language of normative instruction: one should persevere in a loving search for answers despite the knowledge<sup>41</sup> of the impossibility of ever finding them. Still, however once phrases this idea, the charming allure of absurd heroism overshadows criticism. Thereby, in my opinion, Pieper reduces philosophy to a “loving” fool's errand as the negative dogmatism

---

38. It is worth remembering that Wolfgang Petersen's famous film of 1984 was a German production, whose original title read *Die unendliche Geschichte*.

39. Josef Pieper, *In Defense of Philosophy: The Power of the Mind for Good or Evil, Consists in Argumentation*, trans. Lothar Krauth (San Francisco: Ignatius Press, 1992), 40.

40. Josef Pieper, *In Defense of Philosophy...*, 40.

41. In all probability, speaking of knowledge, Pieper thinks of it in terms of *ἐπιστήμη* rather than, simply, in terms of *δόξα/δόκος*.



at the fundament of his thesis cuts philosophy off from its possible metaphilosophical alternatives. However, the weakness of Pieper's interpretation of the passage from *The Symposium* lies not only in his appeal to irrational, albeit normative, love, whose object – rather than wisdom – is heroism. More importantly, perhaps, its frailty is the lack of the meta-level justification for the claim of the existence of negative-dogmatic knowledge. Where do we get such knowledge? How could we have obtained it, if we are still in the course of philosophizing, still en route to the description of the very activity in which we are involved? The possible answer could relate to Plato's "maternal" element. Since it is knowledge rather than particular dispositions (or burdens) that we inherit from the mother, it is worth asking whether we can agree to the very concept of anamnestic knowledge of negative-dogmatic nature. Have our souls ever seen the impossibility? Are absurdity and unfulfillable hope integral to our composition? And, ultimately, is it possible to truly love someone without hope?

Pieper's "perseverance in the quest," his drive "to continue the 'loving' search" despite the the (alleged) knowledge that it is impossible to obtain a final answer, leads (at the very least) to heroism – a heroism all the more dramatic as it is absurd. It would seem that exhorting others to embrace the same heroism should be construed as its most sublimated form, yet, most often, it is little more than a sign of one's own dogmatism (even if it is negative). The idea of persistence in the search, combined with the assumed knowledge of the impossibility of its fulfillment, seems to be internally flawed by something reminiscent of mental decay: it simultaneously questions the essence of the search and knowledge itself, thereby rendering both these elements dramatically reduced as they become dispossessed of their original function. The search is not a true search, because it is, by definition, impossible to find the object of the quest, while knowledge (negative in its essence) is finally established as certain – despite the fact that it rejects the very possibility of positive finality, just as it contradicts the need for continued search. From its very onset, the philosophical path thus conceived places the wanderer-philosopher (the future swan-philosopher) in a space whose topographic landmarks are those of the heroic discourse. Such heroism, however, can be (and has been) conceived of as – and perhaps also confused for – absurd.

In contrast with Pieper's interpretation, Piotr Nowak argues in his commentary on *The Symposium* titled "Niespożyta biesiada" [The Feast Unconsumm(at)ed] that Eros is not Sisyphus at all, but rather Odysseus, reconciled with the impossibility of ever finding his beloved homeland.

As an eternal, insatiable movement, [Eros] oscillates around [...] extremes [– beauty/ugliness, wisdom/ignorance, gods/humans]. He is a constant pursuit of happiness (*eudai-*

monia). He is Odysseus with no dreams of Ithaca. He shares the quality of immortality with gods [...] and with people – his insatiability.<sup>42</sup>

Arguably, Eros-the-philosopher looks as awkward in the guise of Odysseus as he does in that of Sisyphus, precisely because Nowak’s argumentation rests upon the same zetetic negative dogmatism as does Pieper’s, relying heavily upon the “never,” which he metaphorically expresses as coming to terms with the unattainability of dreams. Although I do realize that peace, in general, seems to be alien to philosophizing, I find two issues central to Nowak’s argumentation particularly disturbing:

1) how can one love something passionately without simultaneously dreaming about it (a rhetorical constatation);

2) *insatiability* does not coincide with *forgoing one’s dreams*; from the point of view of formal logic, it seems that these two names overlap (a logical constatation).

Nowak sees Eros-the-philosopher in the perspective of the *conjunction* of the two hyphenated components of the dual name. It is, however, quite as possible to *forgo one’s dreams* AND to *be satiated* at the same time, as it is possible to *be unsatiated/insatiable* AND NOT to *forgo one’s dreams*. Let me expand on the latter option in the paragraphs below.

## The Plotinian Discrepancy Protocol

Before I address the main point of this section, however, it seems reasonable to focus on an interpretation of Plato’s Eros, which does not discard dreams, but eliminates the component of negative dogmatism. The reading to which I refer is that offered by Plotinus in the *Fourth Ennead*<sup>43</sup>. In the pertinent passage, the philosopher writes about the dance (*χορεία*) of the soul, which, despite our bodily nature, is not separated from *the One*<sup>44</sup>. Further in the text, Plotinus makes a direct reference to the story of Eros from *The Symposium*, to finally conclude

---

42. Piotr Nowak, “Niespożyta biesiada,” in: Platon, *Uczta* [The Symposium], translated into Polish by A. Serafina (Warszawa: Sic!, 2012), 133. The author, on the other hand, rightly emphasizes that the trajectory of Eros’s journeys is not exclusively anabastic. See Piotr Nowak, “Niespożyta biesiada” . . . , 139.

43. It is worth remembering that it is to Eros that Plotinus devotes chapter 5 of the “Third Ennead,” in which he analyzes the son of Penia and Poros both from the divine-daimonic point of view and in the perspective of emotions.

44. “Ἐν δὲ ταύτῃ τῇ χορείᾳ καθορᾷ πηγὴν μὲν ζωῆς, πηγὴν δὲ νοῦ, ἀρχὴν ὄντος, ἀγαθοῦ αἰτίαν, ῥίζαν ψυχῆς. [...] Οὐ γὰρ ἀποτετμήμεθα οὐδὲ χωρὶς ἐσμεν, εἰ καὶ παρεμπεσοῦσα ἡ σώματος φύσις πρὸς αὐτὴν ἡμᾶς εἴλκυσεν, ἀλλ’ ἐμπνέομεν καὶ σφζόμεθα οὐ δόντος, εἴτ’ ἀποστάντος ἐκείνου, ἀλλ’ αἰεὶ χορηγοῦντος ἕως ἂν ἡ ὄπερ ἐστί.” Plotinus. *The Enneads*, trans. Lloyd P. Gerson, George

that the soul loves God by nature (*κατὰ φύσιν*) and longs to be united with him<sup>45</sup>. Plotinus is determined to demonstrate the feasibility of fulfilling the soul's yearning. As is often the case, at the lowest level of his interpretation there is an analogy: the mortal, very human, love, which in itself is deceptive, driven by the honeyed, promiscuous whisper of the suitors and limited to their desire for bodily satisfaction, may – in the perspective of someone naïvely in love – be taken for a symbol of the other, *true* love<sup>46</sup>. *Here* – we embrace the bodies; the arms of the lover one are around the beloved. *There* – we can possess Him. The key passage in this matter is the following:

The truly beloved is in the intelligible world, whom one can have intimate contact with by participating in him and relating to him truly, not just by enfolding him externally in our flesh. Anyone who has seen it, knows what I mean. Which is to say: the soul then acquires a new life, when it approaches him, indeed arrives at him and participates in him, such that it is in a position to know that the true provider of life is present, and that the soul is in need of nothing more.<sup>47</sup>

With the real object of love (τὸ ἀληθινὸν ἐρώμενον) we can unite, we may possess it, and as a result – we may want for nothing else. In Plotinus's vision, it is possible to divest oneself of insatiability. From the point of view of his interpretation, such a state would be tantamount to casting philosophizing out by eliminating the elements of *lack* and *desire*. Yet, from the point of view of our inquiry, it is central to realize that on the basis of the reading of the same passage of *The Symposium*, it is possible to formulate an interpretation that – by eliminating the component of negative dogmatism – renders the entire hybrid of zetetic negative dogmatism null and void. Moreover, a reading like Plotinus's demonstrates clearly that the impossibility of finding the object of the search does not have to ensue from the fact of searching itself; on the contrary – the possibility of finding what is sought is warranted, but it comes at the cost of accepting positive dogmatism.

---

Boys-Stones, John M. Dillon, R.A.H. King, Andrew Smith, James Wilberding, ed. L.P. Gerson. (Cambridge: Cambridge University Press, 2018); VI, 9, 9, 1–11.

45. Plotinus. *The Enneads...*, VI, 9, 9, 33–34.

46. Plotinus. *The Enneads...*, VI, 9, 9, 34–44.

47. “Ἐκεῖ δὲ τὸ ἀληθινὸν ἐρώμενον, ᾧ ἔστι καὶ συνείνα μεταλαβόντα αὐτοῦ καὶ ὄντως ἔχοντα, οὐ περιπτυσσόμενον σαρξίν ἐξωθεν. Ὅστις δὲ εἶδεν, οἶδεν ὃ λέγω, ὡς ἡ ψυχὴ ζῶν ἄλλην ἴσχει τότε καὶ προσιοῦσα καὶ ἤδη προσελθοῦσα καὶ μετασχοῦσα αὐτοῦ, ὥστε γνῶναι διατεθεῖσαν, ὅτι πάρεστιν ὁ χορηγὸς ἀληθινῆς ζωῆς, καὶ δεῖ οὐδενὸς ἔτι.” Plotinus, *The Enneads...*, VI, 9, 9, 44–50; trans. Lloyd P. Gerson, George Boys-Stones, John M. Dillon, R.A.H. King, Andrew Smith, James Wilberding.

## Thou Shalt Not Prejudge

The emblematic interpretation of *The Symposium*, of which I have offered Pieper as the representative, leads to the acceptance of the negative zetetic dogmatism. The Plotinian proposition, in its negation of the negative dogmatism, resists – or, at best, gravitates towards – the positive dogmatism, replacing insatiability with satiation (or with the promise thereof). Yet, in my opinion, there is another possibility – an option in which:

- 1) dreams are not forgone,
- 2) insatiability is accepted without prejudging the possibility or impossibility of its satisfaction,
- 3) one does not yield to either negative or positive dogmatism,
- 4) one is not limited to an exclusively anabatic or exclusively katabatic approach,
- 5) avoids the mainstream hybrid of the zetetic negative dogmatism.

The proposition I wish to put forth is based on the acceptance of the zetetic and erotic desire (as is the case with Pieper’s proposition), but at the same time it approves the conjunction of the two sentences below:

- 1) I do not rule out the possibility that I *will find* the object of my search (rejection of negative dogmatism),
- 2) I do not rule out the possibility that I *will not find* the object of my search (rejection of positive dogmatism).

The interpretations I have thus far called “emblematic” or “Pieperian” are based on the premise that the possibility of finding the object of one’s search is ruled out, which is why they eventually fall into the groove of negative dogmatism. Contrary to the above, the proposition offered here arises from the objection to the possibility of the (Pieperian) knowledge of the infeasibility of arriving at a finally satisfactory answer. Such knowledge cannot be anamnestic owing to the positivity of what one could dub “seeing with the eyes of the soul,” and therefore the loving search may be free from prejudgments concerning its effects. In such an approach, the fervor of desire (unmitigated by the chilling awareness of impossibility) is justified, as are the intensity of dreams, insatiability (concerning which one must not prejudice anything, whereby, for example, the attribution of the adjective “eternal” to it would be unfounded), or uncertainty. Concluding the analytical part of this essay, I would like to approach a vision of a philosophy that would be tantamount to the active acceptance of uncertainty, a part of which would be the acceptance of this uncertainty’s *possible* (rather than *actual*) irremovability.

## From “beloved” to “the loving one”

In sections 204b–c of *The Symposium* Diotima teaches Socrates that his misconceptions about Eros arise from the fact that he perceives the son of Resource and Poverty as “the beloved” rather than as “the loving one.” Her observation, by (extended) analogy, seems to be true about the whole of Greek philosophy, where the cognizing subject determines the nature of cognition. Acknowledging this fact, Diotima suggests an attention shift from *the object of love* to the *function of loving*. Let us follow her suggestion.

Plato often emphasizes that Eros-the philosopher does not possess beauty or goodness, and therefore he desires them. Note, however, that the lack is a necessary, but not a sufficient condition of desire. It is true that in order to love and desire, one must feel a lack within. The lack, however does not result in desire: there are those (and in no small number) who neither possess wisdom nor lack anything, and therefore they neither desire nor love anything. Bearing this in mind, one may conclude that it is the passage from the lack to the awareness of the lack, which awakens the desire to eliminate it, that is instrumental in the process. It must also be noted that one cannot simultaneously desire or love an object AND be fulfilled, nor can one desire or love an object AND simultaneously find fulfillment in the knowledge of the impossibility of fulfillment. This craving, understood as a seeking-desire (note that Diotima uses the verb ἐπιθυμέω, meaning “to long for,” “to covet,” “to desire” 48) is the core of any philosophical endeavor. And thus philosophy is love, desire, craving for what one does not currently have, which, importantly, does not mean that “Eros is love that is yet to come.”<sup>49</sup> On the contrary, Eros is love-coming-true-at-present, and, simultaneously, love-hoping-for-a-future-present (the dream component). Projecting Eros as “love yet to come,” one sets somewhat absolutist standards for love (according to the principle of “all or nothing”), as if refusing to accept the fact that Eros is barefoot. The unshod have the same right to love as anyone else, yet their love, grounded in the sensation of the earth felt under the soles of their bare feet, is all the more ardent – the beauty of the beloved object (the attractor) notwithstanding. Therefore, following Diotima’s recommendation, one can posit that love refuses to accept the hegemony of the future tense alone; one may also add that love does not yield to the exclusive rule of the past tense either.

---

48. Drew Hyland adopts a hierarchy of the varieties of love according to the criterion of the degree of rationality. And so, starting from the bottom, he lists: ἐπιθυμία – ἔρως – φιλία. Drew Hyland, “Eros, Epithumia, and Philia in Plato,” *Phronesis*, 13 (1968), 32–46. His stance is disputed by W. Joseph Cummins in “Eros, Epithumia, and Philia in Plato”..., 10–18.

49. Piotr Nowak, “Niespożyta biesiada”..., 131.

The above is not only related to Eros's parental inheritance, but, perhaps more importantly, it is a function of the fact that *anamnesis* is neither selective memory nor a simple negation of amnesia, but an actual, zetetic, recollection. This is how one needs to think about philosophizing in its most profound dimension: Eros is philosophy, and therefore philosophy is a here-and-now desire, a present longing, and search for objects indicated before. As such, it is not primarily about fulfillment or non-fulfillment: a desiring subject does not desire his object because he knows that his desire will be fulfilled or because he knows that his desire will not be fulfilled. Such putative knowledge adds nothing to his desire, nor does it diminish it. Admittedly, however, rather than in the perspective of loving zeteticism, both in the past<sup>50</sup> and today people prefer to think of philosophy in terms of fulfillment, which drives them into positions of dogmatism (whether positive or negative). In contrast, the zetetic understanding of philosophy is anti-dogmatic and therefore critical; it does not focus on prejudging the effect of the search, but on the complexity, scope, profundity, and scrupulousness of the search itself. Walking the dogmatic path resembles sailing the narrow strait between Scylla and Charybdis. Let us then take a topographic survey.

### Counterpoint: Forgetful Love

As has already been mentioned, love, inherent in philosophizing, presupposes active recall and active dreaming in the present. Eliminating this simultaneous inclination towards the past and towards the future would render the philosophical effort reductivist: for instance, in dogmatism (whether positive or negative) there is no "tomorrow" either because "tomorrow" is not needed, or because it is impossible. In contrast, some philosophical journeys, such as the one embarked upon by Michael Oakeshott, give up "yesterday." In Oakeshott's thought, such an abandonment of the past is related to his vision of philosophy as a radically subversive reflection. This thinker treats all reflection as a dialectical process assuming that the condition of *acquiring* knowledge is *having it* already, which

---

50. It is worth noting that this brief section of *The Symposium* lends itself to being perceived as an inspiration for a multitude of models of philosophy and a source referred to in later concepts. One could quote such examples as Kierkegaard's *abyss* (which concept Plato expresses with the word συμπληροί), Vogelín's *In-Between*, or any form of zetetic philosophy based on the formula: "But one cannot know that one does not know without knowing what one does not know." Leo Strauss, "Restatement on Xenophon's *Hiero*," in: Leo Strauss, *On Tyranny*. Revised and Expanded Edition. Including the Strauss-Kojève Correspondence, ed. V. Gourcevitch and M.S. Roth (Chicago and London: University of Chicago Press, 2000), 196.

means that reflection implies doubting – yet the doubt is not absolute: in Oakshott's vision, knowledge is tainted with ignorance<sup>51</sup>.

Subversiveness is what distinguishes philosophy from other types of reflection. For Oakeshott, the topography of the philosophical path takes the form of a climb to the top of a tower. Climbing higher and higher, floor by floor, as new vistas open, the philosopher notices new things. His view changes as he climbs. However, contrary to what one might expect, in this anabatic journey the philosopher's willingness to go further when others stop is not important. The subversive quality of philosophical reflection does not stem from the thinker's heroic desire to keep climbing: its essence lies in his readiness to divest himself of memory. In other words, particular forms of reflection are differentiated not so much by the philosopher's willingness to continue his ascent or his choice to stop, but by his disposition to either remember or to cast away the memories of previous views – and thereby by his readiness to accept or reject the claim that precedent views determine the succeeding ones. Thus, so to speak, Michael Oakeshott perceives philosophy as a “de-anchoring” activity, in which each new view ousts and replaces each old one – and it is insubstantial how tall the tower is; what matters is solely the climber's disposition. Oakeshott himself stresses that the tower *has no top* – or at least the climber-philosopher has no way of knowing whether he has already reached it.

In this way, philosophy is not defined either by its effects, or by the comfort of the privileged view from the floor at which the philosopher stops, but by the sustained propensity to climb combined with a unique kind of amnesia. If we assumed – as in Pieper's model – that the tower indeed has no gable, Oakeshott's interpretation would drift towards the Charybdis of negative dogmatism. If, on the other hand, philosophy were to be understood as a less subversive form of reflection which would allow itself to stop at the level of a still familiar view – such a choice would be tantamount to the consent to being devoured by the Scylla of positive dogmatism. Oakeshott's proposal is thus anti-Platonic with regard to the topography of the philosophical path mainly because it assumes anabatic progression and because it radically rejects memory. And yet, one element of his vision of philosophy seems to complement my own proposition: what seems of particular value is not so much Oakeshott's suggestion of replacing negative dogmatism with an agnosticism of sorts (“the climber has no way of knowing – and thereby cannot know – if he has reached the top”), but the fact that his vision admits a fallibilist reconciliation with uncertainty: the climber-philosopher is not sure whether he has reached the top of the tower, nor whether the place he has reached is the top.

---

51. Michael Oakeshott, *Political Philosophy*, in: Michael Oakeshott, *Religion, Politics and the Moral Life*, ed. by Timothy Fuller (New Haven and London: Yale University Press, 1993), 138–155.

## Between Wandering Rocks and a Hard Place of Dogmatism

The attractiveness of the simile likening Scylla and Charybdis to two forms of dogmatism consists in the fact that there exists no course by which Odysseus can safely avoid both mortal perils as he sails homeward. In Book XII of the *Odyssey* (55 ff.) Circe presents the hero with a fundamental alternative in the choice of shipping routes: he may either chart his course 1) through the waters bristling with “wandering rocks” (πλαγκταὶ πέτραι), or 2) sail through the strait, where the six-headed Scylla brings death to sailors striving to avoid the deadly whirlpool of Charybdis. Circe clearly emphasizes that she will not tell him which route is the right one, but, offering to describe them both, she urges Odysseus towards a reflection. The moment when Odysseus is considering his options – his silent pondering, the trajectory of which Homer leaves undescribed – is truly fascinating. One could argue that, symbolically, it was in this decisive moment of reflection that something of fundamental importance for the future fates of the Western culture happened. Odysseus chose the second path – and his choice was also the choice of philosophy<sup>52</sup>. It is then hardly surprising that the dominant reading of Plato’s philosophical path (to stick to Homeric symbolism) results from Odysseus’s choice. The existing interpretations of Plato’s philosophy resemble the heroic struggle narrated by the Homeric epic. Hoping to avoid Scylla (positive dogmatism), some philosophers fall into the vortex of Charybdis (negative dogmatism), others, striving to steer clear of Charybdis, fall victims of Scylla’s voracity. Pieper’s metaphysical model is, in fact, an embodiment of the first possibility: his search is a search *within* the vortex of Charybdis (Charybdisic zeteticism); his path is that of an endless journey – and it does not matter whether its trajectory is anabatic or katabatic, whether it involves climbing a tower or a descent to its fundamentals, and even the fact that Odysseus finally succeeds in making his way through the perilous strait is inconsequential. Furthermore, it is hard to shake the impression that a rather large contingent of researchers still understands philosophy precisely as the eternal “in-between,” as a perpetual lingering betwixt the constant tug of war between Scylla and Charybdis. They seem not to realize that by assuming that this process/state is eternal, and by accepting the perpetuity of non-fulfillment, they have already been sucked into the great maelstrom of Charybdis.

---

52. See Dariusz Kubok, “Poza Skyllą i Charybdą. Problem fallibilistycznej wykładni poglądów Ksenofanesa” [Beyond Scylla and Charibdis. The Problem of the Fallibilist Interpretation of Xenophanes’s Views], *Ruch Filozoficzny*, t. LXXII/2017, 79–100.



But Odysseus could have chosen differently<sup>53</sup>. So can we. We can still go back, forgoing our former choices and their consequences, and, returning the crossroads, we may choose to go the other way. We can sail the waters where the treacherous wandering rocks (πλαγκταὶ πέτραι) lurk beneath the surface. Circe honestly describes the mortal dangers of this route, painting a lurid picture of the remains of wrecked ships and dead human bodies amid the waves. And yet – the memory of the ship Argo, which has passed that way, remains vivid: the fact that the Argonauts succeeded (because Jason was favored by Hera) negates such dogmatically interpreted categories as “never,” “always,” “eternally,” “endless,” etc.

It is worth noting that, apart from “wandering” or “roaming,” the Greek word *πλαγκτός* also means “wandering in mind,” “erring,” and even “distracted” (LSJ). The course plotted through the sea of Wandering Rocks takes one *beyond* positive and negative dogmatism, which share a common standard of knowledge – *ἐπιστήμη* – wherein positive dogmatism assumes the certainty of knowledge and negative dogmatism assumes the certainty that one may exclude the possibility of knowledge. Meandering among the Wandering Rocks would accept the fallibilistic<sup>54</sup> and doxal standard of knowledge – for instance, understood in the spirit of Xenophanes’s *δόκος* or Parmenides’s *δόξα*. This consent towards uncertainty, wandering, and conjecture may be associated with one’s choice to refrain from passing judgments concerning the possibility/impossibility of reaching fulfillment in one’s *zetetic-erotic* philosophical endeavor. After all, if both Odysseus and Jason succeeded, then – metaphilosophically speaking – we do have choices: we may choose the route leading us between Scylla and Charybdis, but we may also retrace the course of the Argo.

### No Footwear, Full Footwear and a Third Way

In conclusion, let us return to the issue of wearing shoes. In section 203c of *The Symposium*, Eros is defined as *σκληρός* (tough, hard), *ἀρχμηρός* (rough, squalid), *ἄοικος* (houseless, homeless), and *ἀνυπόδητος* (unshod, barefoot). Leaving other terms aside, let us concentrate on this last concept. The memory

---

53. In my opinion, the philosophical Eros is not “Odysseus without dreams of Ithaca,” because 1) he does not seem to resemble Odysseus, 2) whoever he is, he does dream, but not about Ithaca. Above all, however, Odysseus embodies a model of the philosophy of finitude, a philosophy of the return to the point of origin. Although one comes back transformed, in such a vision of a philosophical path one’s trajectory follows a repetitive pattern: departure–journeying–return. By this token, Ithaca, though it must have changed over the years, remains partly familiar and tame.

54. Following Susan barnadete’s terminology, I define fallibilism in terms of two interconnected theses: “no beliefs are, epistemically, absolutely secure” and “some beliefs are more secure than others”). See Susan Haack, “Theories of Knowledge: An Analytic Framework,” *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series*, 83 (1982–1983), 145, 148.

of the sensation of bare feet touching the ground – as well as his roughness, squalor, or homelessness – are to emphasize the “maternal” nature of his weakness and the permanence of privation that can never be eliminated. Metaphilosophically speaking, for many scholars, this genetic (maternal-paternal) duality of Eros’s nature determines the impossibility of the fulfillment of efforts, the unshakeability of the burden that must be carried, and – simultaneously – an ardent desire: a distinctive combination of the traits pointing to zetetic negative dogmatism. In my opinion, however, the quoted passage offers no more than a starting point for further reflection, an account of an anabatic-katabatic struggle rather than a description of the course of the search or the *dénouement* (non-*dénouement*) of its drama. The image of two bare feet suggestively brought forth by Plato’s pre-determines the result of the search only too overtly, and it does so in a negative-dogmatic fashion, while the philosopher either pretends not to be aware – or truly is not conscious – of the fact of having fallen into the maelstrom of Charybdis.

It should be remembered, however, that Plato reads his Eros-philosopher in the perspective of Odysseus’s choice to sail through the strait between Scylla and Charybdis. The barefoot Eros is recalled by Socrates, who, quite ironically, against his custom, is shod, which simultaneously reveals the philosopher’s attachment to this world and his enslavement by it. Consequently – in the dominant interpretation of *The Symposium* – such rhetoric produces a dramatic image of the eternally unfulfilled, insatiable, struggling hero, who has gained knowledge of the impossibility of fulfillment from some unknown source (and thereby “knows” that his umbilical cord attaching him to the “maternal” legacy cannot be severed). One should not, however, forget that Odysseus’s decision could have been different. For a philosopher, the choice of a route among the Wandering Rocks – and thereby the choice of accepting uncertainty, the possibility of losing one’s bearings, admitting presumptions, consenting to the temporariness of assumptions – combined with the resolution to refrain from prejudgments concerning the outcomes of the quest, may still be an alternative. Should such an interpretation be adopted, the zetetic dimension of love and desire implies the concurrence of both memory and dreams in the present, as well as the elimination of the dogmatic visions of the end, including, above all, the arbitrary assertion of the eternal non-fulfillment or ultimate fulfillment of the philosopher’s quest.

The choice of this path – the path of Jason and the Argonauts – is significant. As traditional accounts report, when Jason stood before King Pelias in Iolkos, none of those present knew him, the hum of uncertainty hovering over the crowd. Suddenly, the ruler noticed that the man before him wore only one sandal, his other foot bare. According to Pindar’s *Fourth Pythian Ode*, terror overwhelmed the king, who froze at the sight... And it is (above all) because I choose to refrain from a priori decisions about the form of the fulfillment of a philosopher’s

goals as well as from arbitrary judgments about the possibility or impossibility of such a fulfillment that, when trying to imagine a thinker, I do not seem to be able to invoke the portrait of the fully shod Odysseus or Sisyphus. It is not even the picture of Eros with both his bare feet on the ground that comes to my mind. Instead, I see Jason, who evocatively expresses the uncertainty (the possibility of fulfillment) inscribed in philosophy by showing the world only one shod foot. The other remains bare.

*Translated by Paweł Jędrzejko*

 <https://orcid.org/0000-0002-3251-2540>

## Bibliography

- Berg, Steven. *Eros and the Intoxications of Enlightenment: On Plato's Symposium*, Albany: Suny Press, 2010.
- Bittrich, Ursula. *Aphrodite Und Eros in Der Antiken Tragodie: Mit Ausblicken Auf Motivgeschichtlich Verwandte Dichtungen*. Berlin–Boston: De Gruyter, 2005.
- Calame, Claude. *The Poetics of Eros in Ancient Greece*. Translated by Janet Lloyd. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus*. Translated from the French by Justin O'Brien. London: Penguin Books, 1977.
- Carson, Anne. *Eros the Bittersweet*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Corrigan, Kevin, Glazov-Corrigan Elena. *Plato's Dialectic at Play: Argument, Structure, and Myth in the Symposium*. University Park: Penn State University Press, 2004.
- Cummins, W. Joseph. "Eros, Epithumia, and Philia in Plato." *Apeiron*, 15 (1981), 10–18.
- Diogenes Laërtius. *The Life and Opinions of Eminent Philosophers*. Literally translated by Charles Duke Yonge. London: G. Bell and Sons, Ltd., 1915.
- Diogenes Laertius. *Lives of Eminent Philosophers*. Edited with introduction by Tiziano Dorandi. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Eros, Agape, and Philia: Readings in the Philosophy of Love*, edited by Alan Soble. New York: Paragon House, 1989.
- Ferrari, Giovanni. "Platonic Love." In *The Cambridge Companion to Plato*, edited by R. Kraut, 248–276. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Findlay, John Niemeyer. *Plato: The Written and Unwritten Doctrines*. London: Routledge, 2013.
- Gaiser, Konrad. *Platons ungeschriebene Lehre*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1963.
- Haack, Susan. "Theories of Knowledge: An Analytic Framework." *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series*, 83 (1982–1983), 143–157.
- Halperin, David M. "Love's Irony: Six Remarks on Platonic Eros." In *Erotikon: Essays on Eros, Ancient and Modern*, edited by Shadi Bartsch, Thomas Bartscherer, 48–58. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Hyland, Drew. "Eros, epithumia, and philia in Plato." *Phronesis*, 13 (1968), 32–46.
- Krämer, Hans Joachim. *Arete bei Platon und Aristoteles. Zum Wesen und zur Geschichte der platonischen Ontologie*. Heidelberg: Heidelberg Akademie der Wissenschaften, 1959.
- Kubok, Dariusz. "Comments on the Sources of Greek Philosophical Criticism." *Folia Philosophica*, 34 (2015), Special issue: *Forms of Criticism in Philosophy and Science*, edited by Dariusz Kubok, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015, 9–31.
- Kubok, Dariusz. "Kilka uwag o modelach zetetycznych w filozofii polityki: Voegelin – Strauss." *Horyzonty Polityki*, 35 (2020), 125–143.
- Kubok, Dariusz. *Krytycyzm, sceptycyzm i zetetycyzm we wczesnej filozofii greckiej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2021.

- Kubok, Dariusz. "Poza Skyllą i Charybdą. Problem fallibilistycznej wykładni poglądów Ksenofanosa." *Ruch Filozoficzny*, LXXII, 4 (2017), 79–100.
- Kubok, Dariusz. *Prawda i mniemanie. Studium filozofii Parmenidesa z Elei*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.
- Lamascus, Lorelle D. *The Poverty of Eros in Plato's Symposium*, Bloomsbury: Bloomsbury Publishing, 2016.
- Most, Glenn W. "Six Remarks on Platonic Eros." In: *Erotikon: Essays on Eros, Ancient and Modern*, edited by Shadi Bartsch, Thomas Bartscherer, 33–47. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Nehamas, Alexander. "'Only in the contemplation of beauty is human life worth living' Plato, Symposium 211d," *European Journal of Philosophy*, 15, 1 (2007), 1–18.
- Nichols, Mary P. *Socrates on Friendship and Community: Reflections on Plato's Symposium, Phaedrus, and Lysis*. Cambridge University Press, 2009.
- Nowak, Piotr. „Niespożyta biesiada.” In: *Platon. Uczta*. Przekł. A. Serafina. Warszawa: Sic!, 2012, 105–150.
- Nussbaum, Martha. 2002. "Erôs and Ethical Norms: Philosophers Respond to a Cultural Dilemma." In: *The Sleep of Reason: Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, edited by Martha Nussbaum & Juha Sihvola, 55–94. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Oakeshott, Michael. "Political Philosophy." In: Michael Oakeshott. *Religion, Politics and the Moral Life*, edited by Timothy Fuller. New Haven and London: Yale University Press, 1993, 138–155.
- Palmer, John A. "Skeptical Investigation." *Ancient Philosophy*, 20 (2000), 351–375.
- Palumbo, Lidia. *Eros Phobos Epithymia. Sulla natura dellemozione in alcuni dialoghi di Platone*. Napoli: Loffredo, 2001.
- Pieper, Josef. *In Defense of Philosophy: The Power of the Mind for Good or Evil, Consists in Argumentation*. Translated by Lothar Krauth. San Francisco: Ignatius Press, 1992.
- Plato's Symposium: A Translation* by Seth Benardete with Commentaries by Allan Bloom and Seth Benardete. Chicago and London: University of Chicago Press, 2001.
- Plato's Symposium. Issues in Interpretation and Reception*, edited by James Lesher, Debra Nails, Frisbee Sheffield. Hellenic Studies 22. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006.
- Plato. *Symposium*. Translated by Benjamin Jowett. Edited, annotated, and compiled by Rhonda L. Kelley. <http://faculty.sgc.edu/rkelley/SYMPOSIUM.pdf> (5.05.2021).
- Plato. *The Symposium*, edited by M.C. Howatson and Frisbee C.C. Sheffield. Translated by M.C. Howatson. New York: Cambridge University Press, 2008. <https://philarchive.org/archive/FREAR-4> (10.05.2021).
- Platon. *Uczta*, edited by A. Nowak. Translated by A. Serafin. Warszawa: Sic!, 2012.
- Πλάτων. Συμπόσιον. Κείμενο, μετάφραση, ερμηνεία Ιωάννης Συκουτρής. Αθήνα: Ιωάννης Δ. Κολλάρου & Σία Α.Ε. [http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/7067/1970\\_symposium.pdf](http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/7067/1970_symposium.pdf) (5.05.2021).

- Platonis Opera*. T. 1–5. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet. Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1900–1907.
- Plotinus. *The Enneads*, edited by Lloyd P. Gerson. Translated Lloyd P. Gerson, George Boys-Stones, John M. Dillon, R.A.H. King, Andrew Smith, James Wilberding. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Reale, Giovanni. *Zu einer neuen Interpretation Platons. Eine Auslegung der Metaphysik der großen Dialoge im Lichte der “ungeschriebenen Lehren,”* erweiterte Auflage. Paderborn: Schöningh, 2000.
- Sayre, Kenneth. 1983. *Plato’s Late Ontology: A Riddle Resolved*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Sextus Empiricus. *Outlines of Scepticism*. Translated and edited by Julia Annas and Jonathan Barnes. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Sextus Empiricus. *Outlines of Pyrronism*. Translated, with Introduction and Commentary, by Benson Mates. New York, Oxford: Oxford University Press, 1996. <http://www.sciacchitano.it/pensatori%20epistemici/scettici/outlines%20of%20pyrronism.pdf> (5.05.2021).
- Sextus Empiricus. *Outlines of Pyrrhonism*. Translated by Robert Gregg Bury. Loeb Classical Library 273. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1933.
- Σέξτος Εμπειρικός. Πυρρώνειες υποτυπώσεις Α, Β. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος, 2007.
- Sheffield, Frisbee. *Plato’s Symposium: The Ethics of Desire*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Strauss, Leo. “Restatement on Xenophon’s *Hiero*.” In: Leo Strauss. *On Tyranny. Revised and Expanded Edition. Including the Strauss-Kojève Correspondence*, edited by Victor Gourevitch, Michael S. Roth. Chicago and London: University of Chicago Press, 2000.
- The Other Plato: The Tübingen Interpretation of Plato’s Inner-Academic Teachings*, edited by Dmitri Niculin. Albany: State University of New York Press, 2012.



varia | kontynuacje | antycypacje

ER(R)GO

varia | follow-ups | anticipations







## Google Street View i nie-ludzka fotografia w projektach Jona Rafmana i Michaela Wolfa

Google Street View and Non-human Photography  
in Jon Rafman's and Michael Wolf's Projects

**Abstract:** The article is an attempt to reflect on the phenomenon of non-human photography. The starting point of the text is noticing that because of the automatization of the photographing process, the photography created by humans is merely one of the fields of contemporary photography. The article is an analysis of Jon Rafman's and Michael Wolf's artistic projects in which they utilize images created by automatic Google Street View cameras. Artists expose cracks, gaps and errors of this system, bringing their projects close to the field of glitch art. The vital aspects of the analysis are its reflection on the notion of non-human gaze, its questioning of the truthfulness of the photography, and its examination of how the Google Street View interface is constructed.

**Keywords:** nonhuman photography, Google Street View, Jon Rafman, Michael Wolf, glitch art

Stwierdzenie, iż nie tylko człowiek wykonuje zdjęcia, nie jest w dzisiejszych czasach niczym zaskakującym. Za obiektywem aparatu mogą znaleźć się inne zwierzęta lub też maszyny. Odpowiednio zaprogramowany aparat może również wykonywać fotografie bez bezpośredniego udziału człowieka, czego przewrotnym przykładem jest *Trophy Camera* Driesa Depoortera – aparat, który nie tylko wykonuje samodzielnie zdjęcia, lecz także sam je “ocenia”<sup>1</sup>. Oczywiście, można zbagatelizować te zjawiska i uznać, że są one marginalne z perspektywy refleksji nad fotografią. Uważam jednak, że jest wręcz przeciwnie i ujawniają one istotne zagadnienia dotyczące spojrzenia, istoty fotografii oraz jej estetycznego i artystycznego wymiaru. Niniejszy tekst będzie więc refleksją o nie-ludzkim spojrzeniu oraz jego potencjalnym artystycznym wymiarze. Joanna Żylińska

1. Artysta zaprojektował specjalny aparat wyposażony w sztuczną inteligencję, która przeanalizowała wszystkie zwycięskie zdjęcia World Press Photo od 1955 roku. Aparat przechowuje i automatycznie upublicznia na stronie internetowej jedynie te zdjęcia, które odpowiadają schematom zwycięskich fotografii: <https://driesdepoorter.be/trophy-camera> (4.06.2020).

wskazywała, że nie możemy już pojmować fotografii jako jedynie ludzkiej działalności – proces fotografowania ulega bowiem automatyzacji, więc zdjęcia wykonywane przez człowieka są dziś tylko jednym z obszarów współczesnej fotografii, nawet gdy wciąż dostrzegamy tendencję do uznawania, że jedynym<sup>2</sup>. Żylińska opisuje obszary nie-ludzkiej fotografii, takie jak kamery CCTV, skanery, zdjęcia satelitarne i Google Street View. W tym kontekście przedmiotem analizy będą: projekt *9 eyes* realizowany od 2008 roku przez kanadyjskiego artystę Jona Rafmana oraz fotografie Michaela Wolfa.

Należący obecnie do jednych z najbardziej rozpoznawalnych artystów pracujących z nowymi mediami, Jon Rafman interesuje się rubieżami Internetu, *deep webem* oraz artystycznym recyklingiem internetowych odpadów. Fotograficzny projekt *9 eyes* wynika z jego fascynacji nie-ludzkim spojrzeniem obecnym w projekcie Google Street View (GSV)<sup>3</sup>. Interesujący jest fakt, że Rafman określa swoje działania jako fotograficzne, chociaż nie zakłada ono w żadnym aspekcie wykonywania zdjęć przez człowieka, a jedynie pracę na gotowym materiale wizualnym<sup>4</sup>. Gest artysty polega w tym przypadku na wyborze i prezentowaniu na blogu zdjęć odnalezionych w zasobach GSV.

Projekt GSV rozpoczął się w Stanach Zjednoczonych Ameryki w 2007 roku. Samochody Google wyposażone zostały w dziewięć aparatów wykonujących częściowo nakładające się na siebie zdjęcia, które następnie łączone są ze sobą, aby utworzyć jeden obraz obejmujący 360<sup>o5</sup>. W związku z tym, że pewne przestrzenie okazały się niedostępne dla samochodów, powstały także tzw. *trekkery*, które mogą być niesione na plecach, wózki (przeznaczone przede wszystkim do fotografowania wnętrza), *trike*, czyli rowery oraz skutery śnieżne. Co każde 10–12 metrów aparaty automatycznie wykonują zdjęcia. Dzięki temu w Internecie można oglądać panoramę dowolnego miejsca, ulicy, muzeum, w którym pojawił się aparat Street View.

Rafman nie dzieli wybranych przez siebie fotografii na żadne kategorie, a nawet zauważa, że wymykają się one kategoryzacji. Przyglądając się jednak wybranym przez niego zdjęciom, można dostrzec pewne kryteria, według których dokonuje selekcji. W efekcie cykl, częściowo opowiadający o nie-ludzkim spojrzeniu, zostaje wtórnie naznaczony ludzką, indywidualną optyką. Na tym w znacznej mierze zasadza się idea projektu *9 eyes* – sposób widzenia aparatu, użytego do celów czysto technicznych, zostaje skonfrontowany ze sposobem widzenia twórcy, który

---

2. Joanna Żylińska, "The Creative Power of Nonhuman Photography", w: *Photographic Powers*, red. Mika Elo, Marko Karo (Helsinki: Aalto University 2014), 132.

3. W niniejszej publikacji zdecydowałam się wprowadzić skrót GSV.

4. Projekt artysty dostępny na stronie: <https://9-eyes.com> (20.06.2020).

5. Zob. <https://www.google.com/streetview/> (5.06.2020).

dostrzega w powstałych zdjęciach potencjał artystyczny, estetyczny lub nawet krytyczny. Gest Rafmana zasadza się na dokonaniu selekcji z dostępnego materiału wizualnego. Działanie to nie jest niczym nowym, znane jest wszak od czasów fotomontażu, *found footage* czy różnorodnych działań opartych na gromadzeniu przekazów wizualnych według ustalonych kategorii<sup>6</sup>, tworzeniu katalogów i archiwów (jak przykładowo słynny *Atlas Mnemosyne* Aby'ego Warburga). Rafman w żaden sposób nie ingeruje w zdjęcia, widoczne są jednak kryteria, według których dokonuje ich selekcji. Artysta wydaje się testować różnorakie estetyki i konwencje fotograficzne, które pojawiają się w zdjęciach, za którymi nie stoi ludzkie spojrzenie. Mechaniczna rejestracja produkuje więc zarówno nastrojowe krajobrazy, jak i "zaangażowane" zdjęcia reportażowe, surrealizujące wizje, a nawet fotografie abstrakcyjne.

Przykładowo, artysta wybiera niejednokrotnie fotografie, które mają szczególne walory estetyczne, zachwycają kompozycją, atmosferą, kolorystyką. Są to często nastrojowe pejzaże ukazujące zachody słońca czy zwierzęta na tle krajobrazu. Zdarza się, że kolorystyka zdjęć jest wyraźnie zaburzona, przez co przypominają one lomografię lub fotografie z zastosowanymi filtrami, tak popularnymi chociażby na portalu Instagram. Wiele z wyselekcjonowanych przez artystę ujęć przypomina zdjęcia reportażowe. Szczególnie często wyłuskuje on takie, które ukazują przemoc, wypadki samochodowe, zdegradowane przestrzenie miejskie, slumsy, policyjne aresztowania i prostytutkę. Niektóre z nich można by wręcz ułożyć w osobne cykle, które mogłyby spełniać rolę wypowiedzi na określony temat. W takim ujęciu zbliżają się one do zaangażowanej społecznie fotografii, w której artysta naświetla, dokumentuje i w założeniu zwraca uwagę odbiorców na określony problem społeczny. Takie postrzeganie jest jednak oczywiście perspektywą narzuconą przez ludzkie spojrzenie, które rozpoznaje znane konwencje i kody wizualne. Paradoksalnie, gdy przyglądamy się temu, jak "patrzy" GSV, zaczynamy także dostrzegać, w jaki sposób ustrukturyzowana jest nasza własna percepcja.

Część z fotografii została wyszukana ze względu na ich niepokojący i nieco surrealistyczny charakter. Można podzielić je na dwie kategorie: w jednej poczucie "dziwności" wynika z samego charakteru sfotografowanego wycinka rzeczywistości, w drugiej jest efektem błędów i zakłóceń działania aparatu. Do pierwszej kategorii można zaliczyć zdjęcia, ukazujące pozornie zupełnie zwyczajne sytuacje i przestrzenie, w których pojawia się zaskakujący lub nieprzystający element. Przykładowo na jednej z fotografii widzimy niewielką zabudowę, samochody

---

6. O tworzeniu kolekcji jako artystycznej odpowiedzi na nadprodukcję obrazów Zob. Tomasz Ferenc, "Kolekcjonowanie, przetwarzanie, niszczenie. O strategiach postępowania wobec nadmiaru fotografii", *Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Praktyka* nr 1(79) (2013), 45–58.

stojące na parkingu oraz przechadzającego się obok nich tygrysa. W innej, na tle starego cmentarza, za kamiennym murem widoczne są sylwetki pędzących koni, które wyglądają niczym zjawy. W kolejnej, na tle architektury Rzymu pojawia się postać w płaszczu, przypominająca rzymskiego centuriona. Przeglądając się tym fotografiami, zaczynamy kwestionować realność ukazanych sytuacji.

Patrzenie i widzenie nie są tym samym, na co zwracał uwagę chociażby Władysław Strzemiński, gdy pisał, że ludzkie widzenie to nie tylko bierny odbiór doznań wzrokowych<sup>7</sup>. Artysta w słynnej *Teorii widzenia* opisywał przemiany ludzkiego spojrzenia, które nie sprowadza się jedynie do aspektów związanych z fizjologią ludzkiego oka. Związane jest ono również z pracą intelektu – “istnieje wzajemny wpływ myśli na widzenie i widzenia na myśl”<sup>8</sup>. Również Nicholas Mirzoeff wskazywał kognitywną złożoność procesów postrzegania, podobnie jak Strzemiński, zwracając uwagę na fakt, że widzenie jest procesem analizy umysłowej, a nie postrzyciem<sup>9</sup>.

Można patrzeć i nie widzieć, co udowodniali niegdyś Christopher Chabris i Daniel Simons w eksperymencie dotyczącym selektywności uwagi<sup>10</sup>. W teście, który zatytułowali *The Invisible Gorilla*, naukowcy badali, w jaki sposób ukierunkowanie percepcji powoduje, że pewne elementy otoczenia przestają być dostrzegane. W ramach eksperymentu Chabris i Simons prezentowali grupie badawczej krótki film ukazujący dwie drużyny podające sobie piłkę. Skoncentrowanie uwagi badanych na liczeniu podań powodowało, że nie wszyscy dostrzegali, iż w pewnym momencie przez sam środek pomieszczenia przechodzi osoba przebrana za goryla. Badani patrzyli na niego, lecz go nie widzieli. Kamera jednak rejestruje wszystko, będąc niezależną od tego typu selektywności uwagi. Jest to jeden z aspektów, który pozwala wierzyć w “obiektywność” takiego spojrzenia, które nie koncentruje się na wybranym aspekcie rzeczywistości, lecz jedynie ją rejestruje, każdy jej element traktując w taki sam sposób.

Widzenie peryferyjne, kolejne zniekształcenia i deformacje wynikające z niedoskonałości ludzkiego oka wpływają na nasz sposób widzenia otaczającej rzeczywistości. W związku z tym w rozwijających się nowych technologiach dostrzegano obietnicę spojrzenia, które będzie pozbawione tego typu niedoskonałości. Takie przekonanie widoczne było przykładowo w refleksji Dżigi Wiertowa, który uznawał, że kamera “widzi” lepiej niż człowiek, bowiem unika deformacji

---

7. Zob. Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016).

8. Strzemiński, *Teoria...*, 51.

9. Zob. Nicholas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Łukasz Zaremba (Kraków-Warszawa: Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2016).

10. Mirzoeff, *Jak zobaczyć...*, 88–91. Dokumentacja eksperymentu dostępna również na stronie: [http://www.theinvisiblegorilla.com/gorilla\\_experiment.html](http://www.theinvisiblegorilla.com/gorilla_experiment.html) (5.06.2020).

i złudzeń, którym podlega ludzkie oko<sup>11</sup>. Zdaniem Wiertowa to kamera pozwala ukazać prawdę o świecie. Takie ujęcie związane jest z przekonaniem, iż spojrzenie kamery/aparatu jest doskonalsze niż spojrzenie człowieka. Czy jest to patrzenie bez widzenia? Pozbawione myśli, interpretacji, mentalnego filtru selekcyjnego postrzegane elementy rzeczywistości?

André Bazin pisał, że “obiektywizm fotografii nadaje obrazowi siłę wiarygodności, nieistniejącą w innych utrwalonych utworach plastycznych”<sup>12</sup>. Od początków tego medium funkcjonowało przekonanie, iż fotograficzna reprezentacja obiektu jest potwierdzeniem jego istnienia. Z czasem jednak optymizm dotyczący poznawczych walorów fotografii został zastąpiony rosnącym sceptycyzmem, szczególnie w kontekście rozwoju technologii cyfrowych<sup>13</sup>. Współcześnie mamy świadomość, że żadne medium nie zbliża nas do prawdy o świecie, a każda rejestracja jest również kreacją. Jednakże wciąż tli się w nas zaufanie wobec spojrzenia kamery/aparatu, które jest wiarygodniejszym świadkiem zdarzenia niż ludzkie oko. Wiarygodniejszym, gdyż niezaangażowanym i obiektywnym. Odzwierciedlenie odnajduje tu filozoficzne przekonanie o niemożliwości dotarcia do “rzeczy samej w sobie”, co wynika z ograniczoności ludzkiej percepcji. Nie możemy postrzegać świata, takim jaki jest, lecz jedynie takim, jakim nam się jawi. Ale czy inne, nie-ludzkie spojrzenie jest w stanie to osiągnąć?

Nawet jeśli pozbawione ograniczeń, które zdeterminowane są fizjologią ludzkiego oka, spojrzenie kamery/aparatu, nie jest spojrzeniem “absolutnym” lub też, jak niegdyś wierzono, “obiektywnym”. Jego ograniczenia związane są chociażby z kątem widzenia kamery/aparatu, jej ustawieniem czy różnego typu szumami i zakłóceniami. Widoczne jest to przykładowo w opisywanym projekcie Rafmana, eksponującym kolejne zniekształcenia i błędy, wynikające z zakłóceń działania aparatu. Fakt, iż jednym z kryteriów wyboru fotografii do cyklu *9 eyes* artysta uczynił właśnie występowanie wspomnianych szumów, zbliża ten projekt do działań z zakresu *glitch artu*. Jak zauważa Andrzej Marzec, *glitchem* nazywamy “zakłócenie czy też przerwę w oczekiwanej, konwencjonalnej transmisji informacji, prowadzącą do powstania awarii lub błędu”<sup>14</sup>. Estetyka *glitch*

---

11. Dżiga Wiertow, *Człowiek z kamerą*, przeł. Tadeusz Karpowski (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976).

12. André Bazin, “Ontologia obrazu fotograficznego”, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Bogunia-Borkowska, Piotr Sztompka (Kraków: Znak, 2012), 424.

13. Zob. William John Thomas Mitchell, “Okno zrekonfigurowane. Prawda wizualna w epoce post-fotograficznej”, przeł. Justyna Kucharska, Katarzyna Stanisław, w: *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej*, red. Piotr Zawojski (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2017), 95–117.

14. Andrzej Marzec, “Glitch art – sztuka resztek, zakłóceń i widm”, *Czas Kultury* 2 (2017) (193), 168.

koncentruje się na artystycznym i krytycznym potencjale błędów, które pojawiają się w przekazach nowych mediów. W wybranych przez Rafmana fotografiach mamy do czynienia przykładowo ze zmianą koloru, powidokami, przesunięciami.

Artysta eksploruje także estetyczne aspekty wspomnianych błędów i zakłóceń. Jednocześnie wskazuje na niedoskonałość, pojawiającą się również w przypadku nie-ludzkiego spojrzenia maszyny, które miało być pozbawione ograniczeń ludzkiego oka. Marzec porównuje *glitch art* do Derridiańskiego projektu dekonstrukcji, opierającej się wszak na poszukiwaniu wyrwy, szczeliny w tradycyjnych systemach myślowych oraz ujawnianiu niespójności, które rozbijają koherencje tych systemów. Zdaniem Marca działania z zakresu *glitch artu* mogą funkcjonować jako “narzędzia służące do krytycznej analizy współczesnej rzeczywistości oraz systemu jej reprezentacji”<sup>15</sup>. Cytat ten można odnieść właściwie do całego projektu Rafmana, jednak wydaje się, że zdjęcia nieostre, ze zmienionymi barwami lub zupełnie nieczytelne, w sposób szczególny zadają pytanie o nie-ludzkie spojrzenie oraz jego zaburzenia, które powodują rozdział pomiędzy fotografowanym obiektem a samą fotografią lub może precyzyjniej: określając, uwidaczniają rozdział, który wszak zawsze jest obecny. Sztuka ujawniająca błędy i zniekształcenia niejednokrotnie eksponuje również samo medium, które przestaje być “przezroczyste”, co widoczne jest również w projekcie artysty.

Rafman podejmuje refleksję dotyczącą tego, z jakim spojrzeniem mamy do czynienia w przypadku aparatów GSV:

Ze swoim zakładanym neutralnym spojrzeniem, fotografia Street View miała cechy bezpośrednio niezaburzonej przez wrażliwość czy cele ludzkiego fotografa. Kuszące było postrzeganie tych obrazów jako neutralnej i uprzywilejowanej reprezentacji rzeczywistości – tak jakby Street View, wymykając się wszelkim kontekstom społecznym poza geoprzestrzenną ciągłością, tworzyło prawdziwą fotografię dokumentalną, chwytając fragmenty rzeczywistości odarte z jakichkolwiek kulturowych intencji<sup>16</sup>.

Spojrzenie “dziewięciu oczu” jest pozbawione empatii i beznamiętne. Jest to jednocześnie spojrzenie w pewien sposób “płaskie”, niewyróżniające żadnego z elementów rzeczywistości. Nie ocenia, nie wybiera, nie potępia. Dziewięć oczu patrzy na wszystko z taką samą intensywnością, nic nie ma dla nich znaczenia, nic ich nie zachwyca ani nie porusza. A pomimo tego bezustannie fotografują. Automatyzacja procesu fotografii może wskazywać, że wierniej odzwierciedlają one rzeczywistość niż fotografie wykonywane przez człowieka, które nacecho-

15. Marzec, “Glitch art...”, 168.

16. Jon Rafman, “The Nine Eyes of Google Street View”, <http://artcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view> (5.06.2020).

wane są jego indywidualnym spojrzeniem, emocjami, wizją świata czy koncepcją artystyczną.

Widoczne jest jednak, że GSV to nie tylko “czysta” rejestracja otoczenia, gdyż sama obecność aparatu modyfikuje zachowania osób, które znajdują się przed obiektywem. Ludzie świadomi obecności “dziewięciu oczu” zaczynają performować, niejednokrotnie reagują agresją, manifestując tym samym sprzeciw wobec bycia rejestrowanym bez swojej zgody. Niechęć wobec bycia fotografowanym objawia się przykładowo w pokazywaniu obraźliwych gestów lub obnażaniu się przed aparatem. Innym typem reakcji jest próba schowania się, ucieczki przed jego spojrzeniem. Działania te ujawniają wątek przemocy związanej z władzą spojrzenia oraz z samym aktem fotografowania. Kwestia rozpowszechniania wizerunków od początku była jednym z istotniejszych zagadnień prawnych związanych z projektem GSV. W związku z tym wszystkie twarze, które pojawiają się na fotografiach, zostają zamazane. Istnieje jednak osobna kategoria reakcji, związana z tym, że istnieją osoby dokładnie śledzące trasę samochodów Google i celowo umawiające się po to, by aranżować fikcyjne, czasem nietypowe sytuacje. W efekcie bezosobowa rejestracja zderza się ze spektaklem odgrywanym przed nie-ludzkim okiem – oczywiście docelowo skierowanym do ludzkiego widza, który zobaczy w Internecie powstałe fotografie.

Zwrócić należy również uwagę na różnicowany charakter kategorii estetycznych, według których Rafman dokonywał wyborów poszczególnych zdjęć do cyklu. Artysta przyznawał, że wpływ na jego decyzje miała znajomość historii fotografii i jej różnorodności stylistycznej<sup>17</sup>. Widoczne jest, że przywiązywał dużą wagę do formalnych aspektów zdjęć, ich kolorystyki czy kompozycji. W cyklu *9 eyes* można dostrzec zdjęcia, które nasuwają skojarzenia z fotografią uliczną oraz takie, które kojarzą się z koncepcją “decydującego momentu” Henriego Cartiera-Bressona – wyglądające niczym chwywane na gorąco i wynikające z szybkiej reakcji na zaobserwowane wydarzenie. W tym kontekście szczególnie interesujący jest fakt, iż stoi za nimi nie-ludzkie spojrzenie.

Rafman podkreśla, że fotografie GSV mają swoją charakterystyczną estetykę – “zamazanie twarzy, wyjątkowa cyfrowa tekstura oraz zakrzywione wrażenie głębi, wynikające z panoramicznego ujęcia są charakterystyczne dla gramatyki wizualnej Street View”<sup>18</sup>. W swym cyklu nie stara się tuszować pochodzenia fotografii, pozostawiając charakterystyczne strzałki nawigacyjne w lewym górnym rogu, które stają się ważnym elementem wizualnym tych zdjęć. Rafman zwrócił uwagę na to, że fotografie te pozbawione są fotografa, jednak wciąż pozostają tekstami

---

17. Zob. Rafman, “The Nine Eyes...”.

18. Rafman, “The Nine Eyes...”.



kultury, które domagają się interpretacji<sup>19</sup>. Owo poszukiwanie sensu i znaczenia wynikać może z ludzkiej potrzeby tworzenia narracji, zdjęcia wszak są dla nas opowieściami o czymś oraz stają się punktem wyjścia dla opowieści<sup>20</sup>. Omawiany cykl wydaje się pokazywać, że ta „narracjogenność” obecna jest niemalże w każdej fotografii, także tej, która nie została wykonana bezpośrednio przez człowieka.

Artysta w wypowiedziach dotyczących *9 eyes* przywołuje również kontekst boskiego spojrzenia, oddzielonego od tego, co postrzega, całkowicie niezaangażowanego w obserwowaną rzeczywistość. Według religijnych wyobrażeń, boskie oko jest oceniające, a permanentna boska obserwacja gwarantuje, że zarówno zło, jak i dobro nie umkną jego postrzeżeniu. Metafora boskiego wzroku wydaje się jednak bardziej adekwatna w kontekście permanentnego oglądu usieciowionego monitoringu, niż w przypadku spojrzenia „dziewięciu oczu”, które – jak się okazuje – posiada znaczące ograniczenia.

Projekt Rafmana wydaje się przede wszystkim opowieścią o totalizującym, nie-ludzkim spojrzeniu, które stara się ogarnąć cały świat, jednak za każdym razem, świat ten w pewien sposób mu umyka. Cykl artysty może nasuwać skojarzenia z panoptyzmem, jednak spojrzenie GSV jest w pewien sposób odmienne od wzroku panoptycznego strażnika. Model Jeremy’ego Benthama zakładał bowiem stałość oraz istnienie centrum, z którego roztacza się spojrzenie. Google Street View jest zaś spojrzeniem nomadycznym i niedoskonałym. Ciągłe przemieszczanie się samochodu, skutera czy wózka powoduje, że GSV szybko traci z obszaru widzenia to, co mija. Paradoksalnie, GSV „widzi” więc niewiele i wiele jednocześnie. Z jednej strony w danym momencie obejmuje spojrzeniem niewielki obszar, swoje bezpośrednie otoczenie, a z drugiej, magazynuje w postaci fotografii wszystkie pozostałe widoki. Na specjalnej mapie dostępnej na stronie projektu GSV można zaobserwować, jak wiele miejsc zostało już sfotografowanych i zdigitalizowanych, co może nasuwać skojarzenie z przytaczaną przez Jeana Baudrillarda narracją Jorge Luisa Borgesa o mapie, która całkowicie pokrywa się z terytorium<sup>21</sup>. Kolejne nowe wehikuły GSV, mające za zadanie dotarcie do każdej, nawet trudno dostępnej przestrzeni, wskazują na niemalże maniacką chęć zreprodukowania, skopiowania całego świata. Jednak „wzrok” GSV paradoksalnie jest wszędzie i nigdzie jednocześnie, co wynika z faktu, że tak jak każda fotografia, uwidacznia to, co jest już w przeszłości, przeciwstawiając się aktualności monitoringu. Zreprodukowane przestrzenie zostają wyrwane

---

19. Rafman, „The Nine Eyes...”.

20. Jakub Dziewit, *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii* (Katowice: grupakulturalna.pl, 2014), 12.

21. Zob. Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2005), 5–6.

z *continuum* czasowego oraz zamrożone w beczasie. Wirtualne “spacerowanie” po sfotografowanych przestrzeniach jest zawsze doświadczeniem ich przeszłości, widzimy je tak, jak zobaczyło je “oko” GSV miesiąc, rok lub nawet kilka lat temu. Oglądamy więc miejsca i obiekty, które mogą już nie istnieć. Jeśli panoramy GSV miałyby pozostać aktualne, wymagana byłaby ich permanentna aktualizacja – co wymagałoby zastosowania techniki monitoringu, a nie fotografii.

Można również spojrzeć na powstały cykl jak na próbę odzyskania zawłaszczanego spojrzenia. Mirzoeff wspominał, że “Google, Apple, Microsoft – i jakikolwiek inny gigant cyfrowy, który przyjdzie po nich – ustawiają się pomiędzy nami a światem, starannie filtrując to, co możemy zobaczyć i poznać za pomocą ekranów i oprogramowania”<sup>22</sup>. Google posiada możliwość ramowania naszej percepcji, w związku z czym Rafman poszukuje nowych ram w obrębie tych już istniejących, tym samym przywracając znaczenie ludzkiego spojrzenia. Ujawnia się tym samym krytyczny potencjał opisywanego cyklu, dotyczący pytania o to, do kogo przynależy władza nad kształtowaniem naszego spojrzenia.

W GSV zamknięty został niemalże cały świat, a różnorodność wydarzeń, sytuacji, które uchwyciło “dziewięć oczu” powoduje, że wirtualne, panoramiczne spacery są nieustającym źródłem inspiracji dla fotografów<sup>23</sup>. Bez wątpienia działania tego typu, podobnie jak projekt Rafmana, mają wymiar przywracania kontroli, podkreślania znaczenia ludzkiego spojrzenia, które “wyławia” z potoku pozbawionych znaczenia panoram to, co ważne, poruszające, ciekawe. Fotografowie zastępują przemieszczanie się w realnej przestrzeni wirtualnym spacerowaniem po zreprodukowanych ulicach, “fotografując” zastane obiekty i sytuacje. Tak jak w każdej praktyce fotograficznej, bacznie obserwują otoczenie w poszukiwaniu tego, co przyciągnie ich uwagę. Zasadnicza różnica jest taka, że niejednokrotnie nie muszą naciskać spustu migawki – zdjęcie jest już zrobione, co więcej, przecież poruszają się oni “w” zdjęciach. Przestrzenie, po których się poruszają, są już de facto przestrzeniami fotograficznymi. Artyści wcielają się w rolę wirtualnych flâneurów, przemierzających ulice kolejnych miast. Jest to jednak szczególny typ przemieszczania się, jednocześnie powiązany z unieruchomieniem ciała, co – jak zwracał uwagę Lev Manovich – w kontekście ekranów jest powszechnym zjawiskiem<sup>24</sup>.

---

22. Mirzoeff, *Jak zobaczyć...*, 170.

23. Oprócz opisywanych projektów Jona Rafmana i Michaela Wolfa wymienić można cykl *A New American Picture* Douga Rickarda, *No Man's Land* Mishki Henner czy *Cinemascapes* Aarona Hobsona, Zob. Paul Moakley, “Street View and Beyond: Google's Influence on Photography”, *Time*, 2012, <http://time.com/55683/street-view-and-beyond-googles-influence-on-photography/> (4.06.2020).

24. Lev Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. Piotr Cypryański (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Łośgraf, 2011), 188.

Michael Wolf w swych działaniach fotograficznych również wykorzystywał materiał wizualny pozyskany z Google Street View<sup>25</sup>. Podobnie jak w przypadku *9 eyes* Rafmana, realizowane przez niego projekty stają się fuzją ludzkiego i nie-ludzkiego spojrzenia (właściwie jak każda fotografia, tutaj jednak dokonuje się to na innym poziomie). W przeciwieństwie do Rafmana, w przypadku działania Wolfa sam akt fotografowania pozostaje obecny. Artysta wykonywał bowiem zdjęcia ekranu, na którym obserwował przestrzenie GSV.

Estetyka fotografii Wolfa jest więc odmienna, widoczne jest bowiem, że mamy do czynienia z fotografią obrazu z monitora, co uwidacznia się w specyficznej "ziarnistości" zdjęcia. Działania obu artystów, pomimo swego podobieństwa, ujawniają zasadniczą różnicę – pierwszy z nich rezygnuje bowiem z samego gestu fotografowania, koncentrując się na wynajdywaniu interesujących go z różnych względów materiałów wizualnych, traktując GSV niemalże jako magazyn fotograficznych *ready-made*, podczas gdy Wolf pozostaje być może bardziej klasyczny w kontekście pewnej tradycji myślenia o fotografii, dokonując bezpośrednio aktu wykonania zdjęcia. W przypadku Rafmana mamy do czynienia z nie-ludzką fotografią, której artysta nadaje znaczenie poprzez swój autorski wybór. W przypadku projektów Wolfa mamy do czynienia niejako z fotografią drugiego stopnia, możemy mówić wręcz o pewnej tektonice, w której ludzkie i nie-ludzkie spojrzenia tworzą poszczególne warstwy. Wolf fotografuje fotografie – działanie to samo w sobie nie jest zaskakujące, znane jest chociażby ze słynnego cyklu *After Walker Evans* Sherrie Levine. Jednak w tym przypadku ciekawym aspektem jest nawarstwienie się kolejnych technologicznych zapośredniczeń pomiędzy realnym obiektem a spojrzeniem odbiorcy: obiektywu Street View, ekranu komputera, obiektywu aparatu artysty oraz niejednokrotnie ponownie ekranu komputera, gdy oglądamy opisywane projekty na stronie internetowej.

Wolf dzielił swoje fotografie związane z GSV na kilka cykli. Niektóre z nich dotyczą poszczególnych wirtualnie zreprodukowanych miast – Paryża czy Manhattanu – lub wręcz konkretnych obiektów, przykładowo *Wieży Eiffla* (artysta wybiera w tym przypadku wszystkie fotografie GSV, na których widoczna jest tytułowa wieża). Seria *Fuck you* ukazuje postaci wykonujące tytułowy gest, tym samym pojawia się tu wspomniana już kwestia próby obrony przed spojrzeniem aparatu. Gest ten staje się formą oporu, wyrazem świadomości powiązania pomiędzy obrazem a władzą lub wyrazem bezsilności i niechęci do bycia fotografowanym. Wolf wyraźnie zainteresowany jest również estetyką *glitch*, co widoczne jest w cyklu *A Series of Unfortunate Events*, w którym eksploruje on aspekty związane ze zniekształceniami, błędami, ale również tytułowymi

---

25. Opisywane projekty można zobaczyć na oficjalnej stronie artysty, <http://photomichaelwolf.com> (26.06.2020).

nieszczęśliwymi wydarzeniami: wypadkami, aktami przemocy, pożarami. Projekt *Interface* w sposób szczególny uwidacznia natomiast interfejs GSV. Wolf eksponuje sam kursor lub też strzałki, które wskazują kierunki przemieszczania się w przestrzeni Street View, znaczniki miejsca, wyświetlające się nazwy ulic i różnego typu komunikaty (przykładowo “this image is no longer available”). Manovich wskazywał, że współcześnie interfejsy stwarzają nowe możliwości dla sztuki i komunikacji, zauważał również, że “monitor podłączonego do sieci komputera staje się oknem, przez które zobaczymy miejsca odległe o tysiące kilometrów”<sup>26</sup>. Badacz zwracał uwagę na pozorną przezroczystość interfejsów. Przyzwyczajamy się do nich, w związku z czym przestają być dla nas widoczne. Tymczasem wszystkie treści, do których mamy dostęp przy pomocy komputera, zapośredniczone są poprzez interfejs – zdaniem Manovicha jest on rodzajem kodu, który prawie nigdy nie pozostaje neutralny, może bowiem narzucać własny model świata, ideologię i logikę. Jak pisze:

interfejs kształtuje nawet sposób, w jaki użytkownik postrzega sam komputer, a także dowolny obiekt medialny, do którego ma dostęp poprzez komputer. Pozbawiając różne media ich pierwotnych cech, interfejs narzuca im swoją logikę<sup>27</sup>.

Wolf, eksponując w swym cyklu interfejs, który pozwala na przemieszczanie się po zdigitalizowanych ulicach, uwidacznia konstrukcję tej wirtualnej przestrzeni oraz jej ograniczenia. “Rozglądając” się po miejscach zreprodukowanych w GSV mamy wrażenie spójności panoram, zapominamy, że są efektem sklejanego ze sobą kilku fotografii. Dzięki niewidocznemu procesowi “zszywania” ulegamy złudzeniu jedności powstałego obrazu. Można to odnieść do stwierdzenia Mirzoeffa dotyczącego dzisiejszego sposobu wizualizowania świata, gdy pisze on, że “składamy go z fragmentów, zakładając, że to, co widzimy, jest spójne i odpowiada rzeczywistości”<sup>28</sup>. Eksponując błędy i zaburzenia, obaj artyści uwidaczniają sfragmentaryzowanie wirtualnych przestrzeni, ukazują ich ograniczenia, szczeliny i momenty rozpadu. Dotyczy to zarówno interfejsu, jak i tworzonego w jego ramach obrazu rzeczywistości. Rafał Nahirny wskazywał na niezwykły ład panujący w świecie zreprodukowanym przez GSV, objawiający się przykładowo tym, że fotografie wykonywane są jedynie przy słonecznej pogodzie<sup>29</sup>. Autor zwraca jednak uwagę na wspomniane już *glitche*, które wprowadzają niezakładaną przez twórców GSV estetykę niepokoju i niesamowitości oraz sprawiają, że przedstawiona rze-

---

26. Manovich, *Język nowych...*, 176.

27. Manovich, *Język nowych...*, 142.

28. Mirzoeff, *Jak zobaczyć...*, 24.

29. Rafał Nahirny, “Nadnaturalny horror w *Google Street View*. Estetyka niepokoju a obraz ładu w przestrzeni miejskiej”, *Studia Etnologiczne i Antropologiczne*, t. 15 (2015), 69.

czywistość “momentami odpowiada bardziej logice marzenia sennego, a nawet koszmaru niż technologicznej funkcjonalności”<sup>30</sup>. Zarówno Rafman, jak i Wolf nie są zainteresowani funkcjonalnością Street View, nie używają więc programu zgodnie z jego przeznaczeniem, szukając raczej fotografii, które z perspektywy użyteczności tego systemu są rodzajem zakłócenia lub wręcz błędu.

Szczególnie interesujący jest również projekt *Portraits*, w którym Wolf fotografuje w dużym powiększeniu twarze przechodniów, które zgodnie z zasadami funkcjonowania GSV są zamazane. Twarze stają się jedynie zarysami, a postaci ze zdjęć przypominają duchy lub zjawy. Być może artysta ukazuje tutaj istotny aspekt fotografii GSV, który wynika z jej nie-antropocentryczności. Człowiek nie tylko nie jest tu fotografującym podmiotem, nie jest również istotnym przedmiotem tych fotografii. Ludzka obecność z perspektywy GSV jest zupełnie zbędna, jest elementem przeszkadzającym. Co więcej, okazuje się ona zbędna z obu stron obiektywu. Ważna jest sama przestrzeń, a nie zamieszkujący ją ludzie. W swym projekcie filozofii fotografii Vilém Flusser wyraźnie antagonizował relację pomiędzy człowiekiem a aparatem, wskazując, iż ten ostatni działa według ustalonego programu, a człowiek staje się jedynie jego funkcjonariuszem<sup>31</sup>. W kontekście GSV i automatyzacji procesu fotografowania wydaje się to jeszcze wyraźniejsze – aparat potrzebuje bowiem człowieka jedynie po to, aby móc się przemieszczać.

Czy fakt, iż mamy do czynienia z nie-ludzką fotografią przekreśla jej estetyczny i artystyczny wymiar? Czy zakładana ludzka intencjonalność leży u podstaw naszego rozumienia fotografii jako dzieła sztuki? Jak wskazuje Jakub Dziewit:

to, że zdjęcie było wykonywane przez maszynę, było zarzutem wobec fotografii, który nigdy do końca nie został obalony. Był to jeden z koronnych argumentów, przez które krytycy nie chcieli uznać fotografii jako części świata sztuki – dla nich nie było tam po prostu elementu ludzkiej kreacji<sup>32</sup>.

Dziś niewiele osób jest skłonnych kwestionować status fotografii jako dzieła sztuki. Aparat pojmowany jest przede wszystkim jako narzędzie, którym posługuje się artysta, jawi się on jako “przedłużenie” ludzkiego oka, a spojrzenie człowieka pojmowane jest jako dominujące. Niejednokrotnie uznajemy, że to właśnie ono oraz ludzka wrażliwość i emocje kryją się za każdym zdjęciem. Co jednak w sytuacji, gdy tak nie jest? Gdy fotografem nie jest człowiek, lecz maszyna? Można oczywiście stwierdzić, że przecież została ona zaprogramowana przez człowieka. Jednak tym, co wydaje się szczególnie interesujące, jest artystyczny potencjał fotografii

30. Nahirny, “Nadnaturalny horror...”, 77.

31. Zob. Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015).

32. Dziewit, *Aparaty i obrazy...*, 63–64.

powstałej bez bezpośredniego udziału człowieka, to znaczy w sytuacji, gdy to nie on wybiera element rzeczywistości, kadruje i naciska spust migawki. Trudno o bardziej antropocentryczną kategorię niż pojęcie sztuki, które nierozłącznie powiązane jest z człowiekiem i jego aktem kreacji. Samo pytanie dotyczące tego, czy nie-ludzkie istoty mogą tworzyć sztukę, wydaje się zaprzeczać jej istocie. Jak się jednak okazuje, fotografia wykonana przez maszynę może okazać się niemożliwa do odróżnienia od tej wykonanej przez człowieka. W takim wypadku należy zadać pytanie: czy jej nie-ludzka proweniencja dyskwalifikuje estetyczne i artystyczne walory? Możemy argumentować, że ważnym aspektem sztuki jest jej celowość i intencjonalność, a w przypadku fotografii wykonanych przez same aparaty efekt końcowy jest wynikiem przypadku. Jednak z drugiej strony, przypadkowość nie przekreśla artystycznego i estetycznego wymiaru danego dzieła. Nie-ludzka fotografia pozbawiona jest idei, konceptu, zamierzenia, które niejednokrotnie postrzegane są jako podstawy aktu twórczego. Jednak nawet, gdy zdystansujemy się wobec stwierdzenia, że nie-ludzkie podmioty są w stanie tworzyć dzieła sztuki, nie sposób zaprzeczyć, że fotografie przez nie wykonane mogą mieć istotne walory estetyczne i artystyczne. Uwidacznia to projekt Rafmana, który w mechanicznie wykonanych fotografiach odnajduje szereg tradycyjnych kategorii estetycznych (piękno, brzydotę, komizm), różne stylistyki (deformację, surrealizm) oraz różne odczucia (niepokój, fascynację, współczucie). Estetyczny wymiar nie-ludzkiej fotografii potrzebuje ludzkiego spojrzenia, które rzutuje znane kategorie i wartości na dane przedstawienie. Rafman pokazuje, jak wiele dzieje się na styku ludzkiej i nie-ludzkiej fotografii, w jaki sposób artysta może pracować z zastanym materiałem wizualnym, którego autorem jest sam aparat. Uwidacznia tym samym, że współcześnie zdjęcia wykonywane przez człowieka są tylko jednym z wymiarów fotografii (także tej artystycznej).

Flusser zauważał, że działania fotografa wymagają podjęcia gry z programem aparatu, inaczej pozostaje on jedynie "pstrykaczem", multiplikującym redundantne obrazy<sup>33</sup>. W rozumieniu Flussera najlepsza fotografia to taka, w której fotografovi udaje się "przezwyciężyć" program aparatu i podporządkować go własnym celom. Jednak aparaty coraz bardziej autonomizują się wobec ludzkich zamiarów, co więcej, zdaniem autora podporządkowują sobie człowieka. Nieprzejrzystość programu aparatu powoduje, że nie każdy użytkownik stara się podejmować z nim grę. W efekcie aparat wymaga od "opętanego" nim właściciela, by ten nieustannie fotografował, popadając w fotomanię powtarzania tego samego, w efekcie stając się przedłużonym samowyzwalaczem – "jego zachowanie jest automatycznym

---

33. Flusser, *Ku filozofii...*, 92.

przedłużeniem funkcjonowania aparatu. Konsekwencją tego jest nieustanny potok nieświadomie wytwarzanych obrazów<sup>34</sup>.

Fotografie, które Flusser nazywa informatywnymi, nie są przewidziane w programie aparatu, wymagają świadomej gry z nim, dokonywania “wyłomu” w uniwersum fotograficznym. Zdaniem filozofa aparaty zostały wynalezione, by funkcjonować automatycznie, niezależnie od ludzkich ingerencji:

taki właśnie był zamiar, który je wytworzył, że człowiek będzie z nich wykluczony. I niewątpliwie zamiar ten powiódł się. Podczas gdy udział człowieka maleje, programy aparatów, te sztywne gry kombinacyjne, stają się coraz bogatsze w elementy, coraz szybciej przeprowadzają kombinacje i już żaden człowiek nie potrafi ich przejrzeć i poddać kontroli<sup>35</sup>.

Joanna Żylińska zadaje pytanie, czy relacja pomiędzy człowiekiem a technologią musi być tak silnie zantagonizowana, jak widoczne jest to w koncepcji Flussera. Badaczka zwraca uwagę, że fotografia zawsze jest w pewnym stopniu nie-ludzka<sup>36</sup>. Ludzki wymiar fotografii objawia się w decyzjach dotyczących tego, co zostanie przedstawione oraz w jaki sposób. Jednak autorka zauważa, że przede wszystkim w amatorskiej fotografii zakładane decyzje są tak naprawdę afektywnymi reakcjami na wydarzenia, które rozgrywają się przed oczami fotografującego, stając się niemalże *automatycznymi* odruchami, niemającymi zbyt wiele wspólnego ze świadomym podejmowaniem decyzji. Innym wymiarem tej automatyzacji jest, jej zdaniem, działanie według istniejących w nas uprzednio ram, modelujących nasze spojrzenie, które staramy się odtworzyć w wyjątkowy sposób, nadając im indywidualny wymiar (autorka wymienia np. “dziecko biegnące do matki”, “dziewczyna zdmuchująca świeczkę z tortu urodzinowego”, “para przed Taj Mahal”). Powstające zdjęcia wpisują się w rozpoznany i czytelny dla wszystkich kod, a prawdziwy artyzm może być rozumiany jako gra z nim i działanie poza jego schematami.

Do GSV można też odnieść słowa Żylińskiej o “nieznaczącej fotografii” – to znaczy pozwalającej nam dostrzec rzeczy i zjawiska, które zostały uchwycone niemalże przypadkowo, “w których tematyczne ‘co’ nie jest kluczowym impulsem stojącym za powstaniem obrazu”<sup>37</sup>. W takim rozumieniu wspomniane nadawanie znaczenia może być rozumiane jako podstawowa operacja ludzkiego oka. Żylińska postuluje odejście od proponowanej przez Flussera retoryki walki pomiędzy człowiekiem a aparatem w kierunku myślenia o ich nierozłącznym współistnieniu. Nie-ludzka fotografia przypomina nam o istnieniu innych spojrzeń oraz o czasowości tego ludzkiego. Zdaniem Żylińskiej nie-ludzka fotografia może z jednej strony stanowić

---

34. Flusser, *Ku filozofii* ..., 111.

35. Flusser, *Ku filozofii*..., 131.

36. Żylińska, “The Creative...”, 139.

37. Żylińska, “The Creative...”, 145.

“reakcję na ludzką tendencję do reifikacji samego siebie, a z drugiej otwarcie w stronę radykalnej posthumanistycznej politycznej analizy”<sup>38</sup>.

Projekty Rafmana i Wolfa można odnieść również do analizy Daniela Rubinsteina dotyczącej postludzkiej fotografii<sup>39</sup>. Rubinstein posługuje się terminem *posthuman photography*, akcentując tym samym konieczność zakwestionowania dominacji ludzkiego spojrzenia. Autor wskazuje na konieczność przeformułowania myślenia w kategoriach podmiot–przedmiot czy kopia–oryginał, które dominują w naszym postrzeganiu fotografii. Zamiast tego proponuje oparty na koncepcji Deleuze’a i Guattariego rizomatyczny projekt, w którym fotografia pojmowana jest w całej sieci relacji – w stosunku do innych fotografii, przedmiotów, bytów, procesów i organizmów. Jak zauważa Rubinstein,

fotografia stoi u progu nowej ery, zdominowanej nie przez reprezentacje, lecz przez sieci i siatki oraz definiowanej nie poprzez podmiotowość obserwującego, lecz poprzez relacje pomiędzy połączonymi punktami i bytami, które nie mają ustalonych czy stabilnych tożsamości, ale produkują znaczenia przez skojarzenia, rozpowszechnianie, przetwarzanie i dzielenie się nimi za pomocą systemów *online*<sup>40</sup>.

Zamiast wysuwać obawy dotyczące możliwego zastąpienia ludzkiej kreatywności przez zdjęcia wykonywane przez same aparaty, możemy zastanowić się nad artystycznym potencjałem nie-ludzkiej fotografii, która niekoniecznie zastępuje tę ludzką, lecz współwystępuje i przenika się z nią.

Pogląd, że automatyzacja procesu fotograficznego zwiastuje koniec fotografii, wynika z antropocentrycznej perspektywy. Fotografowanie nie jest procesem dostępnym jedynie dla człowieka. Zjawiskiem, które jest typowo ludzkie jest natomiast nadawanie znaczenia powstałym zdjęciom. Opisujące projekty Rafmana i Wolfa eksplorują miejsca styku pomiędzy (pozorną?) obiektywnością mechanicznej obserwacji a zakładaną intencjonalnością ludzkiej fotografii. W ostateczności nawet, gdy proces twórczy dokonywany jest przez maszynę, na jego końcu bardzo często znajduje się ludzkie spojrzenie, które ocenia, interpretuje i wartościuje według własnych kategorii. W efekcie estetycznej ocenie mogą podlegać również nie-ludzkie fotografie, a zetknięcie z nimi pozwala nam na poszerzenie naszego własnego spojrzenia i konfrontację z innym, nie-ludzkim “okiem”.

---

38. Żylińska, “The Creative...”, 152.

39. Daniel Rubinstein, “Posthuman Photography”, w: *The Evolution of the Image: Political Action and the Digital Self*, red. Marco Bohr, Basia Śliwińska (Oxford–New York: Routledge, 2018).

40. Rubinstein, “Posthuman...”, 102.



## Bibliografia

- Baudrillard, Jean. *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2005.
- Dziewit, Jakub. *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*. Katowice: grupakulturalna.pl, 2014.
- Flusser, Vilém. *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015.
- Bazin, André. "Ontologia obrazu fotograficznego", przeł. Bolesław Michałek. W: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka, 421–426. Kraków: Znak, 2012.
- Manovich, Lev. *Język nowych mediów*, przeł. Piotr Cypryański. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Łośgraf, 2012.
- Marzec, Andrzej. "Glitch art – sztuka resztek, zakłóceń i widm". *Czas Kultury*, 2 (193) (2017), 166–170.
- Mirzoeff, Nicholas. *Jak zobaczyć świat*, przeł. Łukasz Zaremba. Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2016.
- Moakely, Paul. "Street View and Beyond: Google's Influence on Photography". *Time*, 24.10.2012. <http://time.com/55683/street-view-and-beyond-googles-influence-on-photography/> (4.06.2020).
- Nahirny, Rafał. "Nadnaturalny horror w Google Street View. Estetyka niepokoju a obraz ładu w przestrzeni miejskiej". *Studia Etnologiczne i Antropologiczne*, tom 15 (2015), 65–80.
- Żylińska, Joanna. "The Creative Power of Nonhuman Photography". W: *Photographic Powers*, red. Mika Elo, Marko Karo, 132–154. Helsinki: Aalto University, 2014.
- Rafman, Jon. "The Nine Eyes of Google Street View". *Art F City*, 12.08.2009. <http://artf-city.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/> (05.06. 2020).
- Strzemiński, Władysław. *Teoria widzenia*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016.
- Mitchell, William John Thomas. "Okno zrekonfigurowane. Prawda wizualna w epoce post-fotograficznej", przeł. Justyna Kucharska, Katarzyna Stanisław. W: *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej*, red. Piotr Zawojski, 95–118. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2017.
- Rubinstein, Daniel. "Posthuman Photography". W: *The Evolution of the Image: Political Action and the Digital Self*, red. Marco Bohr, Basia Śliwińska, 100–112. Oxford–New York: Routledge, 2018.
- Wiertow, Dziga. *Człowiek z kamerą*, przeł. Tadeusz Karpowski. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976.



# Mój awatar krzyczy jak ja Współczesne realizacje motywu sobowtóra w kilku polskich tekstach fantastycznonaukowych

My Avatar Screams Like Me. Doppelgänger in Selected Polish  
Science Fiction Narratives

**Abstract:** The aim of the article is to investigate selected instances of the doppelgänger literary motif and to present how that centuries-old figure actualizes itself in the literature of the second half of the 20th century. The text explores the following questions: how is the relationship between these characters and traditional doppelgängers used to show the subject's disintegration and sense of danger? Is the change that occurred within the doppelgänger figure only a superficial modernization of an obsolete trope or rather a profound evolution of the meaning it conveys? My research focuses on three Polish science-fiction narratives, written in different times and within different paradigms: "Holoman" by Janusz Szablicki, "Skasować drugie ja" by Adam Hollanek and "#Eudajmonia" by Magdalena Kucenty.

**Keywords:** science fiction, doppelgänger, imaginary identification

Figura sobowtóra czy bliźniaka, która w kulturze antycznej i we wzorujących się na niej epokach późniejszych służyła głównie wprowadzaniu wątków komediowych<sup>1</sup>, okazała się z czasem motywem bardzo nośnym i ewoluującym w formę przekaznika zgoła innych treści<sup>2</sup>. Zafascynowany transgresyjnością wiek dziewiętnasty przekształca komediowych bliźniaków i sprytnych sobowtórów w mrocznych

1. Na przykład w poświęconych postaci Amfitriona utworach Plauta oraz prawdopodobnie Sofoklesa czy Eurypidesa Zeus podszycia się pod męża Alkmeny, by spędzić z nią noc. Perypetie z tym związane wprowadzają do utworu element farsy. Por. Ewa Skwara, "Wstęp" [do komedii *Amfitrion*], w: Plaut, *Komedie*, t. 1, przeł. i oprac. Ewa Skwara (Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i S-ka, 2002), 162.

2. Analizy przedstawione w niniejszym artykule stanowią poprawioną i rozszerzoną wersję tych, które przedstawiłam w jednym z podrozdziałów mojej rozprawy doktorskiej *Porządku nierealności. Koherencja światów przedstawionych w polskiej fantastyce współczesnej*, obronionej w czerwcu 2020 roku na Wydziale Polonistyki UJ.

doppelgängerów, którzy mają już nie bawić, a przerażać i uświadamiać skomplikowanie ludzkiej duszy; “nic nie mogło istnieć bez emanacji, cienia bądź odbicia, bez podwojenia, bez sobowtóra”<sup>3</sup>. Sobowtór już nie tylko naśladuje – teraz okrada bohatera z jego tożsamości, zabiera mu jednostkowość, która stanowi przecież dla romantyków jedną z najwyższych wartości; próbując zastąpić człowieka, mroczny bliźniak przypomina o kruchości podstaw życia, okazuje się powiązany ze śmiercią i z czyhającym bezustannie na podmiot zagrożeniem. W tym właśnie kluczu interpretują takie figury liczni filozofowie i badacze kultury, wśród nich chociażby psychoanalicy. Sigmund Freud traktuje motyw sobowtórstwa szeroko i wspomina, że chodzi tu nie tylko o identyczne postaci czy podwojenia, ale też w ogóle “o stały powrót tego samego, o powtarzanie w kolejnych generacjach tych samych rysów twarzy, charakterów, losów, czynów przestępczych, ba, nawet imion”<sup>4</sup>. Łączy też istnienie postaci doppelgängerów z pierwotnym narcyzmem oraz z pragnieniem przeniesienia odrzuconych przez podmiot elementów własnej psychiki czy doświadczeń na inną osobę<sup>5</sup>. Jacques Lacan włącza jeszcze do tych rozważań wątek neurozy, zakładając, że właśnie dla osobowości neurotycznej charakterystyczna jest tendencja do podwajania – figury ojca, postaci ukochanej osoby, a ostatecznie nawet siebie samego:

Jeśli [...] podmiot stara się o odnalezienie jedności swojej uczuciowości, wówczas to na drugim końcu łańcucha, w podjęciu się swojej właściwej funkcji społecznej [...] widzi on, jak pojawia się obok niego postać, z którą także ma on relację narcystyczną jako śmiertelną. To jej powierza zadanie reprezentowania go w świecie i życia na jego miejscu. [...] To w tej bardzo szczególnej formie rozdwojenia narcystycznego leży dramat neurotyka<sup>6</sup>.

Sobowtór służący podmiotowi do tego, by przerzucić nań niechciane cechy albo ryzyko śmierci, przekleństwa czy innego nieszczęścia, pojawia się w licznych tekstach dziewiętnasto- i wczesnodwudziestowiecznych. W utworach Roberta Louisa Stevensona<sup>7</sup>, Edgara Allana Poeego<sup>8</sup> czy Stefana Grabińskiego<sup>9</sup> – i wielu innych autorów – rodzi się w laboratoriach albo w mglistych alejkach, przejmując na siebie wszystkie ciemne aspekty ludzkiej osobowości, zbiera nieszczęścia i jak portret Doriana Graya z powieści Oscara Wilde’a kumuluje to, co najwstrętniejsze i naj-

3. Maria Janion, *Gorączka romantyczna* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007), 45.

4. Sigmund Freud, *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997), 247.

5. Freud, *Pisma...*, 248.

6. Jacques Lacan, *Mit indywidualny neurotyka albo poezja i prawda w nerwicy*, przeł. Tomasz Gajda, Janusz Kotara, Jacek Waga (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2015), 30-31.

7. *Doktor Jekyll i Pan Hyde*, data pierwszej publikacji: 1886 r.

8. *William Wilson*, data pierwszej publikacji: 1839 r.

9. *Zez*, data pierwszej publikacji: 1919 r.; *Problemat Czelawy*, data pierwszej publikacji: 1920 r.

bardziej odrażające czy groźne. Później natomiast ogromna popularność tego motywu nie sprawia bynajmniej, że ulega on wyczerpaniu czy zanika – przeciwnie, pojawia się ciągle również w twórczości współczesnej. Literatura fantastyczna sięga po niego szczególnie chętnie, tym bardziej, że romantyczne lęki o utracie indywidualności znajdują swoje nowe brzmienie w dobie rozwoju technologicznego, kiedy eksperymenty naukowe zaczynają przesuwac granice jednostkowości i niepowtarzalności istoty ludzkiej. Dlatego właśnie utwory fantastyczne wykorzystują postaci doppelgängerów, by ukazać możliwości i konsekwencje związane z klonowaniem, kopiowaniem atomów, konstruowaniem androidów czy przenoszeniem tożsamości w sferę cyfrową.

Celem niniejszego tekstu jest przyjrzenie się kilku realizacjom takich motywów, by ukazać, w jaki sposób istniejąca w kulturze od wieków figura sobowtóra aktualizuje się w literaturze drugiej połowy wieku dwudziestego. Omówienie postaci sobowtórów w wybranych tekstach fantastycznych pozwoli sprawdzić, jaka jest relacja między tymi postaciami a bardziej tradycyjnie ujmowanymi doppelgängerami ukazującymi rozbitcie i poczucie zagrożenia podmiotu. Jako materiał badawczy posłużą trzy polskie opowiadania fantastyczne: “Holoman” Janusza Szablickiego i “Skasować drugie ja Adama Hollanka”, reprezentujące science fiction lat osiemdziesiątych XX wieku, a także “#Eudajmonia” Magdaleny Kucenty, tekst pochodzący z roku 2017 i podejmujący temat życia w zwirtualizowanym świecie. Dobór przykładów powstałych w obrębie różnych odmian fantastyki i w różnym czasie umożliwi sprawdzenie tego, czy zmiana, jaka zaszła w figurze mrocznego bliźniaka, jest tylko powierzchowna, wynikająca z konieczności unowocześnienia wytartych motywów, czy też za taką modyfikacją postępuje również głęboka ewolucja przenoszonych znaczeń. Mimo różnic, jakie da się zaobserwować w poszczególnych omawianych tekstach, a które wynikają z momentów ich powstania oraz z uwarunkowań związanych z wykorzystywanymi przez nie konwencjami, pozwalają one skoncentrować się na pytaniu wypływającym z rozważań Lacana: co motyw sobowtóra mówi o relacji ja z samym sobą i z innym?

Początkowe partie “Holomana” sugerują, że narrator powraca do zdrowia po wypadku skutkującym utratą pamięci – budzi się w szpitalu, z trudem rozpoznaje otoczenie, a do tego niepokoi go dziwne nerwowe zachowanie czuwającego przy łóżku kolegi, jego “nie tyle troska, co zachłanna ciekawość wymieszana z czymś w rodzaju niepokoju, a może nawet trwogi”<sup>10</sup>. Protagonista dopiero podczas dłuższej rozmowy przypomina sobie prace mające prawdopodobnie doprowadzić do opracowania technologii tworzenia hologramów, “dni i noce morderczej, wyczerpującej do cna harówki [...]”. Następujące jeden po drugim

---

10. Janusz Szablicki, “Holoman”, w: *Trzecie stadium ewolucji* (Katowice: Wydawnictwo “Śląsk”, 1980), 8.

eksperymenty, bez wątpienia coraz bardziej udane, lecz wciąż jeszcze nie na miarę naszych rachub i nadziei”<sup>11</sup>. Ostatecznym sprawdzianem nowej metody miał być test, który naukowcy przeprowadzają na sobie samych. Główny bohater pamięta jednak tylko, że został wylosowany do roli obiektu, a gdy próbuje wypytać Raya o dalszy rozwój sytuacji, ten wyraźnie unika odpowiedzi, mówiąc jedynie o “bioszoku”, który poskutkował koniecznością leczenia; nie przestaje też bacznie obserwować hospitalizowanego kolegi, “jakby oczekiwał [...] jakiejś sobie tylko wiadomej reakcji”<sup>12</sup>. Moment przełomowy następuje, gdy narrator wreszcie zostaje sam w zamkniętym pokoju i zaczyna słyszeć dziwne odgłosy:

Korytarzem ktoś nadchodził. Kroki były nierówne: to zwalniały, to zaś gwałtownie przyspieszały, jak gdyby rządziły nimi dwa przeciwstawne impulsy. [...] Zastygłem w bezruchu natężając słuch. [...] Nagle uświadomiłem sobie, że ten ktoś najprawdopodobniej, tak jak i ja, sterczy tuż za drzwiami. [...]

– No, otwórz że wreszcie, do jasnej cholery, drzwi z tego klucza! – zdenerwowałem się w końcu nie na żarty i ku mojemu własnemu zdumieniu poskutkowało. [...]

Na progu, lekko pochylony, w moją stronę, co było najprawdopodobniej spowodowane moją gwałtownością, z dłonią jeszcze jakby przyklejoną do klucza... stałem ja sam we własnej osobie!<sup>13</sup>

Sceny konfrontacji z własną kopią – które zresztą zajmują pozostałą część opowiadania – są pełne napięcia. Podstawowym tematem jest tu problem identyfikacji i autoidentyfikacji: rozróżnienia między oryginałem i sobowtorem, które nie jest jasne nawet dla czytelnika, a tym bardziej dla obu postaci. Narrator ma przekonanie, że to on jest wersją podstawową własnej osoby; na pytanie niespodziewanego gościa o to, jak powstał, odpowiada nawet ironicznie, że “my, ludzie, rozeznajemy się w tym na ogół: w dzisiejszych czasach uświadomienie w tym względzie jest postawione na należytych poziomach!”<sup>14</sup>. Z drugiej strony chociażby dziwne zachowanie Raya i argumenty wysuwane przez sobowtóra – na przykład fakt, że zna on, w przeciwieństwie do protagonisty, dokładny przebieg eksperymentu i jego efekt – zdają się potwierdzać coś przeciwnego, a więc że to jednak narrator jest wytworzoną podczas testu kopią.

Psychiczna walka, jaką toczą ze sobą bohaterowie, jest dosłownie walką o życie – obaj od początku rozmowy zdają sobie sprawę, że będzie mógł przetrwać tylko jeden z nich. Jest to również desperackie starcie o ustalenie i umocnienie tożsamości: wbrew pierwotnym założeniom eksperymentu okazuje się, że doszło

---

11. Szablicki, “Holoman”, 13.

12. Szablicki, “Holoman”, 20.

13. Szablicki, “Holoman”, 20–21.

14. Szablicki, “Holoman”, 23.

do wytworzenia nie hologramu, ale “żywej, całkowicie integralnej kopii”<sup>15</sup>. Obaj mężczyźni są więc właściwie identyczni – nie tylko fizycznie, ale i psychicznie, dzielą bowiem wspomnienia, uczucia i reakcje. W związku z tym są w stanie przewidzieć nawzajem swoje zachowania i doskonale rozumieją, co drugi ma na myśli. Między innymi dlatego ich spór nie może zakończyć się inaczej niż remisem, a dramatyzm sytuacji wzmaga fakt, że każdy z bohaterów jest gotów zabić swoją domniemaną kopię w obronie przekonania o własnej oryginalności. Kluczowy dla całej rozmowy jest moment, kiedy obaj dyskutanci ujawniają swoje motywacje:

– Nawet nie poczujesz! – zapewnił żarliwie [...]. – Zaśniesz jak niemowlę.

– A więc tylko po to tutaj przyszedłeś! [...]

– Właściwie tak – przyznał bez zająknięcia. Od początku twierdziłem, że nie ma innego wyjścia. Tylko że należało to zrobić, zanim jeszcze odzyskałeś przytomność. Ray jednak uparł się, by poczekać i zobaczyć, co z tego wszystkiego wyniknie. Przecież ty także nie chciałyś być traktowany jako li tylko przedmiot doświadczeń?!

Milczałem.

– Zrozum – zaczął znowu po chwili – ludzkość i bez tego ma dość demograficznych kłopotów. A na dobitkę te wszystkie łatwe do przewidzenia komplikacje natury rodzinnej, mieszkaniowej i tym podobne. [...]

– Może i masz rację! – westchnąłem, kiedy skończył. – Nie poddałem tak dogłębnej analizie wszystkich aspektów tej sprawy. Jednakowoż, wybacz, nadal zupełnie nie pojmuję, dlaczego to akurat ja mam zejść ze sceny?<sup>16</sup>

W obliczu takiej argumentacji zakończenie sporu jest raczej oczywiste – przybysz rzuca się na narratora ze strzykawką, a w obronie własnej zabija przeciwnika.

Teoretycznie problem powinien więc się rozwiązać, jednak dramat nie kończy się, protagonista bowiem znajduje w laboratorium dziennik, z którego wynika, że wytworzoną w trakcie eksperymentu kopią jest jednak on sam. To moment, w którym dochodzi do głębokiego pęknięcia: indywidualna, mocna podmiotowość zostaje zanegowana, a protagonista zmuszony jest do zrewidowania przekonań na swój temat i zbudowania nowej tożsamości. Reakcją obronną staje się zaprzeczenie i wyparcie: narrator sam siebie przekonuje, że “życie to nic innego, jak dostatecznie skomplikowany, odpowiednio uorganizowany, zdolny do optymalnego w danych warunkach funkcjonowania pakiet informacji”<sup>17</sup> – a więc on sam, mimo bycia jedynie sobowtórem, odbiciem oryginału, jest również pełnoprawną jednostką. Ostatecznie postanawia podszyć się pod swojego bliźniaka i przekazać innym informację, że tamten zginął w tragicznych okolicznościach.

---

15. Szablicki, “Holoman”, 25.

16. Szablicki, “Holoman”, 27.

17. Szablicki, “Holoman”, 29.

“Skasować drugie ja” Hollanka pod pewnymi względami przypomina “Holomana”: akcja również oparta jest na koncepcie stworzenia idealnej kopii konkretnej osoby. Jednak w przeciwieństwie do opowiadania Szablickiego tutaj eksperyment zostaje przeprowadzony za wiedzą i zgodą kopiowanego, namówionego do udziału w teście przez znajomego lekarza. Za tą decyzją stoi przede wszystkim ciekawość:

Zastanawiałem się nawet dość długo, ale kto by w końcu nie chciał siebie sprawdzić. Zobaczyć się jakby wyjętego z lustra, identycznego, żywego. Ileż to razy, przyglądając się sobie przy goleniu czy podczas ubierania, myśliśmy (i nie chodzi nam wcale o sam wygląd): “Jak by to było, gdybyśmy mogli poobserwować siebie nie tylko w lustrzanym odbiciu i nie tylko od wewnątrz”.

Przecież tego rodzaju kontrolę zubożają zawsze emocje, nierozzerwalnie związane z myśleniem. [...]

Jak sprawdzić, jakim się właściwie jest, kiedy tak różnie o nas mówią. Kiedy tak różnie nas widzą. [...] To fascynująca perspektywa: oceniać tak samego siebie, jakby chodziło o drugiego, choć całkowicie identycznego<sup>18</sup>.

Narrator jest więc kierowany pragnieniem zobaczenia siebie cudzymi oczami, w obrazie pełniejszym, niż daje lustrzane odbicie: w ruchu i społecznej interakcji. Co znamienne, wprawdzie jest mowa o patrzeniu na siebie “jakby chodziło o drugiego”, ale równocześnie cały monolog wewnętrzny poświęcony eksperymentowi zdaje się prowadzić do konkluzji, że możliwość przyjrzenia się własnej doskonałej kopii doprowadzi do odkrycia, “kim się właściwie jest” i kompletnej obiektywizacji. Podmiot miałby więc, patrząc na drugiego siebie, zyskać dar spojrzenia zinstytucjonalizowanego, padającego z miejsca, z którego zadawane są pytania i z którego możliwa jest uważna, krytyczna i chłodna ocena.

Efekty owego przyjrzenia się sobie z zewnątrz są jednak raczej nieprzyjemne. Scena pierwszego zetknięcia się protagonisty z własną kopią poświadcza wyraźnie, że opowiadanie Hollanka dobrze wpisuje się w ogólne tendencje widoczne w utworach podejmujących temat sobowtóra. “Rozdwoilem się” – kwituje krótko protagonista, a potem szczegółowo opisuje własne nerwowe reakcje. Uderza go przy tym nie tylko wizualna identyczność sobowtóra, ale również jego podobieństwo charakterologiczne, sygnalizujące, że faktycznie doszło nie tyle do wytworzenia bliźniaka, ile do dokładnego skopiowania całej ludzkiej osoby. Warto też podkreślić, że protagonista ocenia drugiego siebie jednoznacznie negatywnie:

Mankamenty mojej urody, umiejętnie ukrywane przed samym sobą w czasie przeglądania się w lustrze, tutaj, kiedy patrzyłem na niego, były już nie do ukrycia.

---

18. Adam Hollanek, “Skasować drugie ja”, w: *Skasować drugie ja. Opowiadania wybrane* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989), 109-110.

Odkrywałem zbyt duże, odstające uszy, wychodzące spod źle ułożonych włosów. Małe oczy prosiły o okulary dalekowidza. (Ciągłe zwlekałem z pójściem do okulisty.) Nogi, nogi ma wyraźnie krzywe, stopy stawia do środka, co przydaje całej sylwetce wyrazu niezdarności i brutalności. Wiedziałem, a raczej domyślałem się, że taki faktycznie jestem. [...]

I ta pogarda, kryjąca lęki, fobie, kompleksy<sup>19</sup>.

Narrator postrzega swoją kopię jako brzydką, niezdarną i niesympatyczną, wyolbrzymia wszystkie jej negatywne cechy, czyniąc z niej niejako pojemnik, do którego włąć można wszystko to, co powinno zostać skrytykowane i odrzucone. Z drugiej jednak strony nie zaprzecza ani przez moment, że jest to idealne odbicie jego samego, najgorszych właściwości, na które teraz da się rzucić “spojrzenie z zewnątrz, które potwierdzało najgorsze o sobie przypuszczenia”<sup>20</sup>.

Głównym tematem “Skasować drugie ja” okazuje się – co najdobitniej pokazują końcowe partie – konfrontacja z samym sobą. Ponieważ obie wersje protagonisty są absolutnie identyczne, dzielą również to samo życie i spotykają się z tą samą kobietą, wzbudzając w sobie nawzajem zazdrość. Narrator wielokrotnie próbuje odwołać eksperyment i sprawić, by jego drugie ja znikło, ale za każdym razem blokuje go wewnętrzne przekonanie, że “ten bydlak żyje swoim własnym życiem”<sup>21</sup>. Co więcej, jest pewien, że obaj stanowią niejako odbicia różnych cech i elementów charakteru jednej osoby. Nie chodzi tu jednak o przypadek podobny do sytuacji doktora Jekylla i pana Hyde’a – co zresztą bohater przyznaje, nazywając tę historię “bajką moralizującą” – a o to, że “sami dla siebie nigdy nie jesteśmy identyczni, że różnimy się od siebie samych w każdej chwili [...]”<sup>22</sup>. Wydarzenia przedstawione w zakończeniu utworu stanowią jedynie logiczną konsekwencję takiego założenia. Drugie ja narratora, przekonane o byciu oryginalną wersją własnej osoby, postanawia poprosić doktora o zakończenie eksperymentu, zaś sam narrator, dowiedziawszy się o tym, reaguje najpierw lękiem, potem zaś stwierdza:

Nie mogę odpędzić uporczywej myśli, że jeśli nawet mnie, cóż za drańska niesprawiedliwość, doktor odwoła, to i tak zostanę jako tamten, jako moje drugie ja. Wtedy już będę jedyny. [...] A jeśli doktor odmówi [...], rzecz skończy się tutaj, w moim mieszkaniu, w mieszkaniu moim i mego sobowtóra, w naszym.

Dlatego siedzę i spisuję to wszystko. Wynik bowiem w takim wypadku jest ogromnie niepewny. I nie tylko rzecz w tym, kto kogo. Wcale nie. Problem kto kogo przy naszej identyczności traci na wadze, jakkolwiek jesteśmy tak odrębni. [...]

Czy można usunąć swoje drugie ja, nie usuwając samego siebie? Oto jest pytanie<sup>23</sup>.

---

19. Hollanek, “Skasować...”, 117.

20. Hollanek, “Skasować...”, 118.

21. Hollanek, “Skasować...”, 118.

22. Hollanek, “Skasować...”, 120.

23. Hollanek, “Skasować...”, 132.



Dochodzi więc do sytuacji podobnej jak w “Holomanie”: urzeczywistnia się lęk, że kopia może zastąpić oryginał, zając jego miejsce i doprowadzić do jego śmierci. Wszystkie dawane przez narratora sygnały tego, że drugie ja pod pewnymi względami jest lepsze od pierwszego – jak choćby informacja, że to dzięki sobowtórowi możliwe było naprawienie relacji z kochanką – znajdują swoje potwierdzenie. Ostatecznie jednak, podobnie jak w tekście Szablickiego, okazuje się to bez znaczenia: nie jest ważne, która z wersji przetrwa, jeżeli tylko przeżyje jedna. Hollanek stawia przy tym dodatkowe pytanie, na które zresztą nie daje jednoznacznej odpowiedzi: czy da się odepchnąć świadomość własnej wielowymiarowości i pogodzić z myślą o tym, że “jesteśmy po prostu nieustannie inni, ciągle odmienni”?

W przypadku obu omówionych wyżej opowiadań między protagonistami a ich kopiami zachodzi bardzo specyficzna relacja, wpisująca się doskonale w ramy pojęciowe wprowadzane przez Krzysztofa Grudnika, badającego problemy tożsamości katoptrycznej. Włączając – za Tomaszem Sikorą<sup>24</sup> – katoptrykę, dział optyki zajmujący się zwierciadłami i odbiciami, do dyskursu humanistycznego, badacz proponuje poszerzenie kategorii tożsamości odbitej tak, by uwzględnić wszystkie zjawiska, których pojęcie to “nie konotuje bądź czyni to słabo”<sup>25</sup>. Obejmuje tym samym refleksją katoptryczność przejawiającą się na przykład w relacjach między bliźniakami czy sobowtórami, ale również między rodzicami a dziećmi czy w sytuacjach rozszczepienia jaźni, przy reinkarnacji, w postaci sumienia czy w obrębie żalobnej identyfikacji<sup>26</sup>. Grudnik słusznie zauważa, że dla takiego typu tożsamości charakterystyczne jest poczucie zagrożenia podmiotu oraz dążenie do reintegracji, która ma przywrócić jedność ja: może ona mieć różny kształt, jednak “najczęściej opiera się ona na zabiciu (bądź też symbolicznym uśmierceniu, w przypadku relacji artysta – dzieło może to być na przykład pocięcie obrazu) zwielokrotnienia”<sup>27</sup> albo na uświadomieniu sobie bycia jednością z odbiciem. Warto jednak podkreślić, że czasem próba takiego zjednoczenia kończy się porażką; czasem także śmiercią, lecz nie kopii, a pierwotnej wersji podmiotu.

Najważniejszą cechą tożsamości katoptrycznej pozostaje fakt, że jest ona “dla podmiotu nieznośna”<sup>28</sup>. Główni bohaterowie obu przywołanych wyżej opowiadań cierpią właśnie z powodu podwojenia własnej osoby. W postaciach kopii uosabiają się już nie – jak u Stevensona czy w omawianym obszernie przez Grudnika *Problemacie Czelawy* – cechy niechciane i wyparte, ale przede

---

24. Por. Tomasz Sikora, *Euoi. Studia z symbolizmu i metaforyzacji katoptrycznej* (Kraków: Nomos, 2004), *passim*.

25. Krzysztof Grudnik, *Tożsamość katoptryczna w nowelistyce Stefana Grabińskiego* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015), 14.

26. Grudnik, *Tożsamość...*, 14.

27. Grudnik, *Tożsamość...*, 16.

28. Grudnik, *Tożsamość...*, 79.

wszystkim sygnalizowany przez romantyków i psychoanalityków lęk przed utratą jednostkowości. Patrzenie na siebie z zewnątrz powoduje obrzydzenie, którego źródłem jest uświadomienie sobie własnej niedoskonałości. W ujęciu Hollanka i Szablickiego podmiot nie ulega rozbiciu na złego i dobrego bliźniaka: zamiast tego obie wersje jednej osoby stanowią byty równorzędne, inne od siebie, ale nieznośnie podobne, obdarzone zasadniczo tymi samymi wadami i niemogące funkcjonować równocześnie. Nie brakuje tu jednak wyznaczników tożsamości katoptrycznej opierającej się przede wszystkim na dojmującym pragnieniu reintegracji. W omawianych przypadkach dochodzi jednak do ciekawego zwrotu: oczywistym jest, że żaden z bohaterów nie może ani zjednoczyć się na nowo ze swoim sobowtorem, ani wchłonąć go, aby wytworzyła się „zupełnie nowa jakościowo, bogatsza tożsamość”<sup>29</sup>. Jedynym wyjściem z sytuacji jest więc śmierć – ale, co istotne, zarówno „Holoman”, jak i „Skasować drugie ja” sugerują, że nie ma znaczenia, który z sobowtórów przetrwa. Każdy może z powodzeniem zastąpić miejsce drugiego i chociaż jego tożsamość nadal pozostanie zagrożona, w obliczu przywrócenia jej jednostkowego charakteru być może będzie mogła ulec odbudowaniu.

Późnodwudziestowieczny lęk przed utratą indywidualności w wyniku ingerencji technologii, pozwalającej na klonowanie czy innego rodzaju kopiowanie ludzkiej osoby, ewoluuje wraz z postępem technicznym, informatyzacją i rozwojem wirtualnej rzeczywistości i nabiera nowego kształtu. Miejsce materialnych sobowtórów zajmują hologramy, cyfrowe wizualizacje i awatary. Zamiast pytań o źródło, wymiar i szanse przetrwania mocno ugruntowanej jednostkowej tożsamości stawiane są natomiast te dotyczące konsekwencji zatarcia granic między światem wirtualnym a fizycznym<sup>30</sup> oraz o autentyczność i samoświadomość osób niemających twarzy – a raczej mogących dowolnie wybierać pomiędzy różnymi twarzami. W takim ujęciu rdzeniem tożsamości katoptrycznej przestaje być tylko patrzenie na własne, jakby lustrzane, odbicie i konfrontowanie się z jego brutalną, odartą z iluzji dosłownością i realnością. Metaforyczne zwierciadło pęka, a obraz w nim rozpada się na wiele kawałków, wśród których podmiot rozpoznaje różne aspekty swojego ja, niejednokrotnie wykrzywione przez traumy i lęki.

Właśnie taki wymiar tożsamości rozbitej przedstawia opowiadanie Magdaleny Kuenty „#Eudajmonia”, opublikowane pierwotnie w magazynie „Nowa

---

29. Grudnik, *Tożsamość...*, 16.

30. Tego rodzaju przemyślenia dotyczą wielu kwestii i dochodzą do różnych wniosków. Ciekawą próbę odpowiedzi na pytania o perspektywy życia w świecie, który „padł łupem rzeczywistości i można go udźwignąć tylko jako zaprzeczenie” przedstawia na przykład Jean Baudrillard – por. Jean Baudrillard, „Przemoc wirtualnej i zintegrowanej rzeczywistości”, przeł. Mateusz Salwa, *Sztuka i Filozofia* nr 29 (2006).

Fantastyka”<sup>31</sup> i nominowane do Nagrody Fandomu Polskiego im. Janusza Zajdla za rok 2017. Motyw podwojenia osoby i niejako rozbicia jej na części przewija się przez cały tekst, jednak wciąż pozostaje jakby w tle, przysłonięty innymi wątkami, sytuującymi „#Eudajmonię” w nurcie utworów raczej zaangażowanych, filozofująco-socjologizujących, starających się wykorzystać możliwości *science fiction* do reagowania na aktualne problemy i pokazywania w pesymistycznym duchu ich możliwych konsekwencji. Indywidualna historia protagonistki, Śvientej, rozgrywa się na tle dziejów Noviportu, miasta przyszłości, którego życie toczy się w znacznej części w rzeczywistości wirtualnej albo przynajmniej poszerzonej. Splecenie i przenikanie się cyberświata oraz wymiaru materialnego umożliwia przede wszystkim nieskrępowany dostęp do rozrywki (mieszkańcy łączą się w rywalizujące ze sobą klany i walczą na arenach), ale także ułatwia – albo po prostu zmienia – codzienne funkcjonowanie. Fizyczne wizyty u lekarzy i terapeutów zastępuje się powszechnie sesjami zdalnymi, w wirtualnym świecie można w dowolnej, nawet baśniowej postaci spędzać czas w cyberkawernach, a po osiągnięciu odpowiedniego poziomu da się niemal dowolnie modyfikować bezpośrednie otoczenie:

Śvienta wsiadła do tesli, zarzuciła nogi na pulpity i omiotła wzrokiem przytłaczająco puste wnętrze. Kiedy pojazd ruszył z cichym szumem, weszła na piąty poziom ekspozycji. Z iluzorycznego radia natychmiast popłynął jazz, czarna tapicerka zastąpiła gładki plastik, beżowa skóra pokryła siedzenia, a miejsce kierowcy zajął wąsacz z burym kaszkietem na głowie. Taksjarski w jednej dłoni ścisnął nieistniejącą kierownicę, drugą opuścił daszek czapki na znak powitania<sup>32</sup>.

Z tymi możliwościami wiąże się też szereg problemów, takich jak choćby wzrost kosztów życia – tak duży, że większość dzieci już w momencie narodzin jest obciążona kredytem zaciągniętym przez rodziców. Najistotniejszymi trudnościami okazują się jednak po pierwsze rozpad więzi międzyludzkich, szczególnie rodzinnych, po drugie zaś negatywne konsekwencje zatarcia się granicy między światami wirtualnym i materialnym. Doświadczenia głównej bohaterki *#Eudajmonii* wpisują się w oba te zakresy problemowe i to w tym właśnie wymiarze szczególnie uwidacznia się rola wątku sobowtórowego – choć może trafniejsze

---

31. W numerze 6 z roku 2017. Cytaty zawarte w niniejszej rozprawie pochodzą z wersji opowiadania opublikowanej w sporządzonej w formie elektronicznej antologii tekstów nominowanych do Nagrody Fandomu Polskiego im. Janusza Zajdla: Magdalena Kucenty, „#Eudajmonia”, w: *Opowiadania nominowane do Nagrody Fandomu Polskiego im. Janusza Zajdla za rok 2017* [ebook], oprac. Marcin Zwierzchowski, Michał Dagajew. Antologię można było pobrać do końca roku 2018 z oficjalnej strony nagrody: [www.zajdel.art.pl](http://www.zajdel.art.pl).

32. Kucenty, „#Eudajmonia”, 127.

byłoby określenie go, za nazewnictwem Grudnika, katoptrycznym. Patrana, Patrycja Święcicka i Śvienta są bowiem de facto różnymi wariantami tej samej osoby w różnych momentach jej życia. Śvienta to wersja najnowsza, protagonistka opowiadania, strauumatyzowana, przepełniona goryczą i żalem do świata, odcinająca się od dawnej tożsamości, która ufundowana była na byciu córką i spadkobierczynią szalonego geniusza, twórcy Novigradu. To odseparowanie od poprzedniego ja uwidacznia się z jednej strony poprzez całkowitą izolację od świata – kobieta nie pokazuje swojej twarzy nikomu, nie wychodzi z domu, a w wirtualnej rzeczywistości ukrywa się pod awatarami bądź wykorzystuje cyfrowe wersje innych osób jako nośniki – z drugiej zaś poprzez radykalne odrzucenie dawnego nazwiska:

- Pani A' idźcie Wszystcyw... hmmm... - odczytał ze zwizualizowanej w rękę teczki. Nie musiało jej tam być – informacje i tak płynęły bezpośrednio do przystawki w mózgu psychiatry – ale służyła temu samemu, co zbędne pytania taksówkarza. Pomagała uwierzyć.
- To zagraniczne nazwisko – wyjaśniła Śvienta. [...]
- Jak rozumiem, kiedyś nosiła pani inne?
- Raczej jak wszyscy w tym cholernym mieście wiedzą, poprawiła go w myślach, lecz na głos odparła tylko:
- Tak, zdecydowanie inne.
- A czy mógłbym się do pani zwracać tym poprzednim?
- Nie<sup>33</sup>.

Patrycja Święcicka jest więc postacią rozpoznawaną przez mieszkańców Novigradu, uwikłaną w sieć relacji społecznych i maskującą własne traumy, ale też wyposażoną w majątek po ojcu, który potem, gdy zmienia się w Śvientą, dobrowolnie odrzuca. Patrana z kolei jest postacią wirtualną, dobrym duchem miasta, “istotą ekspozycji”, “sercem miejskiego kodu”<sup>34</sup>, ale w procesie kreacji skopiowano do niej neuroskan siedmioletniej Patrycji. Ten akt wiąże się z pierwszym rozłamem w obrębie osobowości protagonistki. Odtąd Patrana będzie wciąż obecna w życiu Patrycji/Śvientej w niemal fizycznym sensie, oczyma dziecka oglądając poczynania swojej dorosłej wersji. “Nigdy nie byłam panią Patraną [...]. Za to ona poniekąd jest mną”<sup>35</sup> – kwituje Śvienta, a co istotne, ta relacja naznacza całe jej życie. Właśnie postać Patrany i jej funkcjonowanie w wirtualnym mieście stanowi podstawę traumatycznych przeżyć bohaterki, co wprost formułuje ona podczas rozmowy z psychiatrą:

- Co do przemocy, ojczulek przeleciał mnie, jak miałam... [...] siedem lat? Jakoś tak. Rzecz jasna nie zrobił tego naprawdę. W zasadzie to nawet nie był on, tylko jakiś zbok z sieci. Facet kupił pierwszą Patranę i zerznął ją na virstreamie, przebrany za ojczulka.

33. Kuenty, “#Eudajmonia”, 128.

34. Kuenty, “#Eudajmonia”, 132.

35. Kuenty, “#Eudajmonia”, 132.

Takie to były ciężkie czasy, że do wyboru miało się tylko trzy awatary na krzyż. To znaczy mój, mamuni i tatka. Całej szczęśliwej rodzinie. [...] No i siedem lat to miałam, gdy zrobili mi pierwszy neuroskan i skopiowali do programu Patrany. Co chyba w jakiś sposób czyniło ją ludzką? Przynajmniej krzyczała jak ja. I wiła się pod tym facetem, jak ja bym się pewnie wiła<sup>36</sup>.

Współistnienie Patrycji i Patrany wpisuje się w szczególny sposób w sferę napięć między rzeczywistościami wirtualną i fizykalną. Z jednej strony wszyscy – włącznie z samą protagonistką – mają świadomość, że dziewczynka jest jedynie awatarem, istotą sztuczną i nierzeczywistą, a przede wszystkim niepowiązaną ze Świątą; “Przecież pan Święcicki tylko puścił wodze fantazji. Ból jego córki był wyłącznie ułudą – wirtualnym strumieniem myśli na neuronach”<sup>37</sup>. Równocześnie pojawia się jednak pytanie: “jaki rodzaj bólu nie siedzi jedynie w naszej głowie?”<sup>38</sup>. Problem molestowania córki przez ojca jest boleśnie realny, a późniejsze seksualne i przemocowe zachowania mieszkańców Novigradu wobec Patrany oddziałują mocno na Patrycję. Sprawę komplikuje dodatkowo fakt, że reakcje społeczeństwa na wykorzystywanie awatara są schizofreniczne: teoretycznie nieustannie zarzuca się Świątej przewrażliwienie, przesadne reakcje i nieodróżnianie “rzeczywistości od cybernetycznej fikcji”<sup>39</sup>, jednak wiadomo, że zapis symulacji, w której gwałcona jest mała Patrana, nie tylko nie zyskał popularności, lecz także spotkał się z poważną krytyką. Bagatelizowanie działań dokonywanych w świecie wirtualnym nie ma więc wymiaru bezwzględnego – mimo rzekomego odróżniania dwóch światów i uprzywilejowanej pozycji “rzeczywistości”, w ostatecznym rozrachunku również w “cybernetycznej fikcji” obowiązują pewne zasady. Problemy wynikają jednak z tego, że wirtualna przemoc nie zostawia śladów, a jej sprawcy z łatwością mogą uniknąć odpowiedzialności, tłumacząc się fikcyjnością zbrodni:

– Jezu, to takie popieprzone [...]. Nie mogę nawet powiedzieć, że kiedykolwiek mnie dotknął. Czasami prawie tego żałowałam. [...] Odkąd pamiętam, wszyscy powtarzali mi, że jestem szczęściarą. Że mieszkam we wspaniałym, bogatym domu, którego każdy mi zazdrości. A ja nie miałam nawet jednego siniaka, by udowodnić... Sama nie wiem co...<sup>40</sup>.

Patrana, obecna przy Świątej niemal nieustannie, stanowi często jedyne towarzystwo protagonistki i składnik jej strefy komfortu, ale też przypomina o traumie. Relacja ta musi więc – jak zazwyczaj w przypadku tożsamości katoptrycznej –

---

36. Kucenty, “#Eudajmonia”, 129.

37. Kucenty, “#Eudajmonia”, 142.

38. Kucenty, “#Eudajmonia”, 142

39. Kucenty, “#Eudajmonia”, 131.

40. Kucenty, “#Eudajmonia”, 137.

zakończyć się w sposób nieodwracalny, aby możliwa była reintegracja pierwotnej, pękniętej tożsamości. W finale „#Eudajmonii” Patrana popełnia samobójstwo, symbolicznie pozbawiając przy tym Noviport duszy – jednak, co istotne, ten fakt ma w ostatecznym rozrachunku znaczenie wyłącznie dla Świentej. Protagonistka wraz z drugim bohaterem, Piotrkim, opuszcza miasto, a ten gest w połączeniu ze śmiercią dziecięcego awatara oznacza ostateczne odcięcie się od przeszłości. Zniknięcie sobowtóra umożliwi rozpoczęcie próby odbudowania złamanej, naznaczonej traumą osobowości.

Powyższe przykłady, stanowiące oczywiście tylko bardzo niewielki wycinek zbioru współczesnych polskich tekstów fantastycznych wykorzystujących motyw sobowtóra, pokazują, że choć figura doppelgängera ewoluowała i obrastała w nowe znaczenia, wciąż posiada mocny rdzeń i utrwaloną symbolikę. Jej istnienie wiąże się przede wszystkim z kwestią lęku o utratę indywidualności. Wynika on nie tylko ze względów pragmatycznych, lecz także z faktu, że narcystyczna tożsamość wyobrażona nie ma mocnych podstaw i w paradoksalny sposób wiąże się z poczuciem własnej niedoskonałości. Sobowtór zagraża podmiotowi, bo może być od niego pod różnymi względami doskonalszy, uzupełnia braki, jest „idealnym obrazem uzupełnionym o zły obiekt, który czyni go bardziej doskonałym”<sup>41</sup>. Ponadto budzi jednak niemożliwe do wyjaśnienia i okiełznania poczucie niesamowitości. Fantastyka naukowa stanowi tu szczególnie wdzięczne i interesujące pole do eksperymentów – rozwój technologiczny, pod którego znakiem upływał dwudziesty wiek, wiązał się przecież z szeregiem idei badawczych, które miały uczynić życie człowieka lepszym, ale przy okazji stawiały na szali jednostkową tożsamość osoby ludzkiej. Perspektywa klonowania, konstruowania robotycznych kopii czy też tworzenia hologramów lub hiperrealistycznych awatarów budzi lęk i staje się doskonałym tematem do rozważań na temat granic indywidualizmu. Wykorzystując w tym celu obecny w kulturze od wieków motyw sobowtóra, science fiction odkrywa tę figurę na nowo i czyni z niej wehikuł sensów istotnych dla dwudziesto- i dwudziestopierwszowiecznego podmiotu podatnego na różne zagrożenia, wśród których największym zdaje się perspektywa utraty tożsamości,

---

41. Sławomir Masłoń, „Twój bliźni – twój sobowtór: strach jako więź społeczna”, *Er(r)go* nr 29, 2 (2014), 35. Por. również przemyślenia Lacana na temat relacji narcystycznej z podobnym: „To w innym, bardziej zaawansowanym, bardziej doskonałym niż on sam, widzi siebie na początku podmiot. W szczególności, widzi swój własny obraz w lustrze, w okresie, w którym jest zdolny do postrzegania go jako całość, podczas gdy on sam w sobie nie odbiera siebie takim, lecz żyje w pierwotnym bezładzie wszelkich funkcji motorycznych i afektywnych [...]. Tak więc podmiot ma zawsze relację antycypującą ze swoją własną realizacją, która odrzuca jego samego na płaszczyznę jakiejś głębokiej niewystarczalności, i świadczy u niego o jakimś pęknięciu, pierwotnym rozdarciu, opuszczeniu, by odwołać się do Heideggerowskiego terminu” – Jacques Lacan, *Mit indywidualny neurotyka albo Poezja i Prawda w nerwicy*, przeł. Tomasz Gajda, Janusz Kotara, Jacek Waga (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2015), 40.

zniknięcia, rozplynięcia się w świecie albo zostania zastąpionym przez kogoś innego. Zinterpretowanie postaci złych bliźniaków, mrocznych sobowtórów, robotycznych kopii i innych podobnych figur w zaproponowanym kluczu pozwala wskazać na próbę oddania w fantastycznej rzeczywistości struktury myślowej związanej z formowaniem się jednostkowej tożsamości, która w ujęciach fantastycznaukowych musi kształtować się na tle technologii i w bezustannym związku z nią.

## Bibliografia

- Baudrillard, Jean. "Przemoc wirtualnej i zintegrowanej rzeczywistości", przeł. Mateusz Salwa, *Sztuka i Filozofia* nr 29 (2006), 15–31.
- Freud, Sigmund. *Pisma psychologiczne*. Przeł. Robert Reszke Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
- Grudnik, Krzysztof. *Tożsamość katoptryczna w nowelistyce Stefana Grabińskiego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015.
- Hollanek, Adam. "Skasować drugie ja". W: *Skasować drugie ja. Opowiadania wybrane*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.
- Janion, Maria. *Gorączka romantyczna*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007.
- Kucenty, Magdalena. "#Eudajmonia". W: *Opowiadania nominowane do Nagrody Fandomu Polskiego im. Janusza Zajdla za rok 2017* [ebook]. Oprac. Marcin Zwierchowski, Michał Dagajew. 2018.
- Lacan, Jacques. *Mit indywidualny neurotyka albo poezja i prawda w nerwicy*. Przeł. Tomasz Gajda, Jacek Kotara, Janusz Waga. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2015.
- Masłoń, Sławomir. "Twój bliźni – twój sobowtór: strach jako więź społeczna". *Er(r)go* nr 29 (2014), 33–42.
- Sikora, Tomasz. *Euoi. Studia z symbolizmu i metaforyzacji katoptrycznej*. Kraków: Nomos, 2004.
- Skwara, Ewa. Wstęp [do komedii "Amfitrion"]. W: Plaut, *Komedie*, t. 1. Przeł. i oprac. Ewa Skwara. Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i S-ka, 2002.
- Szablicki, Janusz. "Holoman". W: *Trzecie stadium ewolucji*. Katowice: Wydawnictwo "Śląsk", 1980.





przekłady |

translations |





## The New Humanities in Poland: A Few Subjective Observations, Conjectures, and Criticisms<sup>1</sup>

**Abstract:** Nycz outlines the main trends of the New Humanities in the world – digital humanities, engaged humanities, cognitive humanities, posthumanism, art-based research, as well as the main debates and misunderstandings that have emerged over the last decade in the Polish context. To illustrate the evolution in ways of thinking and conducting research, Nycz offers the example of cultural-literary studies, or CLS. This acronym stands for a variety of terms ranging from cultural literary theory to cultural-textual literacy.

**Keywords:** New Humanities, digital humanities, engaged humanities, cognitive humanities, posthumanism, art-based research, CLS, cultural literary theory, cultural-textual literacy

### 1.

When we consider that the ideas and methods known under the broad term “the New Humanities” have been current in Polish academic circles for only about ten years, the scale and intensity of the discussions that have greeted them can only be a cause for satisfaction, as these testify to the pressing and fundamental nature of the issues that have been raised – for scholars, for the various liberal arts, and for their status as academic disciplines. In this brief, introductory essay I would like, first, to consider the nature (and some misunderstandings) of the most significant disputes, concerns and cautions that the New Humanities have met with, then to sketch the principal areas of the gradually stabilizing domain of new humanistic scholarship, and finally to add some observations “from my own backyard” on the fairly specialized area that constitutes my personal field of research.

The high temperature of the discussions mentioned above is no doubt partly due to their overlapping with those about the so-called crisis of the humanities, which goes back more than forty years in the West, and in Poland has a similar history.

---

1. The text was originally written as part of the project *Innowacyjna humanistyka polonistyczna: “tekst jako laboratorium”* of the National Science Centre, no. UMO-2012/07/B/HS2/01451. Translation source: *Teksty Drugie*, nr 1 (2017), 18–40, <https://doi.org/10.18318/td.2017.1.2>.

This indicates that we can no longer consider these issues in isolation, as a group of professional scholars detached from the world, because – to put it simply – both the internal and the external boundaries of the disciplines have already broken down or been pierced, and we must therefore acknowledge that we are together in one shared intellectual “space” which is at the same time fully open to public view.

On the subject of this “crisis” I would like to say only the following. Firstly, that it has its true basis in the technological/civilizational, social, cultural, and historical/political transformation of the modern world. The humanistic models of research and study have, moreover, always reacted to (and sometimes stimulated) these kinds of changes, so there is no reason to think it might be otherwise. Secondly, however, it is the result of the remarkably effective rhetoric of politicians and the administrators of “human resources” management, which reminds me irresistibly of the (temporarily, as we know) persuasive argument of “LEGO Batman” in the recent film of the same name, who sends the Joker into a serious depression by convincing him that he never was and never will be Somebody, that is, the Main Enemy of Batman himself.

For humanists, too, it sufficed to convince them that they were worthless freeloaders (living off the hard-won earnings of the taxpayer), and that what they do is unimportant for science and unconstructive for society. If we consider that the fundamental goal of the humanities is, in the long term, to cultivate critical self-knowledge, sensitivity and creativity both in individuals and in the community, it would appear that tipping humanists into such a collective depression can be politically profitable, because it allows for an instrumental takeover of their methods and fields of study, and at the same time burdens them with the blame for the results of this takeover (this process was recently described astutely by Markus Miessen in *The Nightmare of Participation*<sup>2</sup>).

2.

I am convinced, however, that the humanities (including in Poland) are in good condition, and their crisis – in the sense of a critical ferment, which certainly now pertains to them – testifies above all to their dynamic development and transformation. The criticisms levelled at them have, typically, an antinomic character, and today they are focused, I suggest, upon three areas of dispute: the humanities’ social utility, their degree of innovation, and the professionalism of their individual disciplines.

---

2. Markus Miessen, *The Nightmare of Participation* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2011).

Respecting the first question, social utility: some people hold that the humanities ought, above all, to become engaged in, and seek solutions for, those social and civilizational problems that are important in today's world, rather than shutting themselves up in the ivory tower of their anachronistic, hermetic scholarly concerns. Such, I take it, was the sense of some widely-circulated remarks by former British Minister of Education Charles Clarke about British medievalists (and those medievalists are acknowledged everywhere, including in Poland, as among the elite of the humanities), that he did not "mind there being some medievalists around for ornamental purposes, but there is no reason for the state to pay for them."<sup>3</sup> Others, however, argue that the departure of the humanities from their mission, conceived as maintaining their autonomy and professionally carrying out correct, neutral and objective research, would indicate the ideological degeneration of this field of human study. One problem is to explain to the first group how seemingly unnecessary kinds of research have not only cognitive, but also social, and often formative, results and significance, not infrequently opening up new avenues of thought. Another problem is to convince the second group that no form of autonomic isolation is possible today (and indeed has not been for a long time).

The second question: the qualitative level of the humanities in Poland. Some seem to be of the view that to sustain a high level, it is necessary to conquer feelings of academic inferiority that result from having profited from foreign wisdom, and thus – so goes this view – to stop imitating western models, and rather to look to ourselves, that is, to search in the roots of national thought and tradition, because only in this way can we achieve true originality. In the opinion of others, the universally recognized measure of quality is the international ranking of national research in the humanities, so we must proceed as quickly as we can down the road of internationalization. The first group frequently summon the bold concept of Alexander Kiossev, in whose view the marginalized, provincial situation of East-Central Europe results from its "self-colonization," that is, the assumption of its own inferiority and subordination.<sup>4</sup> Regardless of the inspirational value of this thesis, which might lead to identifying and characterizing various

---

3. Quoted after Paula Saukko, "Methodologies for Cultural Studies. *An Integrative Approach*," in: *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, 3rd ed., ed. N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Thousand Oaks: Sage, 2005), 352.

4. See: Alexander Kiossev, "Notes on Self-Colonizing Cultures," in: *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*, eds. David Elliot, Bojana Pejić (Stockholm: Moderna Museet, 1999). See also Polish commentaries, *inter alia* Jan Sowa, *Fantamowe ciało króla* (Kraków: Universitas, 2011); Ewa Klekot, "Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej," *Kultura Współczesna* no. 5 (2016), <https://www.etnologia.uw.edu.pl/institut/publikacje/samofolkloryzacja-wspolczesna-sztuka-ludowa-z-perspektywy-krytyki>.

aspects and causes of this state of affairs, to me it sounds like an (unintentional?) embittered echo of the old racist theses about the inferiority of the Slavs (here, both genetically and etymologically: slavish) and could lead to a reactivation of obscurantist xenophobia and a cult of national “originality” in the sense of eccentric self-regard (in which sense do we sometimes speak euphemistically of an odd character as “an original”).

In any case we do not find that there existed, for example, an indigenous poetic tradition in the days of the Piasts, nor has there been discovered a Jagiellonian school of cultural studies (and such traces of our cultural adolescence we could be thought to have bashfully suppressed). Generally speaking, it cannot be denied that for what is most original in our history, we (like others) must thank the effects of international exchange and fusion (both of ideas and of peoples), and especially – in our case – the influence of German humanistic studies of the 19th century. This does not mean that ideas have no national character, or that historians of those ideas have no nationality, either – indeed quite the opposite, as is evident in a glance at textbooks and anthologies: textbooks on, for example, literary theory written by English-speakers are dominated by Anglo-Saxon traditions, those written by Francophones, by French traditions, the Germans employ German theories, the Russians, Russian ones, and the Czechs, Czech. And there is no reason why textbooks written by Poles should marginalize or omit original Polish accomplishments.

The second group, as is well known, summon us to greater “internationalization,” which in practice means ever greater pressure to publish research results in English. They do not, however, take into consideration that even the greatest resources dedicated to English-language output by, as it might be, the Posthumanist University of Łęborz, or the College of Countryside Studies in Ojców, will not in the least increase the h-index of their contributors in the international context.

It is important to persuade the first group that a refusal to confront the wider academic world can reduce one to blind repetition, foolishness, or indeed idiocy (in the etymological sense: mental impoverishment, preoccupation with one’s own affairs, lack of interest in the public sphere). The second group, meanwhile, should be reminded that entry into the highest circles of international visibility, attention, readership and discussion requires a long and laborious effort, beset with risk and contingency, and even more, that one submit to the (generally unwritten) rules set out by the research and theory “factories” of the great centres of the globalized academic industry (to which the concept of centre-periphery dependency, adapted to the social sciences and humanities, speaks eloquently).<sup>5</sup>

---

5. See Tomasz Zarycki, *Peryferie. Nowe ujęcie zależności centro-peryferyjnych* (Warszawa: Scholar, 2009).

Third question: the professionalism of disciplines in the humanities. This is, I believe, the most troublesome question, for within it lurk substantial and perhaps insoluble problems. For some scholars, the supposed novelty of the New Humanities is a plain usurpation. As Henryk Markiewicz liked to say, the “new” is often just the old that has been long forgotten, so before every claim to use this adjective we ought to go through the archives and see if anything similar can be found there. And the result of this search is likely to turn out positive (if in part because almost everything can be considered similar to everything else in one regard or another). For others, the programme of the New Humanities is a real danger to the said professionalism, for it negates the stability and definition of separate fields of study, the unity and particularity of methods, and in general the chance to construct theories according to a modern understanding of humanistic research – namely, as a systematic array of general propositions that crowns a process of arriving at individual judgements.

In response to the former objection it need be said, firstly, that nothing is more historically relative than novelty, hence every use of the word “new” has meaning only within a given context. Secondly, a sign, and perhaps the determinant, of cultural-intellectual change is a reconfiguration of the humanistic legacy: in the same manner as (so Borges wrote) an original writer creates his predecessors, so do new trends in the humanities permit us *ex post* to perceive “protogenic,” anticipatory or precursory traits in trends heretofore considered historically dead or outdated. And this retroactive mechanism for reordering of hierarchies and reinterpretation is a constant feature of the historical transformation of humanist thought.

The second objection, it must be admitted, is weighty; there is much here to be done. The breaking down of walls between the various disciplines, and between the humanities and their environment, has led to a radical expansion of the empirical field and to the replacement of a closed totality of theory, conceived as a product of systematic intellectual labour, by a kind of working programme for a newly improvised research process, and thus also for its local, concrete implementations (derived from practical instances), and experimental research concepts.<sup>6</sup> Beyond that it has led to the constitution of fields of study through the research process itself, and to eclectic and hybrid methodologies. All this, it is evident, does not support a guaranteed identity for the (post)-discipline – area? – of New Humanistic research. But that, in my view, does not mean that we need to cellar this subject – theory, object, and method – for an age and a day, like a fine wine.

---

6. I have written previously about this on many occasions; see, for example: Ryszard Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2012), 115 ff.



### 3.

The spheres of research interest in the New Humanities are not fully established or differentiated, either in Poland or elsewhere. In the midst of both substantive and turf disputes, there continue to be displacements of methods and issues, and negotiations over inter- and transdisciplinary collaboration. One of the strongest tendencies, in part because it is easiest to accredit institutionally, is the digital humanities (and also with regard to the powerful new media and capabilities) and its LABs (laboratories of digital humanistic research), which are sprouting up around the world like mushrooms after the rain (in Poland these are still uncommon, but increasing). A second tendency, equally powerful and earlier established, is the engaged humanities (i.e., engaged in social, political, economic and cultural issues), which have a critical-emancipatory character in contrast to modern assumptions about neutrality and autonomy. A third tendency combines various humanistic programmes, initiating the integration of their results and methods, cooperation, and at best also interchange with ecological studies and the hard sciences. This tendency often takes the name cognitive humanities (due to the importance of cognitive science in these humanistic inquiries). To this short catalogue of three major tendencies I would like to add two more, which are currently growing in significance. One of these is the post-humanities, which can be understood broadly as a movement that studies the relation of man to the environment (both natural and cultural) that works upon her and upon which she works. Finally, among the major tendencies of the New Humanities I would also count the artistic humanities (to give it an awkward name), including both the humanities that employ artistic tools and practices and art as a cultural praxis that is based on research.

All of these currents (and I have mentioned only those that in my subjective opinion are most significant) are at the same time connected with numerous channels of mutual influence; they form more the basin, rather than well-defined tributaries, of the river of the New Humanities. However, it can easily be seen that they share a clear, common general trait. Each of these currents creates connections rather than barriers, which had previously separated the humanities from (a) the technical sphere and technological instrumentality; (b) social, political, historical and economic life and cultural practices; (c) the hard sciences (a barrier set up during the anti-positivist effort to defend the autonomy of the *Geisteswissenschaften*); (d) the natural environment (another element of the foregoing barrier, securing the position of man as above and outside nature); and (e) the fine arts, literature and other artistic endeavours, hitherto conceived as subjects of research in the humanities, and not a part of them. In practice this does indeed expand

the field of research across the entire range of the humanities (in the broad sense) and opens up new territory; but at the cost, it should be said, of clear criteria to distinguish the humanities from other fields of science. To this key issue I will return in the conclusion, but I would like first to discuss certain problematic aspects of the tendencies listed above.

Digital humanities is today the most recognizable, and perhaps most representative, of the New Humanities and also a term to describe the greatest revolution in thinking about the role of the humanities,<sup>7</sup> the always-unpredictable possibilities for their development, and the always-excited hopes for new cognitive breakthroughs. Though it by no means sets itself the aim of replacing the erstwhile principles of humanistic research, it gives the impression of being, with these tools, capable of anything. About the strengths of this tendency a good deal has so far been written, so I would like to pause here to consider certain of its limitations, shortcomings, and even dangers. In my view these are of three kinds. The first concerns the creation of a risky rivalry between qualitative and quantitative methods. Franco Moretti made this question the focus of his autobiographical manifesto, in which he confessed to being fascinated by the potentials of digital humanities and its “big data,” when he realized that after decades of research on the European novel, he had learned of less than 20% of the output of novels of the period and scope that interested him – and thus that the syntheses and generalizations he and other historians of literature had constructed were insufficiently substantiated.<sup>8</sup>

This is a valuable observation; it carries the feeling of the discovery of a great oversight. Yet once we have expressed our admiration for the author’s sagacity and shared his embarrassment at his own blindness, we perhaps should ask ourselves whether these two research strategies really are in rivalry and if indeed it is worth replacing one with the other. After all, a scientific urge to possess knowledge that is complete, and its neutral (that is, lacking an evaluative component) description, were never the primary goals of the humanities. I will not draw out this line of thought any further, but simply suggest that regardless of these doubts, there are programmes that permit us to submit to research corpora different questions than have been put heretofore, and thus to receive different, significant, new and sometimes inspiring answers.

---

7. See, for example, the review by Nikolaus Fogle of *Digital Humanities*, edited by Anne Burdick, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presener, and Jeffrey Schnapp (2012) under the symptomatic title, “Manifesto for the New Humanities,” *Avant*, vol. IV, no. 2 (2013).

8. See Franco Moretti, “Conjectures on World Literature,” *New Left Review*, no.1 (Jan/Feb 2000); “More Conjectures,” *New Left Review*, no. 21 (Mar/Apr 2003).

The second doubt about digital humanities concerns the aforementioned myth of knowledge that is complete, objective, and neutral, compiled by means of quantitative digital techniques. This myth obscures the very extensive process of selection, schematization, and homogenization of the subject “material” of the research. Not everything can undergo such study – only that which can be digitalized (and that which cannot conform to a database ceases to exist, that is, to be environmentally recognizable). Moreover, those things that are digitalized are sorted according to additional criteria. The research material is thus considered finally in a radically homogenized form, which extends over not just individual samples but the entire cases they represent.

As an example of this, research on a novel might take into account its formal properties (for example, the word “novel” in the subtitle) and a repertoire of ideal, not actual, traits. Therefore, we will fail to learn from such a study not only that a work placed under the heading “Literature: Novel” is a mixture of novelistic conventions with testimonial-autobiographical, essayistic, or autothematic-metaliterary ones, but also that the very category of “novel” itself has a hybrid character. As Bruno Latour observed, the scientific spirit of modernity (which is latent in digital humanities) promotes the myth of purebred species. Certainly digital humanists are well aware of this; they generally pose questions, therefore (for instance about metrical or stylistic traits, or the diffuse course of fictional, thematic or plot schemata) which qualitative humanities research either has not posed or has not answered.

The third problem involves the consequences of revolutionary changes in the scope and methods of research. Taking the practice of digital humanities to its extreme, we can say that it leads to the following substitutions: in place of the study of texts (literary and cultural) – the elaboration of data (“big data”); in place of theory – the application of technological programmes; in place of interpretation – visualization, modelling and simulation (that is, types of description); and in place of a preoccupation with what is unique, original, value-bearing and value-forming – the statistical analysis of macro-tendencies.<sup>9</sup> In drawing attention to these (for me at least) questionable consequences, I do not mean to defend in every case some heretofore broad *modus vivendi* between qualitative and quantitative research methods. On the contrary, it is a question of finding a way in which quantitative methods could be made to yield significant qualitative results, and qualitative research could bolster its arguments and conclusions by exploiting the new quantitative, descriptive-analytic potentials.

---

9. See, for example, Urszula Pawlicka, “Humanistyka: pracownia, centrum, czy laboratorium?” *Teksty Drugie*, no. 1 (2017), 314–333.

The engaged humanities could also be distinguished fairly early on by its mass “intervention” in the social and mental landscape, its attitude towards changing the *status quo* (understood as the existing social divisions, hierarchies, privileges and stigmas), and in general what might be called its subversive-emancipatory disposition.<sup>10</sup> It is also worth noting that the initial primacy of a leftist worldview in this tendency’s orientation is today balanced by the contribution (input) of liberal, conservative, and even religious-theological standpoints. This is borne out by, for example, the fifth edition of the popular textbook *The New Humanities Reader* (2015), which gives a good overview of the thematic and methodological topography of the engaged humanities. It does not present this project as a new field of knowledge, but rather as a humanistic – “human” – dimension of knowledge in general. The engaged humanities, rather than proposing a new kind of systematic analysis of the human condition, offers instead a constellation of diverse studies that reveal connections between various ways of thinking, methods, and fields of inquiry. These teach (or are meant to teach) a creative kind of reading, which engages not only the knowledge, but the life experience, inventiveness and imagination of the receiver. They encourage the cultivation of “knowledge as,” of technical and instrumental capabilities, the embrace of risk (experimental research), a critical attitude towards certitudes and dogmas, and active participation in cultural, social and political affairs.<sup>11</sup>

Certainly this is not particularly new; it is rather a resurrection of the 19th-century model of cultural competence – culture as a formative praxis, an individual attribute (as Stanisław Pietraszko put it) more than an object of study. But we cannot say that it is not today once again relevant and important. In this area it is clear to see that the applicability of the new humanities (like of the humanities *tout courts*) means more than anything a capacity for the “airing” and “refurbishing” of collective and individual minds – both in the sphere of ideas, and in that of attitudes, behaviour, practical activity and emotional sensitivity. And unquestionably the best books, shows, and artistic productions (including Polish ones) manage to have such an “applicable” influence on their audience.

Cognitive humanities, however open it may be to the ideas, methods and results of research in the natural sciences (especially the life sciences and mental research) is at the same time, as far as I can judge, in a very weak position relative to them; for in practical efforts at collaboration it runs up against the unrelenting objective and methodological stance of these hard sciences (despite all the demo-

---

10. This was discussed by Ewa Domańska in an interview with Katarzyna Więckowska: “O nowej humanistyce”, *Literaria Copernicana*, no. 2 (2011).

11. See *The New Humanities Reader*, ed. Richard E. Miller and Kurt Spellmeyer (Stanford: Cengage Learning, 2015), xxii–xxxiv.

cratic, conciliatory and ecumenical language with which this cooperation is often adorned). It might be said that in this area we are still in the stage of monopolistic capitalism, in which Henry Ford could tell a customer that he might buy a car of any colour, as long as it was black. Thus their relations with the “hards” (as humanists call them) are routinely determined by their conviction that these scientists have a monopoly on knowledge that is strict, proven and complete. The help provided by some ethnologists, sociologists and philosophers of science – Bruno Latour, Karin Knorr Cettina and others – who argue for the subjective, mental, social, cultural and political influences affecting apparently pure laboratory science affords some hope (though still for the long term), and supplies some inspiration and potentially tools for building bridges of real exchange (of points of view) and cooperation.

The opening up of a new chapter of real cooperation would seem to be possible, however, only after the laying out of a common ground of study, in which research interests and points of view (humanistic and cognitive) could meet and negotiate their positions. It is possible that the role of stimulus for this might be played by the category of “embodied mind” (which has actually been appearing for some time in linguistic and anthropological studies) – at any rate, if we are to understand this concept according to the (ground-breaking) volume *The Cognitive Humanities: Embodied Mind in Literature and Culture*.<sup>12</sup>

Posthumanism, in turn, today arouses perhaps the most controversy in ideas, outlook and philosophy<sup>13</sup> – which seems to indicate the gravity of the issues it addresses and its growing significance for the humanities as a whole. Studies of objects, materiality, the natural environment, and the world of plants and animals, developing within the posthumanist framework from diverse directions, reach its limits and begin testing the stability of the anthropological barrier and the possibility of extending the field of anthropological cognition. For my part, I come to this subject following two leads that I have found inspiring. For the first I must thank Roberto Esposito, who noted that both in Heidegger’s “Letter on Humanism” and Sartre’s “Existentialism is a Humanism” (both of which appeared in 1946) it is asserted that “not one of the initial philosophical stipulations – rejection of the biological understanding of human nature, the absolute opposition of man to other animal species, disregard of the body as the primary dimension of existence – has been seriously subjected to dispute.”<sup>14</sup> And discussion of precisely

---

12. *The Cognitive Humanities: Embodied Mind in Literature and Culture*, ed. Peter Garratt (London: Palgrave Macmillan, 2016).

13. See, for example, Agata Bielik-Robson, “Nowa Humanistyka w poszukiwaniu granic,” *Teksty Drugie*, no. 1 (2017).

14. Roberto Esposito, “Polityka i natura ludzka,” trans. Katarzyna and Mateusz Burzyk, in: *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka*, introduction by Mateusz Burzyk (Kraków: Universitas, 2015), 145.

these problems has become a central part of posthumanist practice. The second inspiring lead I take from Latour, who notes that

we stand faced not only with the risk of overlooking all that is interesting about the entities uncovered by what is called “cultural” or “social” anthropology, but we furthermore risk not doing justice to that something that is that still more strangely is described as “materiality,” which makes up the “far side” supposedly explored by physical anthropology. [...] Regardless of the etymology, there is no reason that anthropology should remain *anthropocentric*. It only means that this discipline is particularly interested in certain points of contact of these agencies and certain historical figures associated with the term “humanity.”<sup>15</sup>

To risk simplification to the point of caricature, I would say that posthumanism looks at humankind in a “culturo-natural” setting (a reciprocal linkage of culture and nature, the historical and the natural, the social and the biological). In this context, firstly, the human is apprehended as a hybrid, a beast-man-phantom (I avail myself of a conceptual device invented by Tadeusz Konwicki); the psychophysical being is possessed by shades of the past, spectres of the future and phantasmagoric longings and affective stimuli, and not like Monsieur Teste, the once renowned character of Paul Valéry: a pure intellect, self-controlled master of his fate and ruler of creation (located above and outside the biological-natural-material world). And secondly, neither man nor culture can be situated outside – or in opposition to – nature, but must be regarded as supplementary, locked with it in mutually effective participation.

The last tendency to which I will turn here consists of studies that are based upon or that employ art – “art-based research” – and which find their complement in art that makes use of humanistic research (in particular what is known as critical art). The function of this somewhat inelegant formulation – “artistic humanities” – is to indicate mutual influences between these two fields of cognitive-cultural practice. Studies making use of art have a tradition going back over twenty years,<sup>16</sup> and in Poland have been developed systematically and consciously

---

15. Bruno Latour, “Wyrывая się snom i spekulacjom – prezentacja AIME,” trans. Krzysztof Abriszewski, in: *Kolokwia antropologiczne. Problemy współczesnej antropologii społecznej*, ed. Michał Buchowski and Arkadiusz Bentkowski (Poznań: Wydawnictwo Nauka i Inowacje, 2014), 581, 583.

16. See, for example, Elliot Eisner, *The Enlightened Eye: Qualitative Inquiry and the Enhancement of Educational Practice* (Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall, 1998); Gregory L. Ulmer, *Heuretics. The Logic of Invention* (Baltimore–London: Johns Hopkins University Press, 1994); Susan Finley, “Badania posługujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie,” trans. Michał Podgórski, in: *Metoda badań jakościowych*, vol. 2; Marta Kosińska, “Między autonomią a epifanią. Art based research, badania jakościowe i teoria sztuki,” *Sztuka i Dokumentacja*, no. 14 (2016); Tomasz Rakowski, “Sztuka w przestrzeniach wiejskich i eksperymenty etnograficzne. Pożegnanie kultury zawstyżenia: jednoczasowość, zwrot ku sobie, proto-socjologia,” *Teksty Drugie*, no. 4 (2016). See also the classic text of Susanne Langer that anticipates, among other

for perhaps a dozen or so, slowly emancipating this trend from that of the engaged humanities. They combine, however, approaches marked by engagement in social issues with an embrace of social sciences that are oriented towards action, and with various artistic forms (narrative, performative, visual). Artistic experimentation is here treated as a means of constructing a humanistic understanding, namely that which escapes the bounds of language and rational cognition. Research based on art in this fashion aspires to expand cognitive limits and our knowledge of human capacities, functions, and forms of comprehension, and also of means of identity formation, ideas about effectiveness, the structure of feelings, the affective basis of community bonds, etc. The classic, inspiring works of Susanne Langer (*I can say with pleasure*) have in this area at last received their just estimation and due.

#### 4.

In the context of the thus-described – that is, subjectively – topography of the most important trends in the New Humanities, I would like to discuss briefly the case of the evolution of thought in literary theory, one aspect of which I had a leading role in. I am referring to CLT – Cultural Literary Theory<sup>17</sup> – developed a few years back as a collective term for the “transition period” between mature modern literary theory and its then rapidly-growing contemporary mutations, incarnations and metamorphoses.

The best avenue to approach consideration of the modern phase of structural thought about literary theory is provided at the beginning of the textbook definition by Janusz Sławiński, who describes it as:

[...] a branch of the study of literature occupied with investigating the structural and evolutionary properties of literature as a separate field of human activity, the general characteristics of literary works and their typological differentiation, and to a certain extent also the mechanisms of the process of creation and reception of literary works.<sup>18</sup>

This definition, though it makes use of one of Sławiński’s favourite “elastic” terms (“investigation”), is a display of systemic and systematic thought – work, genre, convention, literature (as a “system of living norms in history”), the theory of lit-

---

things, the affective turn in art studies, *Feeling and Form: A Theory of Art* (New York: Charles Scribner’s Sons, 1953).

17. *Kulturowa teoria literacka: główne pojęcia i problemy*, ed. Michał Paweł Markowski and Ryszard Nycz (Kraków: Universitas, 2006); *Kulturowa teoria literatury 2: poetyki, problematyki, interpretacje*, ed. Teresa Walas and Ryszard Nycz (Kraków: Universitas, 2012).

18. Janusz Sławiński, “Teoria literatury,” in: *Słownik terminów literackich*, 3rd expanded and revised edition, ed. Janusz Sławiński (Wrocław: Ossolineum, 1998).

erature and, as a supercategory, the study of literature, are all systems (or “systemoids”). Within this edifice all normative orders have their place: from elementary “typical linguistic-constructive elements” through “the literary tradition” to various specialties and schools of study. The theory of literature understood in such a way is the “generalization and schema” of various diverse research; it works out the categories that taxonomize these individual studies and bring them into a “consistent complex of knowledge about literature.” (We may note here Sławiński’s characteristic rhetorical “loosening of the corset” of the positivist research model: from *systematic knowledge* of literature to a *consistent complex of knowledge* about it.)

This understanding of literary theory has not, it may be said, lost its value, but that value has become increasingly of a historical kind. It may further serve – and has served – as a guide for practice; for example, the main theoretical and methodological approaches to cultural studies have adopted many of the structuralist principles of this research model. But the main problem lies, I think, in the fact that the questions (which in principle concern mostly the internal categorization of literature) to which this model can provide answers have ceased to seem all that important or interesting. Let us ask, for instance, how often scholars are inclined to read and write nowadays about narrative structure, or about the relations between *fabula* and *sjuzhet*, narrator and protagonist, space and time, description and relation, etc. Even I, when trying to formulate a dictionary definition of “literary theory” in the year 2000, wished to honour the historical (in both senses of the term) status of the category, and this conception of the development of theory in the rational and systematic spirit of modernity, and wrote, in the first sentence, that literary theory is “a division of the knowledge of literature that is concerned with systematized groups of general propositions about the essence, varieties, and (structural and evolutionary) characteristics of literature.”<sup>19</sup>

Literary theory so conceived could not, in the nature of things, yield answers to the questions of why people write and read literature, nor what there is in it that – despite the sterility, broadness and artificiality of its structural categories – results in human desires and needs (existential, attitudinal, social) being met. Of course it can be argued that these kinds of questions were not unknown, but the practitioners of structural literary theory held that they were unprofessional or did not meet the standards of “scientific” inquiry. But it cannot be denied that views on this question, and therefore also the formulation and nature of research questions, have profoundly changed.

---

19. Ryszard Nycz, “Teoria literatury,” in: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny* (Warszawa: PWN, 2000).



The concept of cultural literary theory seemed to be a promising way to approach these issues in large part because it was to be concerned both with the cultural (in the broad sense) dimensions of the text, and also with the cultural (and not only the normative academic) aspects of reading and analysis. From the start it neither was able nor was intended to undercut the “scientific” status of theory as an undertaking of rational, systematic and systematizing thought. “Theories” here referred to various “studies” and also conceptual “turns” and thus rather to research concepts (which arose out of diverse key postulates, such as gender, postcolonialism, memory, performance, affect, etc.); theories *in statu nascendi*, theories-in-progress, “the practices of theory” which formed more the designs of study programmes than set patterns for the systematic uptake of data from defined research disciplines. But in the West, this was the time when first there expired “literary theory,” then “nonadjectival” theory, then “unattributive” theory (in Jonathan Culler’s formulation), and still later “literary-cultural studies,” in connection with which “theory” has almost ceased to fulfil its function as the leading operational category (precisely because of changes in the scope and role of this formulation in academic work).

I think that today, regardless of the eccentricity and even oddness of its name (for one might say: either literary theory, or cultural theory or studies), cultural literary theory had a *raison d’être*, it was needed, and comprised an equivalent to the aforementioned “literary-cultural studies.” These trends were given institutional expression, for example, in the U.S. by the often reissued textbooks of Robert Dale Parker,<sup>20</sup> and in Europe by the work of Naomi Segal and Daniela Koleva entitled *From Literature to Cultural Literacy*.<sup>21</sup> This last volume, in particular, merits a brief comment – both from the perspective of “cultural literacy” and with regard to the programme that it sets out (or rather the hope it expresses) for a systematic description by both discipline and methodology of contemporary research. The former has acceded today to the role of governing notion: a blanket concept in the humanities, with a meaning and function far removed from the philological sense of “literacy” (for example as opposed to speaking ability). This was discernible already some time ago in the American tradition, as exemplified in the title of a 1980s bestseller by prominent critic E. D. Hirsch Jr., *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*.<sup>22</sup> The term in this sense

---

20. See Robert Dale Parker, *How to Interpret Literature: Critical Theory for Literary and Cultural Studies*, 3rd edition (New York: Oxford University Press, 2015); Robert Dale Parker, *Critical Theory: A Reader for Literary and Cultural Studies* (New York: Oxford University Press, 2012).

21. *From Literature to Cultural Literacy*, ed. Naomi Segal and Daniela Koleva (London: Palgrave Macmillan, 2014). See also Naomi Segal, “Wprowadzenie” to this volume (trans. into Polish by Ewa Kołodziejczyk) in *Teksty Drugie*, no. 1 (2017).

22. E. D. Hirsch Jr., *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know* (New York: Vintage Books, 1988).

has to do above all with a kind of cultural competence, with tests and exams, and thus, as remarked earlier, with “knowledge how” (rather than “knowledge that,” to use Gilbert Ryle’s distinction) which permits its possessor to function successfully and efficiently in today’s society and culture (including technical culture).

The second motif highlighted in Segal and Koleva’s anthology seems to me a key task, namely an attempt at an “identificational” clarification (adumbration, classification) of contemporary humanistic studies, which are concerned with an almost unlimited diversity of subjects and problems in ways that are at first glance radically hybridized, and that seem to lack any methodological unity or division. This ambition includes also the formulation of four distinct key categories that are to provide a guide and perhaps also a model for literary-cultural studies, namely: textuality, fictionality, rhetoricality and historicity.

I believe that this is a good undertaking, definitely worthy of development, extrapolation, and critical testing of its potential (though we are at the very beginning of these efforts). For my part I am interested in taking a somewhat different tack (though *only* somewhat). For several years I have begun lectures on cultural-literary theory with the admission that, although the acronym CLT remains fully operational, its field of reference and theoretical-methodological contents have begun slightly to shift – specifically, from *a cultural theory of literature to the reading of cultural texts*.

I would like now briefly to explicate these last five words. In the first place, I think we have the perfect right to go on studying texts, obviously in both the broader and narrower senses and without limiting ourselves to so-called literary texts, and especially in light of the gigantic profusion, and increasingly great role, of various kinds of textual production (both oral and written), some of them entirely new, that mark the contemporary cyberculture, in both public and private life. And we must bear in mind that other media – visual, aural, active and performative – are acquiring the status of cultural texts (that is, in contrast to material that remains the object of the physical and natural sciences), because they are semiotically-organized entities and meaning-bearing practices.<sup>23</sup>

---

23. This distinction between physical objects, examined by natural scientists, which “merely are,” and cultural objects, which constitute a part of the cultural world, and “not only are, but also mean,” has a long tradition in 20th-century thought. Elsewhere I have derived it from the work of Stefan Czarnowski, but Roman Ingarden, among others, was representative of this way of thinking. Considering the difference between the properties and the value of an object, he observed that the first are available to all, while the second is a kind of surplus, which “adds to the object a certain *dignitas*, a completely new manner of being, which without that, it could never achieve. Value raises the object above all those objects that have it not, that simply are, that exist, but possess no meaning.” (Roman Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966), 100.)

But in the second place, we must comprehend them decidedly more broadly than as just a conceptual load (content) of linguistic expressions – and this applies equally to written and to non-written (cultural) texts. Referring to remarks made elsewhere,<sup>24</sup> I would put it this way: if we are to maintain our understanding of interpretation as the process of ascribing meaning to hitherto incomprehensible places in the text, as the result of identifying a context within which they acquire sense and make a semantic unity of the whole, there remain beyond this process two significant fields of meaning. One contains the prelinguistic and preconceptual “feeling” of meaning, with its emergent, involuntary, self-activating character, which results from our participation in a community of experience (and to which same community belong those texts, practices and behaviours). The second contains “postconceptual” effects (physical, affective-experiential) of the force of impact of those preconceptual, conceptual and non-conceptual meanings.

Informally, we call all of these affects “meanings”: we will say of something (a behaviour, attitude, or event) that we know what it’s about, that it speaks to us (or is trying to), that we know what it means, that we have something in mind, that we understand. It might be said that this conceptual meaning is surrounded, permeated, or aroused by a non-conceptual meaning (which it can in turn arouse). But it would surely be more accurate to say that what we are dealing with in these cases is “embodied meaning”<sup>25</sup> which is hybrid in character, and extends forth from the meaning of the body, through the shared, communal meanings of the “body” of society, to the meanings that are inscribed in the cultural-natural environment and energized by the “affordances” (the term coined by James Gibson) of the ecosystem; these meanings can be understood as some sort of meaningful “offers” extended to us by the environment.

Two simple examples will, I hope, help us to understand this rather sketchy characterization. The first is from Charles Baudelaire, who begins the fourth part of his famous poem “Spleen” with the no less famous line, “When the sky low and heavy presses down like a lid [...]”<sup>26</sup> He is here doing (at least) three things at once. First, he finds a pictorial way to describe an experience of sadness, depression, and melancholy that had theretofore not received such an imaginatively suggestive formulation (a new description though it reactivated an old tradition, for example the medieval idea of the sky as a vault, rather than as an open, limit-

---

24. See notes to the sketch “Literatura: literary lektura. O tekście, interpretacji, doświadczeniu rozumienia i doświadczeniu czytania. Z dodaniem studium przypadku ‘Wagonu’ Adama Ważyka,” in: *Poetyka doświadczenia...*, 301, ff.

25. See Mark Johnson, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding* (Chicago: University of Chicago Press, 2007).

26. [“Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle...”]. Charles Baudelaire, “Spleen,” *Les Fleurs du Mal* (Paris: Gallimard, 2005).

less space, as portrayed by, among others, Szymborska). Second, he conceptually specifies the meaning of the image (the feeling of a man overwhelmed, as if he is being squeezed down by the weight of a metal cover). Third, the force of this image, taken in by countless readers in their own fashion, unquestionably contributed to the popularity of the work as a whole, and thus played an inspirational role, influencing many other writers of the late 19th and early 20th centuries (in Poland most importantly the poets of the decadent “landscape of the spirit”).

Second example: When Joanna Rajkowska created *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* (“Greetings from Jerusalem Avenue”), which consisted of the installation of a large artificial palm tree on the Charles de Gaulle traffic circle in Warsaw, she was also accomplishing (at least) three things. First, she activated a feeling of “nearness,” a kind of affective-experiential bond between two communities and nations – Jewish and Polish – that were once neighbours, and today isolated from each other (in space, time, by barriers of death and traumas of memory, and by emotional conflicts). This was effected by an aesthetically mild (and in this way politically neutral) specific gesture (the actual installation of the palm tree), by which the imitation of a natural feature of the Israeli landscape evokes complex cultural contexts, and also the historical motivation of a seemingly arbitrary street name (a similar gesture was later performed by Rafał Betlejewski with decidedly more intensive measures in his grafitto “Tęsknie za Tobą, Żydzie” (“I long for you, Jew”)). Second, the conceptual form of the salutatory “greetings” forms, on the discursive level, a type of “friendly” communicative relation at a distance – and, it can be said, performatively stabilizes the relation precisely as “friendship at a distance.” Third, the impact of the gesture, which was also a very successful therapy for the sensibilities and mentality of the society, initiated a flourishing career for palm trees in the city of Warsaw, which over time acquired aspects of a palimpsest and influenced our disputatious politics of memory.

This all too simplified characterization is intended only to serve as a way to visualize the need to broaden the fields and forms of semantic activity of “cultural texts” that their reading must embrace. The concept of reading/studying can, I believe, today serve the function of an analytical “metacategory” with respect to its elements, which currently, in general use, emphasize: the process rather than the result; partiality or aspectivity rather than finality or completeness; the activeness of the subject as a condition of activated meaning, that is, participation rather than contemplation or observation; and the relative and interactive character of meaning, rather than the idea of meaning as a defined sense deposited in a given place, concealed in the text. Above all this type of reading/studying stresses the localization both of the subject and of the text in the same space, and in the same roles as causative factors taking part in the same internal

dynamics of the cultural reality (and not as being situated on opposite sides of some cognitive barricade).

Reading/studying, as a process mediating the organization of relations between these subjects/objects, becomes a vector of meaning and also a medium for participatory cultural cognition. And finally, reading/studying can – and maybe should – be treated as the quintessence or incarnation (tested in empirical work) of literary-academic competencies, equipped with tools for working out the most intricate dilemmas posed by cultural texts, “knowledge how” – how to manage successfully in a world of “cultural-natural” meanings (in which, *nota bene*, the tradition of cultural semiotics is most certainly active). With all that has been mentioned here – the status of the cultural text, the character of embodied meaning, the concept of reading/studying – it is clear that we have only the first signs indicating a starting point for a suitable methodological framework.

## 5.

The five principal developmental variants of the New Humanities as they have been hastily outlined above comprise only a rough attempt to create a topography of the positions around which numerous studies and phrases, arising and proliferating so abundantly in the past quarter-century, have begun to coalesce, at least according to the present analysis. Despite all their variety, and multiplicity of aims and strategies, they have some strikingly similar traits in common (shared with the separately categorized field of cultural literary theory (CLT)), to which I would finally like to draw attention. Although there are several such traits, I will discuss only what might be the three most important.

The world of the New Humanities is, first and foremost, a world of immanence, an existence of participation, of cognition from within, participatory cognition. This is evident in all of its main variants. Digital humanities works in a “culture of participation.” Engaged humanities consists of forms of intervention, sometimes almost invasive disturbance, of the calcified attitudes, prejudgments, and behaviours of given communities or groups. Cognitive humanities is characterised by the participatory role of the subject as “environmentally situated.” Posthumanities propagates the “cultural-natural” ecosystem as the universality of subjective activity. Artistic humanities demands the inclusion of art as both a tool and a medium of creative cognition. This mark of new humanistic cognition was most radically formulated by Kirsten Hastrup, who wrote, “We cannot get in touch with reality without making ourselves part of it.”<sup>27</sup>

---

27. Kirsten Hastrup, “Social Anthropology. Towards a Pragmatic Enlightenment,” *Social Anthropology*, vol. 12 (2), (2005), quoted after Ewa Klekot, “Rozpoznawanie topografii,” in:

One hears in this an unmistakable echo of the Nietzschean proclamation of performative (as it would today be called) cognition – “one does not encounter the truth; one is the truth,” – and also its prognostication of the replacement of objectivism: perspectivism. Generally speaking, however, we are dealing here with a sign of resistance to the modern (and neo-positivist) ideal of cognition as an impartially, neutrally and objectively executed external (from the metalinguistic perspective) view of the perceived objects, which are held to exist prior to and independent of the act of cognition. The development of humanistic studies that are conditioned on a different ontologic-epistemic principle undoubtedly presents new and attractive cognitive challenges.

This culture of participation into which, it appears, we have entered, has its own set of consequences. It sensitizes us to various kinds of taking part, including involuntary ones, to the equivocal role of the witness, of the passive observer (stimulating among other things, I might add, the current discussion on the historical expression of the role of “the bystander” during the Holocaust), and on the difficulty – or indeed possibility – of filling the role of impartial observer. It has also certain drawbacks or even dangers, among them being the feeling of being “trapped in immanence” and the inaccessibility of a metalinguistic cognitive position, one which would make it possible to attain a holistic perspective and impartial distance and realize the capacity to transcend situational contingencies. This might explain the recent attractiveness of alternative views, some of which, for example, appeal directly to the Kantian tradition.

The second striking feature equally visible in all the trends in the New Humanities is the primacy of “knowledge how” – tools and competencies. Certainly this feature is most obvious when it comes to digital humanities, which programmatically boasts its character as a set of powerful new tools that have the potential to address almost anything, at the same time seeking suitable challenges and tasks. But hardly any less is it evident in studies on cultural literacy, which define the latter in terms of categories of professional competencies, a new sort of cultural “polish” which ought to be the attribute of every modern individual. And the contemporary dominance of reading/studying and “theory” as a concept that stands for a particular kind of research process and design is also an effect of the departure from the standards of modern theory, with its emphasis on the summing up of particular results, and on finalized and systematized general knowledge (and thus propositional, conceptual “knowledge that”).

As I see it, this is not necessarily a matter of replacing one model with another, but rather of trying to derive goals (including new research tasks) from new

means, tools, formulations, and concepts, and not matching these means with, or subjecting them to, arbitrarily chosen doctrinal aims. For it is by employing precisely these experimental theoretical concepts, these research hypotheses, that we may attain really new knowledge of the object, and not by merely extrapolating a dominant, mandatory theory into successive fields. And in such a form this feature appears most emphatically in the remaining main currents of New Humanities: engaged, cognitive, artistic and post-humanities.

The final group of affinities I wish to mention is a preoccupation with process, and by this I mean process in preference to results, or determining essential properties of an unchanging object. These processes are creative and receptive, processes of change, practices (instead of theory as before): the active side of cultural and social life viewed as essentially equal in importance for the maintenance and development of man and culture. From this derives the concentration upon studying processes of diffusion and circulation of cultural elements in the laboratories of digital humanities; on “interventions” and studies of social activity and change in engaged humanities; on the mutual influences between man and the environment (including the cultural-natural environment) in cognitive humanities and posthumanities; and on the use of art as a performative cultural practice in artistic humanities. From this too comes the “natural” expansion of such directed research as on the issues of production, creativity, novelty and innovation (which is testified to *ex post* by the changes wrought by these processes on the prior state of affairs). From this perspective even those things that have been considered as synonyms of unity and identity – man and culture – evince their processive, mutating, hybrid, creative and “verb-like” nature.

\* \* \*

I will allow myself to end with an anecdote (almost from my own doorstep). Having taken an interest in this set of issues, I prepared a lecture on the subject, and was quite pleased with the title I thought up for it: “Culture as a Verb.” This lecture I delivered in May, 2014 as part of the Copernicus Festival. My satisfaction at my own originality and inventiveness did not, however, last long: at the beginning of 2015 there appeared a volume (which has several times been cited herein) entitled *Kolokwia antropologiczne* (“anthropological colloquium”) with a publication date of 2014, and in it I found the printed text of a lecture by Tim Ingold entitled “To Human is a Verb,” translated into Polish by Ewa Klekot as “Człowieczyć to czasownik.” (An abridged version of this text had appeared still earlier, towards the end of 2014, in the periodical *Autoportret*, under a title even more similar to mine,

“Człowiek to czasownik” [man is a verb]).<sup>28</sup> I do not refer to this example in order to boast of my precedence in the matter, which I could not do anyway, for Ingold had delivered his lecture before I gave mine, and as an eager reader of the work of this anthropologist, whom I highly esteem, I know that he had much earlier been occupied with the category of “cultural improvisation” which the field we are discussing has somewhat absorbed.

I mention these events because I treat them as an evident (to me, anyway) testimony to the overlap, factual, theoretical-methodological, and practical, of the changes in the humanities in our globalized civilization: when both in the “centre” and on the periphery, in the minds and practices of the world leaders of humanist thought and in those of its local practitioners, there arise similar ideas, similar research plans, there ensues a similar and similarly unpredictable change of places (in positions, in points of view). It is no doubt from this consideration that the present sketch takes its subjective and at the same time cautiously optimistic tone. Accompanying this is a somewhat gloomier (because more elderly) impression, that I repeat to myself after a full quarter of a century, concerning the aspirations of the New Humanities: we do not know that it will be better, if it is different; but we know it must be different, if it is to be better.

*Translated by David Schauffler*

 <https://orcid.org/0000-0003-4079-1903>

---

28. See Ryszard Nycz, “Kultura jako czasownik,” lecture, available at <https://www.youtube.com/watch?v=PpiAuOxW-fzg>; Tim Ingold “Człowieczyc’ to czasownik,” in: *Kolokwia antropologiczne...*; Tim Ingold, “Człowiek to czasownik,” *Autoportret*, no. 4 (2014).



## Bibliography

- Baudelaire, Charles. "Spleen." In: *Les Fleurs du Mal*. Paris: Gallimard, 2005.
- Bielik-Robson, Agata. "Nowa Humanistyka w poszukiwaniu granic." *Teksty Drugie*, no. 1 (2017).
- Domańska, Ewa. "O nowej humanistyce." Interview with Katarzyna Więckowska. *Literaria Copernicana*, no. 2 (2011).
- Eisner, Elliot. *The Enlightened Eye: Qualitative Inquiry and the Enhancement of Educational Practice*. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall, 1998.
- Esposito, Roberto. "Polityka i natura ludzka." Translated by Katarzyna and Mateusz Burzyk. In: *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka*. Introduction by Mateusz Burzyk. Kraków: Universitas, 2015.
- Finley, Susan. "Badania posługujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie." Translated by Michał Podgórski. In: *Metoda badań jakościowych*, vol. 2.
- Fogle, Nikolaus. "Manifesto for the New Humanities: A Review of Digital\_Humanities." Anne Burdick, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presener, and Jeffrey Schnapp, eds. *Avant*, vol. IV, no. 2 (2013).
- Garratt, Peter, ed. *The Cognitive Humanities: Embodied Mind in Literature and Culture*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Hastrup, Kirsten. "Social Anthropology. Towards a Pragmatic Enlightenment." *Social Anthropology*, vol. 12 (2) (2005).
- Hirsch Jr, E. D. *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*. New York: Vintage Books, 1988.
- Ingarden, Roman. *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966.
- Ingold, Tim. "'Człowieczyć' to czasownik." In: *Kolokwia antropologiczne. Problemy współczesnej antropologii społecznej*, edited by Michał Buchowski, Arkadiusz Bentkowski. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2014.
- Ingold, Tim. "Człowiek to czasownik." *Autoportret*, no. 4 (2014).
- Johnson, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Kiossev, Alexander. "Notes on Self-Colonizing Cultures." In: *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*, edited by David Elliot and Bojana Pejčić. Stockholm: Moderna Museet, 1999.
- Klekot, Ewa. "Rozpoznawanie topografii." In: *Kolokwia antropologiczne. Problemy współczesnej antropologii społecznej*, edited by Michał Buchowski, Arkadiusz Bentkowski. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2014.
- Klekot, Ewa. "Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej." *Kultura Współczesna*, no. 5 (2016). <https://www.etnologia.uw.edu.pl/institut/publikacje/samofolkloryzacja-wspolczesna-sztuka-ludowa-z-perspektywy-krytyki>.

- Kosińska, Marta. "Między autonomią a epifanią. Art based research, badania jakościowe i teoria sztuki." *Sztuka i Dokumentacja*, no. 14 (2016).
- Langer, Susanne. *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- Latour, Bruno. "Wyrywając się snom i spekulacjom – prezentacja AIME." Translated by Krzysztof Abriszewski. In: *Kolokwia antropologiczne. Problemy współczesnej antropologii społecznej*, edited by Michał Buchowski, Arkadiusz Bentkowski. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Inowacje, 2014.
- Markowski, Michał Paweł, Ryszard Nycz, eds. *Kulturowa teoria literacka: główne pojęcia i problemy*. Kraków: Universitas, 2006.
- Miessen, Markus. *The Nightmare of Participation*. Cambridge, MA.: The MIT Press, 2011.
- Miller, Richard E., Kurt Spellmeyer, eds. *The New Humanities Reader*. Stanford: Cengage Learning, 2015.
- Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature." *New Left Review*, no.1 (Jan/Feb 2000).
- Moretti, Franco. "More Conjectures." *New Left Review*, no. 21 (Mar/Apr 2003).
- Nycz, Ryszard. "Kultura jako czasownik." Lecture, available at <https://www.youtube.com/watch?v=PpiAuOxW-fzg>.
- Nycz, Ryszard. "Literatura: lityry lektura. O tekście, interpretacji, doświadczeniu rozumienia i doświadczeniu czytania. Z dodaniem studium przypadku "Wagonu" Adama Ważyka." in: *Poetyka doświadczenia...*, 301, ff.
- Nycz, Ryszard. "Teoria literatury." In: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa: PWN, 2000.
- Nycz, Ryszard. *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2012.
- Parker, Robert Dale. *Critical Theory: A Reader for Literary and Cultural Studies*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Parker, Robert Dale. *How to Interpret Literature: Critical Theory for Literary and Cultural Studies*. New York: Oxford University Press, 2015.
- Pawlicka, Urszula. "Humanistyka: pracownia, centrum, czy laboratorium?" *Teksty Drugie*, no. 1 (2017).
- Rakowski, Tomasz. "Sztuka w przestrzeniach wiejskich i eksperymenty etnograficzne. Pożegnanie kultury zawstydzenia: jednoczasowość, zwrot ku sobie, proto-socjologia." *Teksty Drugie*, no. 4 (2016).
- Saukko, Paula. "Methodologies for Cultural Studies. *An Integrative Approach*." In: *The SAGE Handbook of Qualitative Research. 3rd ed.*, edited by N. K. Denzin, Y. S. Lincoln. Thousand Oaks: Sage, 2005.
- Segal, Naomi, Daniela Koleva, eds. *From Literature to Cultural Literacy*. London: Palgrave Macmillan, 2014.
- Segal, Naomi. "Wprowadzenie." Translated into Polish by Ewa Kołodziejczyk. *Teksty Drugie*, no. 1 (2017).
- Sławiński, Janusz. "Teoria literatury." In: *Słownik terminów literackich*, edited by Janusz Sławiński. Wrocław: Ossolineum, 1998.

Sowa, Jan. *Fantomowe ciało króla*. Kraków: Universitas, 2011.

Ulmer, Gregory L. *Heuristics. The Logic of Invention*. Baltimore–London: Johns Hopkins University Press, 1994.

Walas, Teresa, Ryszard Nycz, eds. *Kulturowa teoria literatury 2: poetyki, problematyki, interpretacje*. Kraków: Universitas, 2012.

Zarycki, Tomasz. *Peryferie. Nowe ujęcie zależności centro-peryferyjnych*. Warszawa: Scholar, 2009.

streszczenia w języku polskim<sup>1</sup>

ER(R)GO

summaries in polish<sup>1</sup>





## John T. Matteson

Opowiedzieć człowieka, śpiewając pieśń Femiosa.  
W stronę estetyki biografii

Opierając się na teoretycznych pismach Tzvetana Todorova i Georga Lukácsa poświęconych powieści, niniejszy esej postuluje szersze uznanie biografii za gatunek literacki. Autor tekstu określa gatunek biografii jako gatunek radykalnej niekompletności, omawiając jednocześnie poszukiwanie prawdy i skłonność do fragmentacji w dążeniu biografów jako jakości, która cechuje nie tylko źródła, z jakich biograf korzysta, ale także determinuje przygodny, nieciągły charakter intelektualnej i emocjonalnej przestrzeni, którą zamieszkuje zarówno podmiot biograficzny, jak i sam biograf.

Słowa klucze: biografia, teoria literatury, teoria biografii, Tzvetan Todorov, Georg Lukács, prawda w biografii, proza, gatunek

## Max A. Boot

Ameryka w lustrze biografii wielkich Amerykanów  
Nieformalny przewodnik dla czytelników

Wychodząc od wydarzeń pierwszej kadencji Donalda Trumpa, kryzysu amerykańskiej opieki zdrowotnej w kontekście pandemii Covid-19 i Stanów Zjednoczonych Ameryki postrzeganych jako (gasnący) symbol demokracji, niniejszy esej stawia pytanie, czy możliwa jest wyważona dyskusja o współczesnym obrazie Ameryki. Zdaniem autora, taki ogląd można wypracować dzięki gatunkowi biografii. Esaj, tym samym, przedstawia subiektywny wybór biografii, od Alexandra Hamiltona i George'a Washingtona po Michelle i Baracka Obamów, pozwalających przyrzeć się skomplikowanym postaciom, które wpłynęły na kształt Ameryki, jaką znamy dzisiaj.

Słowa klucze: biografia, wiodące postacie kultury amerykańskiej, wiodące postacie historii amerykańskiej, wiodący biografowie amerykańscy, historia amerykańska przez pryzmat biografii

Ron Chernow, John Matteson, Stacy Schiff,  
James W. Atlas, Philip Kunhardt

Czy biografia jest prawdą?

W dniu 25 marca 2015 roku The Center for the Study of Transformative Lives at New York University oraz NYU Biography Seminar zorganizowały wspólnie dyskusję panelową zatytułowaną *Is Biography True?* W dyskusji, którą otworzył Philip Kunhardt, a której gospodarzem był nieżyjący już James Atlas, uczestniczyło troje zdobywców nagrody Pulitzera: Ron Chernow, autor biografii *Washington: A Life*; John Matteson, autor książki *Eden's Outcasts*:

*The Story of Louisa May Alcott and her Father*, oraz Stacy Schiff, autorka biografii pt. *Vera, Mrs. Vladimir Nabokov*. W niniejszej sekcji znajduje się zapis tej dyskusji.

Słowa klucze: biografia, prawda, teoria biografii, praktyka biografii, immersja, opowieść biografu, dyskusja panelowa, New York University, The Center for the Study of Transformative Lives, nagroda Pulitzera

## John L. Bryant

Melville i Indianie: lektura, kosmopolityzm i kondycja biograficzna

Odpowiadając na powszechną we współczesnych badaniach literackich niechęć do biografizujących lektur, niniejszy artykuł stawia sobie za zadanie przemyślenie relacji między czytelnikiem i autorem, a zwłaszcza biografem. Ta relacja służyć ma odczytaniu takich tekstów Hermmana Melville'a, jak np. *Pierre; or, The Ambiguities*, które niepokoją i zaskakują swoimi autobiograficznymi uwikłaniami. Refleksje nad zwyczajami czytelnicznymi rodziny Melville'ów stają się interpretacyjnym kluczem do zrozumienia postępującego kosmopolityzmu i kulturowej wrażliwości Hermmana Melville'a, w obliczu widma jego własnego dziadka i jego uwikłania w ludobójstwo rdzennych Amerykanów.

Słowa klucze: lektura, Melville, biografia, autor, ludobójstwo, inność

## Debby Applegate, John Matteson

“Sztuka prześmiewcza?” Dwoje zdobywców nagrody Pulitzera rozmawia o biografii

Debby Applegate i John Matteson, zdobywcy nagrody Pulitzera w dziedzinie biografii w następujących po sobie latach (2007 i 2008), bywają czasem zgodni, lecz często różnią się istotnie co do metod, celów i etycznego wymiaru filozofii u podłoża pisarstwa biograficznego. W prezentowanym tu dialogu rozmawiają o negatywnych stereotypach, które biografowie muszą przezwyciężyć, przyglądają się procesowi badawczemu, dyskutują o moralnej naturze ludzkości, stawiają pytania o wartość sympatii i cynizmu dla biografu – i dotykają wielu innych, istotnych z punktu widzenia biografistyki obszarów.

Słowa kluczowe: biografia, prawda, inspiracja, gatunek, narracja, badania, Debby Applegate, John T. Matteson,

## Caroline Stoessinger

Dar biografii

W swym wieloaspektowym, polifonicznym, ale jednoznacznie autobiograficznym esaju “Dar biografii” Caroline Stoessinger oferuje czytelnikowi osobisty wgląd w subtelności emocjonalnego podłoża niewyraźnej słowami więzi między biografką a jej bohaterką. Ta symfoniczna więź, której złożona struktura obejmuje współczucie, szacunek i uważność, bezwiednie objawia się czytelnikowi jako warunek *sine qua non* autentycznego dialogu, kiedy tylko przyjmie zaproszenie Stoessinger, by towarzyszyć jej w podróży przez historię jej przyjaźni z Alice Herz-Sommer, bohaterką tłumaczonej na wiele języków książki autorki pod tytułem

*Wiek mądrości.* W procesie wspólnego wspominania horyzonty emocjonalne (auto)biografki i czytelnika stapiają się, pozwalając mu wyczuć, że (auto)biografia, w jaką został wtajemniczony, została mu *ofiarowana w darze* przez autorkę, która – niepostrzeżenie – stała się mu bliską przyjaciółką. Dwie jaźni dzielące swoje wewnętrzne życie – Herz-Sommer i Stoessinger, Stoessinger i czytelnik – dzielą przestrzeń autentyczności, w której nadzieja rozbrzmiewa w sonatach Beethovena, przesywając nawet najciemniejszy mrok.

Słowa kluczowe: (auto)biografia, przyjaźń, relacja emocjonalna, pamięć, muzyka, Zagłada, obóz koncentracyjny Theresienstadt, nadzieja, Ethel Person, Alice Herz-Sommer..

## David James Savarese i Ralph James Savarese

Przeploty jaźni, słów i mediów,  
czyli dwóch biografów z jednej rodziny  
rozmawia o sztuce i niepełnosprawności

Dwóch (auto)biografów z tej samej rodziny – jeden neurotypowy, drugi autystyczny – rozmawia o wierszach, pamiętnikach, esejach, artykułach naukowych i filmach dokumentalnych, które razem stworzyli. Woląc postrzegać swoją pracę jako współzależną i splecioną, niezależną od ograniczeń polityki tożsamości, która ludzi dzieli i konfliktuje ich ze sobą nawzajem, rozmówcy kultywują neurokosmopolityczne i kłęczowe porozumienie jaźni poprzez słowa. David James (“D.J.”) Savarese to artysta-aktywista, pisarz, nauczyciel i współprzewodniczący The Alliance for Citizen-Directed Supports, stypendysta OSF Human Rights Initiative (2017–2019) oraz współproducent, narrator i bohater wyróżnionej nagrodą Peabody filmu dokumentalnego *Deej: Inclusion Shouldn't Be a Lottery*. D.J. publikuje wiersze, literaturę faktu i eseje naukowe. Ralph James Savarese jest autorem pięciu książek i współredaktorem trzech zbiorów, w tym pierwszej monografii dotyczącej neuroróżnorodności. Jest laureatem nagród The Melville Society, National Endowment for the Humanities oraz Mellon Foundation, która sfinansowała stypendium neurohumanistyczne w Instytucie Nauk o Mózgu na Duke University.

Słowa kluczowe: (auto)biografia, niepełnosprawność, neurokosmopolityzm, ekologia narracji, współpraca, dokument filmowy, tekstocentryzm.

## Jakub Orzeszek

Portret artysty (rocka) w wieku dojrzałym. Nick Cave na scenie

Autor artykułu podejmuje próbę rekonstrukcji “przedstawialnego obrazu siebie” muzyka, pisarza i artysty scenicznego Nicka Cave’a. W centrum uwagi stawiam jego fotograficzne portrety, zwłaszcza te najbardziej emblematyczne i najczęściej multiplikowane, należące do ikonosfery rocka i kultury popularnej przełomu XX i XXI wieku – autorstwa holenderskiego fotografa Antona Corbijna. Namysł nad fotograficznymi reprezentacjami twarzy Cave’a rozszerzam jednak na jego najnowszą twórczość, obejmującą zarówno albumy muzyczne, jak i autobiograficzne filmy, takie jak *20 000 dni na Ziemi* i *One More Time with Feeling*, oraz poemat *Pieśń torby na pawia* czy blog The Red Hand Files. Wszystkie te hiperteksty próbują dać publiczności poczucie uczestniczenia w metamorfozie, towarzyszenia artyście “za kulisami” scen i teatrów, w trasie, w pokojach i łazienkach hotelowych. Widzimy, jak ciało prywatne i biologiczne przeobraża się w ciało medialne, jak jest monumentalizowane na scenie i przed



obiektywem, by w końcu stać się ciałem-znakiem i ciałem-towarem. I odwrotnie. Ta dialektyka intymności przybiera niekiedy formę ekshibcjonistyczno-voyeurystycznego paktu z publicznością w duchu *selfie*. Zarazem jednak Cave prowadzi tę grę tożsamościową bardzo świadomie i krytycznie. Zacierając granicę pomiędzy zmitologizowanym *effigie* scenicznym i biografią, aktualizuje Warholowską politykę “dawania twarzy” do warunków, jakie stwarza i jakich żąda synoptykalny system sławy i przemysł kultury XXI wieku.

Słowa klucze: Nick Cave, biografia sceniczna, kultura sławy, voyeuryzm, *effigie*

## Beata Maria Popczyk-Szczęsna

Monodramy biograficzne w najnowszym teatrze polskim – świadectwa i rekonstrukcje

W nurcie współczesnych polskich spektakli biograficznych sporą grupę stanowią monodramy, inspirowane życiorysami słynnych osób. Jest to przejaw zainteresowania postaciami wyrazistymi, referencyjnymi – w przeciwieństwie do twórczości scenicznej końca XX wieku, z właściwą jej ekspansją bohaterów o nieukształtowanej bądź rozbitej osobowości. W artykule zanalizowane zostały monodramy-świadectwa i monodramy-rekonstrukcje. W pierwszym przypadku postać występuje jako medium nieobecnej rzeczywistości, świadcząc monologiem o sobie i o świecie zewnętrznym (to przykład tożsamości dialogowej). W drugiej odmianie monodramów dominuje ujęcie autotematyczne, co prowadzi do powstania sztuk meta-biograficznych (ukazana jest tożsamość performatywna, realizująca się w aktach kreacji własnego „ja”).

Słowa klucze: monodram, biografia, relacja biograficzna, tożsamość

## Jan Potkański

Autoportrety Adama Zagajewskiego

Artykuł analizuje cykl poetyckich autoportretów Adama Zagajewskiego w kontekście esejów poety oraz współczesnych pisarzy teorii, zwłaszcza dekonstrukcji Paula de Man'a oraz filozofii duchowości Michela Foucaulta. Zgodnie z tą analizą autoportrety Zagajewskiego zbliżają się charakterem i funkcją do ćwiczeń duchowych opisywanych przez Pierre'a Hadota: poeta za ich pomocą próbuje przebudować swoją osobowość, projektując jej bogatszą i dojrzałą postać, częściowo na wzór postaci mistrzowskich, takich jak Józef Czapski. Tak ujęta, twórczość Zagajewskiego zaskakuje bogactwem treści teoretycznych, których dotąd w niej nie poszukiwano.

Słowa klucze: autobiografia, autoportret, duchowość, Adam Zagajewski

## Maciej Mazur

*Encyklopedierotyki* jako (auto)biofikcja

Ewa Kuryluk a Roland Barthes

Artykuł przedstawia interpretację postmodernistycznej epistolarnej powieści – *Encyklopedierotyki* ze względu na zastosowane w niej biofikcyjne i autofikcyjne strategie pisarskie oraz odtwarza dokonaną w utworze krytykę *Fragmentów dyskursu miłosnego* Rolanda Barthes'a. Pokazuje związki między rzeczywistością a zmyśloną biografią semiologa i odsłania znaczenie najistotniejszych “biograficznych przesunięć”. Ujawnia relację między literackim sobowtórem

Ewy Kuryluk i nią samą: pomiędzy bohaterką i autorką nie ma pełnej tożsamości. Charakter tej relacji jest metonimiczny: działania powieściowej Ewy są śladami poczynań pisarki, co prowokuje do zadania pytań o kwestię niemożności twórczej oraz o powód uczynienia Barthes'a główną postacią *Encyklopedierotyku*.

Słowa klucze: *Encyklopedierotyki*, Kuryluk, Barthes, biofikcja, autofikcja, dyskurs miłosny

## Robert Kusek, Aleksandra Szczepan

“Nie zdołałam wejść w jej buty ani los”. O biografii jako auto/biografii w twórczości drugiego pokolenia

Artykuł proponuje nową perspektywę w badaniu auto/biograficznej twórczości potomków ocalałych z Zagłady, tj. potraktowanie biografii jako modusu drugopokoleniowej autobiografii. Na podstawie analizy książki Agaty Tuszyńskiej *Oskarżona: Wiera Gran* (2010) o ocalałej z Zagłady żydowsko-polskiej śpiewaczce autorzy argumentują, że w tym przypadku biografia ocalałej staje się laboratorium rozumienia własnego doświadczenia dla przedstawicielki pokolenia postpamięci. Artykuł ponadto pokazuje, jak w heterogenicznej formie gatunkowej auto/biografii niczym w soczewce skupiają się podstawowe problemy zarówno refleksji o Zagładzie, jak i badań nad życiopisaniem: kwestie identyfikacji, stosowności, wiktymizacji, autentyczności, prawdziwości czy konstruktów kulturowych dotyczących płci.

Słowa klucze: auto/biografia, życiopisanie, literatura drugiego pokolenia, Agata Tuszyńska, Wiera Gran

## Izabella Adamczewska-Baranowska

Autonaturografie. Biopoetyki immersyjnego piśmiennictwa przyrodniczego (Zajączkowska, Brach-Czaina, Tsing, Macdonald)

Celem artykułu jest wyodrębnienie nowej, nieantropocentrycznej formy pisania o przyrodzie. Analizując teksty antropolożki Anny Lowenhaupt Tsing, biolożki Urszuli Zajączkowskiej, historyczki nauki Helen Macdonald i filozofki Jolanty Brach-Czainy – wskazują na chwytliwy charakterystyczny ich biopoetykę: immersyjność, rizomatyczność, asamblażowość i tentakularność. Nawiązując do formuły gatunkowej “pasażu tekstowego” (rozumianego szeroko, niekoniecznie jako pisanie i czytanie miasta) i wspierając się rozważaniami Rebeki Solnit, pokazują, jakim ponadgatunkowym doświadczeniem jest dla flanerek wędrówka i włóczęga, które mogą zarazem być ucieczką z laboratorium. Zastanawiam się też, jak bardzo nieantropocentryczny może być tekst literacki.

Słowa klucze: życiopisanie, piśmiennictwo przyrodnicze, memuar, ekokrytyka, biopoetyka, cthulucen, asamblaż

## Dariusz Kubok

Topografie drogi filozoficznej,  
albo o konsekwencjach nienoszenia obuwia

Zasadniczym celem rozważań w tym artykule jest analiza statusu filozofii w zakresie jej spełnialności czy też po prostu możliwe topografie drogi filozoficznej. Punktem wyjścia

i zarazem głównym przedmiotem dociekań jest ustęp z *Uczty* Platona (20 d–204c), w którym znaleźć można emblematyczny, choć niejednoznaczny opis podróży filozoficznej. Warto pokazać kluczowe trudności związane z tym opisem, a przede wszystkim jego metafilozoficzne konsekwencje. Ukazane i krytycznie omówione zostaną wybrane znaczące interpretacje tego fragmentu z wypukleniem ich (meta)filozoficznych implikacji, a te zostaną skatalogowane w świetle Sextusowego podziału filozofii (*Pyr.*, I, 1-4). Na podstawie refleksji na temat topografii drogi filozoficznej, a także akceptowanego modelu wiedzy, zaproponowana zostanie taka wykładnia, która stara się ominąć silnie dogmatyczne konsekwencje myślenia o filozofii, jednocześnie akceptując zawartą w niej niepewność, zarówno w odniesieniu do konkretnych rozstrzygnięć, jak i w stosunku do własnej spełnialności. W tym celu wykorzystane zostaną metaforycznie inne niż Platońskie opowieści o drogach i dążeniu.

Słowa klucze: metafilozofia, sceptycyzm, zetetycyzm, Eros, wiedza, Platon

### Agata Anna Stronciwiłk

Google Street View i nie-ludzka fotografia  
w projektach Jona Rafmana i Michaela Wolfa

Artykuł jest próbą podjęcia refleksji nad zjawiskiem nie-ludzkiej fotografii. Punktem wyjścia tekstu jest zwrócenie uwagi na fakt, że w dobie automatyzacji procesu fotografowania, zdjęcia wykonywane przez człowieka są tylko jednym z wymiarów współczesnej fotografii. Artykuł jest analizą projektów artystycznych Jona Rafmana i Michaela Wolfa, którzy wykorzystują fotografie wykonane przez automatyczne aparaty Google Street View. Ekspozowanie piękności, szczelin i błędów tego systemu zbliża ich twórczość do tzw. glitch artu. Ważnym aspektem podejmowanej analizy jest refleksja nad wyobrazeniami związanymi z nie-ludzkiem spojrzeniem, pytanie o prawdę fotografii oraz o to, w jaki sposób zbudowany jest interfejs Google Street View.

Słowa klucze: nie-ludzka fotografia, Google Street View, Jon Rafman, Michael Wolf, glitch art

### Marta Błaszowska-Nawrocka

Mój awatar krzyczy jak ja. Współczesne realizacje motywu sobowtóra  
w kilku polskich tekstach fantastycznonaukowych

Celem tekstu jest przyjrzenie się kilku realizacjom motywu sobowtóra i ukazanie, w jaki sposób ta istniejąca w kulturze od wieków figura aktualizuje się w literaturze drugiej połowy XX wieku. Jaka jest relacja między tymi postaciami a tradycyjnie ujmowanymi doppelgängerami ukazującymi rozbitcie i poczucie zagrożenia podmiotu? Czy zmiana, jaka zaszła w figurze sobowtóra, jest tylko powierzchowna, wynikająca z konieczności unowocześnienia wytartych motywów, czy też za taką modyfikacją postępuje również ewolucja przenoszonych znaczeń? Jako materiał badawczy posłużyły trzy polskie opowiadania fantastycznonaukowe, które powstały w obrębie różnych nurtów i w różnym czasie: "Holoman" Janusza Szablickiego i "Skasować drugie ja" Adama Hollanka oraz tekst "#Eudajmonia" Magdaleny Kucenty.

Słowa klucze: fantastyka naukowa, sobowtór, identyfikacja wyobrazeniowa

## Ryszard Nycz

Nowa humanistyka w Polsce: kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniektur, refutacji

Nycz zarysowuje główne nurty Nowej Humanistyki na świecie – humanistykę cyfrową, humanistykę zaangażowaną, humanistykę kognitywną, posthumanizm, badania oparte na sztuce, a także główne debaty i nieporozumienia, które pojawiły się w ciągu ostatniej dekady w kontekście polskim. Przykładem ewolucji sposobów myślenia oraz prowadzenia badań są studia literacko-kulturowe, KTL. Skrót ten oznacza różne pojęcia, od kulturowej teorii literatury do kulturowo-tekstualnej piśmienności.

Słowa klucze: Nowa Humanistyka, humanistyka cyfrowa, humanistyka zaangażowana, humanistyka kognitywna, posthumanizm, badania oparte na sztuce, KTL, kulturowa teoria literatury, kulturowo-tekstualna piśmienność



informacje dla autorów<sup>1</sup>

info for contributors<sup>1</sup>





## Themes

Culture and its products; the ontology of artefacts; methodologies of literary and cultural research; critical theory; comparative literary studies; trends and tendencies in culture/literature; interdisciplinary relations; liminal spaces between culture, literature, philosophy, anthropology, sociology, etc.; transformations of paradigms; trends and contexts; literary-theoretical and cultural syntheses – and related areas.

## Editorial policy

Except for commissioned texts, or new (first) translations, *Er(r)go* does not accept texts previously published. Reprints are admissible in thematic issues if a given text is particularly important from the point of view of the overall conception of the issue. Submissions undergo the procedure of double-blind peer review, the outcome of which decides about the qualification of the text for publication.

## Documents required in the submission package

- text manuscript (min. 25 and max. 40 thousand characters incl. spaces)
- the title of the article in English and in Polish (max 120 characters incl. spaces)
- bibliography formatted in Chicago Humanities style (see instructions below)
- abstracts in English and in Polish (min. 600 and max. 800 characters incl. spaces)
- key words in English and in Polish (max. 75 characters incl. spaces)
- author's bio (min. 600 and max. 800 characters incl. spaces)
- author's ORCID number
- author's affiliation
- written permissions and licenses for copyrighted material (e.g.: images)
- in the case of open-license or owned materials, a declaration concerning the type of the license and the source of the graphic

## Language standards

Submissions, including abstracts, must meet the world-wide standards of academic English (educated native speaker proficiency level).

## Disclaimer

The Editors reserve the right to introduce modifications that would not affect the merit of the study to the texts submitted to *Er(r)go*. Incomplete submissions, or submissions missing metadata will be rejected. The Editors also reserve the right to reprint texts submitted to the journal in anniversary or special issues of the *Er(r)go*.

## Text formatting

1. Editable documents (DOC, DOCX or RTF – not: PDF) should be submitted to our OJS system. In order to do this, please visit the journal's website ([www.errgo.pl](http://www.errgo.pl)), log in to the system as "Author" and follow the on-screen instructions.



## 2. Texts in English should be prepared in accordance with the Chicago style:

- spacing: double space
- margins: 3 cm (left, right, top and bottom)
- font: Times New Roman, font size: 12 points
- paragraph indent: 1.25 cm; justification: left and right
- article title: maximum 120 characters including spaces
- motto: max. 250 characters incl. spaces, exclusively under the main title, font size: 10 points
- subsection headers: maximum 70 characters including spaces; headers unnumbered
- blockquote: minimum three lines or 50 words, single-spaced, no quotation marks
- block indent: 1.25 cm, one empty line between the main text and the text of the quote (top and bottom), font size: 10 points. Do *not* italicize blockquotes.
- quotations within the blockquote: double quotation marks (“Text”)
- in-text quotations: maximum three lines – double quotation marks
- quotations within in-text quotations: single quotation marks (“Text ‘text’ text.”)
- special use of words: double quotation marks (“Text”)
- emphasis: only *italics* (not: spaced, not: bold)
- ellipsis: [...]
- commas and periods: within quotation marks (“Text ‘text’ text.”)
- footnote number: after the period and/or quotation mark (“Text ‘text’ text.”)

3. All of the graphic material (figures, illustrations, diagrams, etc.) to be included in the text should be submitted via OJS as “additional files.” The minimum resolution of illustrations is 300 dpi. All graphics must be supplied with appropriate written licenses for print and on-line use, issued by the copyright owner or, in the case of open-license or owned materials, a declaration concerning the type of the license and the source of the graphics.

## 4. Footnotes need to be prepared in accordance with the Chicago Humanities style, as follows:

- A book: Name Surname of the author, *Title*, trans. Name Surname of the translator (place of publication: publisher, year of publication), pages.
- A chapter in a collective volume: Name Surname of the author, “Title of the Chapter,” in: *Title of the Collection*, ed. by Name Surname of the editor(s) (place of publication: publisher, year of publication), pages.
- An article in a periodical: Name Surname of the author, “Title of the Article,” *Title of the Periodical*, volume, issue (year), pages.
- An online article, an online forum entry, an online periodical article: Name Surname of the author, “Title of the Article,” *Title of the Periodical*, volume, issue (year), page (if available), <http://www.xxx.xxxx.xxx> (access date in the dd/mm/yyyy format).
- An encyclopaedia/dictionary entry: “Title of the Entry,” in: *Title of the Source*, edited by Name Surname of the editor (place of publication: publisher, year of publication), pages.
- An online encyclopaedia/dictionary entry: “Title of the Entry,” in: *Title of the Source*, <http://www.xxx.xxxx.xxx> (access date in the dd/mm/yyyy format).
- A poem or a chapter in a book by a single author: Name Surname of the author, “Title of the Chapter,” in: Name Surname of the author, *Title of the Book* (place of publication: publisher, year of publication), pages.
- Film: *The Title of the Motion Picture*, dir. Name Surname of the director, Name of the producer or distributor, country, year of release.

- Quotation after a different author: Name Surname of the author of the quoted text, *Title of the Book*, trans. Name Surname of the translator (place of publication: publisher, year of publication), pages, quoted in: Name Surname of the quoting author, *Title of the Book*, trans. Name Surname of the translator (place of publication: publisher, year of publication), pages.
- Following footnotes to the same text: Surname of the author, shortened “Title of the Article” or of a *Book*, pages.

## 5. Examples

- A book: Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, trans. Bernard and Caroline Schutze, edited by Sylvere Lotringer (New York: Semiotext(e), 1988), 30–31.
- A chapter in a collective volume: Robert Cieślak, “Od Grünewalda do Bacona. Gra o tożsamość w poezji Tadeusza Różewicza,” in: *Ponowoczesność a tożsamość*, edited by Bożena Tokarz and Stanisław Piskor (Katowice: Wydawnictwo OK SPP, 1997), 86.
- An article in a periodical: Ewa Szczęsna, “Tożsamość hybrydyczna,” *Er(r)go*, 9, 2 (2004), 10–11.
- An online article, an online forum entry, an online periodical article: Artur Wolski, “Nauka i przemyslenia,” *Forum Akademickie* 1 (2006), <http://forumakademickie.pl/fa/2006/01/nauka-i-przemyslenia> (12.02.2007).
- An encyclopaedia/dictionary entry: “Rozum,” in: *Słownik synonimów*, edited by Andrzej Dąbrówka, Ewa Geller, Ryszard Turczyn (Warszawa: Wydawnictwo MCR, 1993), 115–116.
- An online encyclopaedia/dictionary entry: “Absolut,” in: *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, <http://www.ptta.pl/pef/pdf/a/absolut.pdf> (10.10.2007).
- A poem or a chapter in a book by a single author: Maria Korusiewicz, “Vermeer (1658),” in: *Majolika* (Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 2012), 5.
- Film: *The Pillow Book*, dir. and screenplay Peter Greenaway, Lions Gate Films, France–the Netherlands–United Kingdom, 1996.
- Quotation after a different author: Kurt Vonnegut, Jr., *Rzeźnia numer pięć*, trans. Lech Jęczyżyk (Warszawa: Wydawnictwo Da Capo, 1996), 14, quoted in: Jolanta Misiarz, “Jeszcze kilka słów na temat masakry. Filozofia egzystencjalna w *Rzeźni numer pięć*,” in: *Szkice o literaturze i kulturze amerykańskiej*, edited by Teresa Pyzik (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001), 71.
- Footnotes to the same text: Vonnegut, *Rzeźnia numer pięć*, 132.

6. We do not use: “*ibid./ibidem*”; “*op. cit.*”; “*idem*”.

7. We use “*See.*” only when it is our intention to extend the information provided in the text. The abbreviation “*Cf.*” is to be used only when our intention is to provide a contrastive or comparative juxtaposition of the information offered in our text with information offered in other sources.

8. For emphasis use *italics*. Do not use **bold typeface**, do not use underline. Do not use CAPITAL LETTERS. Do not use any non-standard symbols or ornamental graphics.

9. If you anticipate the inclusion of quotations in languages using non-European fonts or requiring the right-to-left text direction, please consult the *Er(r)go* editors at the time of submission.

10. Bibliography should be formatted in accordance with the Chicago Manual of Style.

- A book

Surname, Name. *Title*. Translated by Name Surname of the translator, page range. Place of publication: Publisher, year of publication.

Example: Saunders, George. *Lincoln w bardo*. Translated by Michał Kłobukowski. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2018.

- A chapter in a collective volume

Surname, Name. "Title of the Chapter." In: *Title of the Collection*, edited by Name Surname of the editor, page range. Place of publication: Publisher, year of publication.

Example: Taylor, Nik. "Anthropomorphism and the Animal Subject." In *Anthropocentrism: Humans, Animals, Environments*, edited by Robert Boddice, 265–281. Leiden and Boston: Brill, 2011.

- An article in a periodical

Surname, Name. "Title of the Article." *Title of the Periodical*, volume number, issue number (year of publication), page range.

Example: Beardsworth, Alan, and Alan Bryman. "The Wild Animal in Late Modernity. The Case of the Disneyization of Zoos." *Tourist Studies*, 1, 1 (2001), 83–104.

- An online article, an online forum entry, an online periodical article

Surname, Name. "Title of the Article." *Title of the Periodical*, volume number, issue number (year of publication). <https://www.xxx.xxxx.xxx> (access date: dd.mm.rrrr).

Example: Sankaran, Chitra. "Apocalyptic Vision in the Laotian Short Story 'The Roar of a Distant War' by Viliya Ketavong." *Journal of Ecocriticism*, 8, 1 (2018). <https://ojs.unbc.ca/index.php/joe/article/view/1692> (12.05.2019).

- An encyclopaedia/dictionary entry

"Title of the entry." In: *Title of the Encyclopaedia or a Dictionary*, edited by Name Surname of the editor, page range. Place of publication: Publisher, year of publication.

Example: "Rozum." In: *Słownik synonimów*, edited by Andrzej Dąbrówka, Ewa Geller, and Ryszard Turczyn, 115–116. Warszawa: Wydawnictwo MCR, 1993.

- An online encyclopaedia/dictionary entry

"Title of the entry." In: *Title of the Encyclopaedia or a Dictionary*. <https://www.xxx.xxxx.xxx> (access date dd.mm.rrrr).

Example: "Accelerometer." In: *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/technology/accelerometer> (10.02.2021).

- A poem or a chapter in a book by a single author

Surname, Name. "Title of the Poem." In: *Title of the Book*, page range. Place of publication: Publisher, year of publication.

Example: Snyder, Gary. "The Elwha River." In: *Mountains and Rivers Without End*, 32–38. Berkeley: Counterpoint, 1996.

- Film

*Title of the Film*, dir. Name Surname of the director, Name of the producer or distributor, country, year of release.

Example: *The Pillow Book*, dir. and screenplay Peter Greenaway, Lions Gate Films, France–The Netherlands–United Kingdom, 1996.

## Contact

Correspondence should be sent to: [errgo@us.edu.pl](mailto:errgo@us.edu.pl)



## Problematyka

Kultura i jej wytwory; ontologia artefaktów; metodologia badań literaturoznawczych i kulturoznawczych; teoria; literaturoznawstwo porównawcze; tendencje w kulturze/literaturze; związki interdyscyplinarne; pogranicza kultury/literatury i filozofii, antropologii, socjologii etc.; zmiany paradygmatów; trendy i konteksty; syntezy teoretycznoliterackie i kulturoznawcze – oraz obszary zbliżone.

## Polityka wydawnicza

Z wyjątkiem tekstów zamawianych oraz nowych i pierwszych tłumaczeń tekstów obcojęzycznych *Er(r)go* nie drukuje tekstów uprzednio publikowanych. Przedruki są dopuszczalne w numerach tematycznych, jeżeli tekst jest szczególnie istotny merytorycznie dla całościowej koncepcji numeru. Nadesłane teksty podlegają procedurze podwójnie anonimowej recenzji (*double-blind peer review*), której wynik decyduje o ostatecznym zakwalifikowaniu tekstu do publikacji.

## Wymagane dokumenty w nadesłanym zestawie

- manuskrypt tekstu (min. 25 i max. 40 tysięcy znaków ze spacjami)
- tytuł artykułu po polsku i po angielsku (max 120 znaków ze spacjami)
- bibliografia w formacie Chicago Humanities (zob. instrukcja poniżej)
- streszczenia po polsku i po angielsku (min. 600 i max. 800 znaków ze spacjami)
- słowa kluczowe w języku polskim i angielskim (max. 75 znaków ze spacjami)
- nota biograficzna o autorze (min. 600 i max. 800 znaków ze spacjami)
- numer ORCID autora
- afiliacja autora
- oficjalne licencje lub zgody na reprodukcję materiałów cudzego autorstwa
- źródła i typy licencji dla materiałów na licencjach otwartych

## Standardy językowe

Nadesłane teksty artykułów i streszczeń muszą spełniać międzynarodowe standardy akademickiej angielszczyzny (poziom językowy wykształconego native-speakera języka angielskiego) oraz akademickiej polszczyzny.

## Zastrzeżenia

Redakcja zastrzega sobie prawo do dokonywania pewnych modyfikacji tekstu nienaruszających merytorycznej strony opracowania. Teksty niekompletne oraz teksty opisane niekompletnymi metadanymi będą odrzucane. Redakcja zastrzega sobie prawo do przedruków tekstu w numerach rocznicowych *Er(r)go*.

## Forma tekstu

1. Teksty wraz z należą nadsyłać przez system OJS w edytowalnym formacie (DOC, DOCX lub RTF – nie: PDF). W tym celu należy wejść na stronę [www.errgo.pl](http://www.errgo.pl), zalogować się do systemu jako “Autor”, a następnie postępować zgodnie z instrukcjami.

2. Tekst *polskojęzyczny* należy formatować zgodnie ze zmodyfikowanym stylem Chicago Humanities:

- interlinia: podwójna
- marginesy: 3 cm (lewy, prawy, górny i dolny)
- font: Times New Roman, stopień pisma: 12 punktów
- wcięcie akapitu: 1,25 cm; justowanie: obustronne
- tytuł artykułu: maksimum 120 znaków ze spacjami
- motto: do 250 znaków ze spacjami, wyłącznie pod głównym tytułem, stopień pisma 10 pkt.
- śródtytuły: maksimum 70 znaków ze spacjami, nagłówki nienumerowane
- cytaty blokowe: minimum trzy linie lub 50 słów, interlinia pojedyncza, bez cudzysłowu, wcięcie bloku – 1,25 cm, odstęp od tekstu głównego – jedna linia z góry i z dołu, stopień pisma 10 punktów (nie: kursywa!)
- cytaty w cytacie blokowym: cudzysłów podwójny (“Tekst”)
- cytaty w tekście: maksimum trzy linie – cudzysłów podwójny (“Tekst”)
- cytaty w cytacie w tekście: cudzysłów pojedynczy (“Tekst ‘tekst’ tekst”).
- wyrazy użyte w specjalnym sensie: cudzysłów podwójny (“Tekst”)
- wyróżnienia: wyłącznie kursywą (nie: rozstrzelanie, nie: pogrubienie)
- elipsa: [...]
- przecinki i kropki: za cudzysłowem (“Tekst ‘tekst’ tekst”).
- odsyłacze przypisu: przed znakiem przestankowym (“Tekst ‘tekst’ tekst”<sup>1</sup>).

3. Wszelkie ryciny i ilustracje cudzego autorstwa zamieszczone w tekście należy nadesłać także przez system OJS jako “pliki pomocnicze”, w rozdzielczości minimum 300 dpi. Do ilustracji należy dołączyć licencję właściciela praw autorskich na wykorzystanie materiału w druku i w wersji online lub, w przypadku materiałów na licencjach otwartych, określenie typu licencji i wskazanie źródła.

4. Przypisy należy przygotować w formie przypisów dolnych, wedle niżej podanych wskazówek i przykładów (Chicago style):

- Książka: Imię Nazwisko autora, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strona lub strony.
- Rozdział w książce zbiorowej: Imię Nazwisko autora, “Tytuł rozdziału”, w: *Tytuł książki lub tomu zbiorowego*, red. Imię Nazwisko redaktora (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strona lub strony.
- Artykuł w periodyku: Imię Nazwisko autora, “Tytuł artykułu”, *Tytuł czasopisma*, tom, numer (rok wydania), strona lub strony.
- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Imię Nazwisko autora, “Tytuł artykułu lub postu”, *Tytuł czasopisma* tom, numer (rok wydania), <http://www.xxx.xxxx.xxx> (data dostępu w postaci: dd.mm.rrrr).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: “Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika*, red. Imię Nazwisko redaktora (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strona lub strony.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: “Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika*, <http://www.xxx.xxxx.xxx> (data dostępu w postaci dd.mm.rrrr).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Imię Nazwisko autora, “Tytuł wiersza lub rozdziału”, w: *Tytuł tomu lub książki* (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strony.
- Film: *Tytuł filmu*, reż. Imię Nazwisko reżysera, Nazwa dystrybutora lub producenta, kraj, rok premiery.

- Cytat za innym autorem: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strony, cyt. za: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strona lub strony.
- Kolejne przypisy: Nazwisko autora, skrócony "Tytuł artykułu..." lub *Książki...*, strona.

## 5. Przykłady

- Książka: Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996), 30–31.
- Rozdział w książce zbiorowej: Robert Cieślak, "Od Grünewalda do Bacona. Gra o tożsamość w poezji Tadeusza Różewicza", w: *Ponowoczesność a tożsamość*, red. Bożena Tokarz, Stanisław Piskor (Katowice: Wydawnictwo OK SPP, 1997), 86–87.
- Artykuł w periodyku: Ewa Szczęsna, "Tożsamość hybrydyczna", *Er(r)go*, 9, 2 (2004), 10–11.
- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Artur Wolski, "Nauka i przemysł", *Forum Akademickie*, 1 (2006), <http://forumakademickie.pl/fa/2006/01/nauka-i-przemysl> (12.02.2007).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: "Rozum", w: *Słownik synonimów*, red. Andrzej Dąbrowska, Ewa Geller, Ryszard Turczyn (Warszawa: Wydawnictwo MCR, 1993), 115–116.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: "Absolut", w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, <http://www.ptta.pl/pef/pdf/a/absolut.pdf> (10.10.2007).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Maria Korusiewicz, "Vermeer (1658)", w: *Majolika* (Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 2012), 5.
- Film: *The Pillow Book*, reż. i scen. Peter Greenaway, Lions Gate Films, Francja–Holandia–Wielka Brytania, 1996.
- Cytat za innym autorem: Kurt Vonnegut, Jr., *Rzeźnia numer pięć*, przeł. Lech Jęczynek (Warszawa: Wydawnictwo Da Capo, 1996), 14, cyt. za: Jolanta Misiarz, "Jeszcze kilka słów na temat masakry. Filozofia egzystencjalna w *Rzeźni numer pięć*", w: *Szkice o literaturze i kulturze amerykańskiej*, red. Teresa Pyzik (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001), 71.
- Kolejne przypisy: Vonnegut, *Rzeźnia...*, 132–133.

6. Nie stosujemy skrótów: "ibid./ibidem"; "op. cit."; "tamże"; "tegoż".

7. Skrót: "Zob." stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest poszerzenie podawanych informacji. Skrót "Por." stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest komparatywne lub kontrastywne zestawienie podawanych informacji z innym źródłem.

8. W tekście nie stosujemy **pogrubień** ani podkreśleń. Wyłączną formą zaznaczenia emfazy powinna być *kursywa*. Nie stosujemy także żadnych znaków niestandardowych ani ozdobników graficznych.

9. W wypadku cytatów w językach stosujących fonty nieeuropejskie lub zapis od prawej do lewej, uprzejmie prosimy o uprzednią konsultację z Redakcją *Er(r)go*.

10. Bibliografię prosimy konstruować według następujących wytycznych:

- Książka

Nazwisko, Imię autora. *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, zakres stron. Miejsce wydania: wydawca, rok wydania.

Przykład: Saunders, George. *Lincoln w bardo*, przeł. Michał Kłobukowski. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2018.

- Rozdział w książce zbiorowej

Nazwisko, Imię autora. "Tytuł rozdziału". W: *Tytuł książki lub tomu zbiorowego*, red. Imię Nazwisko redaktora, zakres stron. Miejsce wydania: wydawca, rok wydania.

Przykład: Sendyka, Roma. "Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)". W: *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, 15–22. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014.

- Artykuł w periodyku

Nazwisko, Imię autora. "Tytuł artykułu". *Tytuł czasopisma*, tom, numer (rok wydania), zakres stron.

Przykład: Szczęsna, Ewa. "Tożsamość hybrydyczna". *Er(r)go*, 9, 2 (2004), 10–11.

- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online

Nazwisko, Imię autora. "Tytuł artykułu lub postu". *Tytuł czasopisma*, tom, numer (rok wydania). <https://www.xxx.xxxx.xxx> (data dostępu w postaci: dd.mm.rrrr).

Przykład: Sankaran, Chitra. "Apocalyptic Vision in the Laotian Short Story 'The Roar of a Distant War' by Viliya Ketavong". *Journal of Ecocriticism*, 8, 1 (2018). <https://ojs.unbc.ca/index.php/joe/article/view/1692> (10.02.2021).

- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe

"Hasło". W: *Tytuł encyklopedii lub słownika*, red. Imię Nazwisko redaktora, zakres stron. Miejsce wydania: wydawca, rok wydania.

Przykład: "Rozum." W: *Słownik synonimów*, red. Andrzej Dąbrówka, Ewa Geller, Ryszard Turczyn, 115–116. Warszawa: Wydawnictwo MCR, 1993.

- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego

"Hasło". W: *Tytuł encyklopedii lub słownika*. <https://www.xxx.xxxx.xxx> (data dostępu w postaci dd.mm.rrrr).

Przykład: "Folblut". W: *Encyklopedia PWN*. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/folblut;3901746.html> (10.02.2021).

- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora

Nazwisko, Imię autora. "Tytuł wiersza lub rozdziału". W: *Tytuł tomu lub książki*, zakres stron. Miejsce wydania: wydawca, rok wydania.

Przykład: Snyder, Gary. "The Elwha River". W: *Mountains and Rivers Without End*, 32–38. Berkeley: Counterpoint, 1996.

- Film

*Tytuł filmu*, reż. Imię Nazwisko reżysera. Nazwa dystrybutora lub producenta, kraj, rok premiery.

*The Pillow Book*, reż. Peter Greenaway. Lions Gate Films, France–The Netherlands–United Kingdom, 1996.

## Kontakt

Korespondencję należy kierować na adres [errgo@us.edu.pl](mailto:errgo@us.edu.pl)





Projekt serii / series designer: Marek J. Piwko {mjp}

Na okładce / on the cover:

*Narciso* – Michelangelo Merisi da Caravaggio (1597–1599)

(Domena publiczna/Public Domain)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus\\_\(Caravaggio\)#/media/File:Narcissus-Caravaggio\\_\(1594-96\)\\_edited.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_(Caravaggio)#/media/File:Narcissus-Caravaggio_(1594-96)_edited.jpg)

ISSN 2544-3186



(CC BY-SA 4.0)

Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe  
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International

### Kontakt z Redakcją / Contact Info

e-mail: [errgo@us.edu.pl](mailto:errgo@us.edu.pl)

<http://www.errgo.pl>

### Wydawca / Publisher

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ul. Bankowa 12B

40-007 Katowice

tel.: 32 359 20 56; fax: 32 359 20 57

e-mail: [zamowienia.wydawnictwo@us.edu.pl](mailto:zamowienia.wydawnictwo@us.edu.pl)

[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)

### Współwydawca / Co-publisher

“Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe

ul. Juliusza Ligonia 7

40-036 Katowice

tel.: (0048) 32 258 07 56, fax: (0048) 32 258 32 29

e-mail: [biuro@slaskwn.com.pl](mailto:biuro@slaskwn.com.pl), [redakcja@slaskwn.com.pl](mailto:redakcja@slaskwn.com.pl)

[handel@slaskwn.com.pl](mailto:handel@slaskwn.com.pl)

[www.slaskwn.com.pl](http://www.slaskwn.com.pl)

---

Wydanie pierwsze arkuszy wydawniczych: 24,5  
arkuszy drukarskich: 22,5

---

Theory | Literature | Culture

# ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura



w następnym numerze / in the next issue:

paliwo/energia/kultura  
fuel/energy/culture

energia humanistyki / energy (of the) humanities

magia czarnego złota / magic of black gold

entropie i transformacje / entropies and transformations

bogactwo antropocenu / wealth of the anthropocene

retoryka kryzysu / rhetoric of crisis

ekologie i gospodarki / ecologies and economies

iluzja postępu / illusion of progress

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2544-3186



9 772544 318101

14

Więcej o książce



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
WYDAWNICTWO

