



WYDAWCA
Koło Naukowe Romanistów Studentów UJ
Instytut Filologii Romańskiej
Al. Mickiewicza 9/11
31-120 Kraków
e-mail: romanuj@wp.pl

REDAKTOR NACZELNY
Luiza Szpatowicz

OPIEKUN NAUKOWY
Dr Ewa Andruszko

Od redakcji

Drogi czytelniku,

Oddajemy w Twoje ręce nowy, już siódmy, numer czasopisma studentów romanistyki *Roman*, którego tematem przewodnim jest szeroko pojęta GRA. Dzięki bogactwu możliwości interpretacyjnych niniejszego tematu oraz wieloaspektowości przemyśleń naszych autorów nim zainspirowanych, mamy przyjemność przedstawić artykuły niezwykle oryginalne i ciekawe z różnych dziedzin humanistyki. Znajdziemy tu więc zarówno refleksje o literaturze, jaki i języku i kulturze krajów romańskiego obszaru językowego. Tym samym mamy nadzieję, że właśnie ta różnorodność sprawi, że każdy czytelnik będzie mógł dostrzec wśród tych tekstów coś interesującego dla siebie, a nawet zachęcony zostanie do przyszłej współpracy z czasopismem.

Chcielibyśmy zwrócić jednocześnie uwagę na nowy układ pisma, który zamierzamy wprowadzić jako stały element porządkujący zawartość *Romana* mający za zadanie ułatwić poruszanie się w tekście. Mianowicie, zgodnie z zaobserwowanymi przez nas zainteresowaniami autorów skłaniających się ku poszczególnym dziedzinom, dokonaliśmy podziału artykułów na cztery główne kategorie: literatura, język, kultura, tłumaczenia. Wierzymy, że rozwiązanie to spotka się z pozytywnym przyjęciem tak ze strony czytelników, jak i piszących.

Pragniemy również podziękować w tym miejscu wszystkim osobom zaangażowanym w redakcję siódmego numeru, którzy sprawili, że mogło dojść do jego powstania – studentom - autorom tekstów, a szczególnie Pani dr Ewie Andruszko – opiekunowi Koła Naukowego Romanistów, czuwającej nad merytoryczną zawartością naszych tekstów.

W ostatnim słowie namawiamy studentów wszystkich filologii romańskich do współpracy z naszym pismem, którego kolejny numer zostanie wydany w marcu 2008 roku, a także z Kołem Naukowym Romanistów, a więc do aktywności, która, wychodząc poza obszar wykładów, książek i biblioteki, sprzyja rozwojowi naukowemu oraz integracji i realizacji własnych inicjatyw. Przypominamy o sekcji teatralnej, z grupą *Les*

Capricieuses, o możliwości organizowania i udziału w konferencjach i wykładach studenckich oraz innych imprezach kulturalno-integracyjnych, takich jak Wieczorek Wigilijny, podczas którego uczestnicy będą mieli możliwość poznania i porównania tradycji świąt Bożego Narodzenia różnych krajów romańskich (potrawy wigilijne, kolędy, historia świąt i ich oprawa) i który odbędzie się 14 grudnia. Serdecznie zatem zapraszamy.

Redaktor naczelny
Luiza Szpatowicz

Spis treści

Luiza Szpatowicz	Od redakcji	2
------------------	-------------	---

LITERATURA

Tomasz Sobczyk	Kto zwycięży? Powieści detektywistyczne, czyli przechytryć czytelnika.	4
Katarzyna Iwulska	Gra osobowości. Lilith-oczekiwana i Penelopa-oczekująca: różne oblicza kobiety w twórczości G.Apollinaire'a i T.S.Eliota.	5
Artur Techmański	L'abbé de Choisy – <i>drag queen</i> ou le <i>Secret de Miriam?</i> Jeu des sexes et comique dans les <i>Mémoires de l'abbé de Choisy habillé en femme</i> et <i>l'Histoire de la marquise-marquis de Banneville</i> .	8
Anna Nowak	<i>De donde son los cantantes</i> de Severo Sarduy. Un juego camp.	13
Jakub Kornhauser	Game over? Samobójstwo, koniec poezji.	18

JĘZYK

Przemysław Dębowski	Le fou est-il vraiment fou? Zrozumieć szachy.	22
---------------------	-----------------------------------------------	----

KULTURA

Karolina Czarnecka	Gra światła i barw na kamiennym tle. Katedra Notre-Dame de Paris jako dzieło proklamujące prawdy teologiczne.	27
--------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

TŁUMACZENIE

Andrzej Visentini	Zabawa słowem? Sagremor zwany Mrzygłód, czyli moje zmagania z imionami i przydomkami Rycerzy Okrągłego Stołu.	31
Luiza Szpatowicz	Na scenie teatru bulwarowego – tłumaczenie komedii Sachy Guitry <i>Une lettre bien tapée</i> .	35
Konkurs translatorski	Nadesłane tłumaczenia wierszy z konkursu ogłoszonego w nr 6.	39

Kto zwycięży? Powieści detektywistyczne, czyli przechytrzyć czytelnika.

Na przykładzie „Dziesięciu małych Murzynków” Agathy Christie.

Powieści detektywistyczne. Któż z nas ich nie czytał? Choć cieszą się niesłabnącym od lat powodzeniem, krytycy literaccy, a także sami czytelnicy, nierzadko traktują je z pobłażaniem jako rozrywkę niskich lotów, przejaw kultury masowej. I w istocie nie mylą się, ale czy ten szczególnie gatunek nie wydał utworów godnych uwagi? To prawda, że spora część pisarzy kryminałów opiera się na sprawdzonych schematach powielając je niemiłosiernie, co pozwala niemal zawsze przewidzieć zakończenie historii. Nawet tak wielkie postaci tego gatunku jak Agatha Christie nie uniknęły rutyny pisząc kolejne książki, lecz kilka z nich, nie bez powodu, stało się rozpoznawalnymi przez wszystkich ikonami powieści detektywistycznej, która swymi korzeniami sięga wieku XIX.

Za jej twórcę uznaje się Edgara Allana Poe, autora *Zabójstwa przy Rue Morgue*, której bohater wypowiada znamienne słowa: „Zabójstwo będzie dla nas rozrywką.” mogące stanowić najlepszą definicję gatunku, bo czemuż innemu ma służyć, jeśli nie wzniesieniu w nas dreszczyku emocji? Natomiast pierwowzorem powieści detektywistycznej jest literatura fantastyczna. Skąd taki wniosek? Otóż istnieje kilka znaczących podobieństw między nimi. W obydwu przypadkach mamy do czynienia z sytuacją mogącą mieć co najmniej dwa rozwiązania, które jednak okazują się niewystarczające: jedno z nich jest racjonalne ale nieprawdopodobne, drugie niewiarygodne lecz najbardziej oczywiste. Czytelnik uwikłany zostaje w specyficzną grę, której celem jest znalezienie właściwego rozwiązania, dotarcie do prawdy, wraz z głównym bohaterem, najczęściej błyskotliwym detektywem pokroju Sherlock’a Holmes’a lub Herkulesa Poirot. To z nim poznajemy okoliczności zbrodni, poszlaki, dowody i motywy kolejnych podejrzanych, chociaż bohater zwykle wyprzedza

nas o krok w dotarciu do odpowiedzi. Zabieg ten czasem uznaje się za nieuczciwość autora względem czytelnika, lecz to właśnie sprawia, że do samego zakończenia utrzymuje się przyjemne napięcie w oczekiwaniu na odpowiedź.

Istnieje jednak pewna znacząca różnica pomiędzy literaturą fantastyczną, a powieścią detektywistyczną: pierwsza skłania się ku rozwiązaniu nadnaturalnemu, druga natomiast dąży do zdecydowanie racjonalnego zakończenia, w którym wszelkie wątpliwości zostaną rozwiane.

Zabójstwo w nieprawdopodobnych okolicznościach, kilkoro podejrzanych, aura niesamowitości i detektyw. Czy możliwe jest stworzenie powieści, której ten schemat nie zniszczy? Jak najbardziej! Jedną z takich książek, której swój komentarz poświęcił nawet Tzwetan Todorov, jest *Dziesięciu małych Murzynków*¹ A. Christie. Można posunąć się o stwierdzenie, że gdyby nie zakończenie, śmiało zakwalifikowalibyśmy utwór w poczet literatury fantastycznej.

W opisaney historii nikomu nie znany pan U. N. Owen (w ang. brzmi jak *unknown*) zaprasza do swojej willi na niezamieszkałej wyspie dziesięć osób: młodego i próżnego playboya, emerytowanego generała, przesadnie religijną starą pannę, sędziego, chirurga, nauczycielkę, prywatnego detektywa, enigmatycznego najemnika oraz małżeńską parę służących. Niby nic ich nie łączy, ale każdy z nich w przeszłości w pewien sposób przyczynił się do śmierci człowieka, o czym dowiadujemy się w miarę rozwoju akcji. Od chwili przybycia na wyspę kolejni bohaterowie zaczynają ginąć w taki sam sposób jak Murzynki z dziecięcej wyliczanki. Dzieło szaleńca czy sił nadprzyrodzonych? Atmosfera wśród zamkniętych na wyspie ludzi prowadzi do ujawnienia ich grzechów z przeszłości i wywołuje objawy psychozy. Czytelnik wraz z nimi usiłuje desperacko dociec kto jest winny morderstw, jednak gdy kolejni podejrzani stają się ofiarami, jedynym możliwym rozwiązaniem okazuje się obecność na wyspie jakiejś niewidzialnej istoty. Autorka bawi się konwencją kryminału, nadając jej bliski literaturze fantastycznej charakter historii o duchach, oraz samym czytelnikiem, utrudniając mu

¹ Tytuł znany również w innym tłumaczeniu – *I nie było już nikogo* (przyp. red.).

dotarcie do prawdy poprzez odbieranie racjonalnych argumentów.

Kiedy wyliczanka dobiega końca, a ostatnia osoba ginie w niejasnych okolicznościach, czytelnik gotów jest zaakceptować istnienie sił nadprzyrodzonych. Jednak nie byłoby to zgodne z jego oczekiwaniami i przyjętym schematem powieści detektywistycznej. Autorka wywiązuje się ze swego literackiego obowiązku, nadając historii wyjaśnienie w postaci listu jednego z bohaterów. Wszystkie okoliczności i motywy zbrodni zostają wyjaśnione, emocje opadają, a biedny czytelnik po raz kolejny został wprowadzony w pole.

Tomasz Sobczak

Katarzyna Iwulska

Gra osobowości. Lilith-oczekiwana i Penelopa-oczekująca: różne oblicza kobiety w twórczości G.Apollinaire'a i T.S.Eliota

*Mi fea, te amo por tu cintura de oro.
mi Bella te amo por una arruga en tu frent
Amor, te amo por clara y oscura²*

Postać Lilith wyrasta raczej z pozabiblijnej tradycji rabinicznej, aniżeli z chrześcijańskiej (w Biblii słowo *lilith* pojawia się tylko raz, w Księdze Izajasza (Iz 34,14), nie wiadomo jednak, czy mowa jest o demonie nocy (hebr. *lajla - noc*), czy też o sowie). Ma być ona pierwszą kobietą, swego rodzaju żeńskim odpowiednikiem Lucyfera, zbuntowanym dzieckiem Ideału, małżonką Adama, która, nie zaakceptowawszy swej roli, opuściła Raj. W Księdze Zohar napisane zostało, iż miała ona odlecieć nad Morze Czerwone, by tam płodzić potomstwo z demonami. Lilith jest więc istotą niezwykle tajemniczą, niezdefiniowaną, pojawiającą się w literaturze wieków późniejszych jako uosobienie kobiety złej, mrocznej, prowadzącej mężczyznę do upadku. Mimo to pozostanie ona wcieleniem pokusy, niespełnionym pragnieniem artysty, symbolem zarówno samodzielności, jak i zniszczenia. Będzie więc przybierać kolejno twarz *okrutnej oczekiwanej*, kurtyzany i oszustki. Femme fatale, której się pragnie i której trzeba się strzec: *Idę uciekam Lilith zawodzi o nocy*.³

Czekająca to Penelopa i jej literackie metamorfozy: Homer w Odysei przywołuje mit o małżonce Odyseusza, będącej archetypem wierności, stałości w uczuciach, a jednocześnie sprytu i inteligencji. Penelopa to oparcie dla swojego jedyne, będąca często dla niego tłem, cnotliwą żoną siedzącą w głębi pokoju.

Penelopa i Lilith- dwie maski, czasami nakładające się na siebie, one oraz ich transpozycje

² Pablo Neruda, *100 sonetów miłości; Sonet 20.*

³ G.Apollinaire, *L'Ermité*, ww.53-56, [w:] *Wybór poezji*, oprac.: J. Kwiatkowski, Zakład Narodowy Im. Ossolińskich, Wrocław 1975.

pojawiają się w poezji dwóch artystów: G. Apollinaire'a i T.S.Eliota.

G.Apollinaire urodził się 26 sierpnia 1880 roku, w Rzymie. Tajemnica pochodzenia poety owiana jest legendą : nigdy nie ustalono, kim był jego ojciec. Historia narodzin, brak tożsamości narodowej wpłynęły niewątpliwie na jego twórczość. Człowiek nie należący nigdzie, niezbyt atrakcyjny fizycznie, mimo to posiadał swoisty urok, którym oczarowywał ludzi- wszystkich, z wyjątkiem kobiet, na których najbardziej mu zależało. Jego najpiękniejsze liryki wyrosły albo na fundamentach, albo na gruzach miłości.

„Kostro” często korzysta z metafory mostu - most to przejście, dokonanie wyboru, ale jest ono również miejscem spotkania, oczekiwania. Tą właśnie symboliką operuje w jednym ze swoich najświetniejszych utworów - w *Piosence niekochanego*, ukończonej po ostatecznym zerwaniu z Annie Playden: *Z nadzieją czekam na nią jeszcze/ i sercem i duszą w pogotowiu/ na most westchnienia wróc nareszcie/ Gdyby wróciła kiedykolwiek/ Rzekłbym jej tylko jakie szczęście*⁴. Cały poemat nasycony jest wieloraką osobowością - Apollinaire wprowadza zarówno Lilith, jak i Penelopę. Jego jedyna patrzy *zimnym wzrokiem tyrana*, jest klasycznym stworzeniem nocy - kapryśnym, chłodnym i obojętnym, jednak już w następnych wersach poeta przywołuje osobę Penelopy i Sakuntali⁵ - kochanek wiernych i czułych, kochanek *oczekujących*. Poeta zupełnie nieoczekiwanie wplata w *Piosenkę*... te dwie postacie, tak odmienne od oblicza Lilith, za której *pocałunek królowie by oddali życie, włóczęga cień by własny oddał*⁶. Utwór ten, wydający się tchnąć rozpaczą, po dokładniejszej analizie ujawnia drugie dno: artysta, skarżąc się, odnajduje jednocześnie pocieszenie, więcej - odnajduje nadzieję i zbawienie - Orfeusz tracący Eurydykę, w mitologii bezpowrotnie, w wierszu odkrywa ją na nowo: *Pod słońce twoje uwielbione/ wiodłem cię pomnij z twej ciemnicy/ żono w miłości mej dozgonnej/ własności moja co jest niczym/ o cieniu*

⁴ G. Apollinaire, *Piosenka niekochanego*, ww.146-150, [w:] J.Kwiatkowski, *op.cit.*

⁵ Sakuntala: właściwie Siakuntala, bohaterka dramatu poety hinduskiego Kalidasy (V lub IV/V w.) pt. *Rozpoznanie Siakuntali*, była małżonką króla Duszjanty i zachowała mu wierność nawet wtedy gdy, pod wpływem czarów, odepchnął ją od siebie.

⁶ G. Apollinaire, *op.cit.*, ww.43-45.

*mój w żałobie po mnie*⁷. Porównując dwa inne liryki *Salome*⁸ i *Loreley*⁹ - pierwszy związany z nieodwzajemnioną miłością do Annie Playden, drugi z pobytem poety nad Renem. Po raz kolejny zauważa się fascynację artysty motywem femme fatale. Lecz motyw ten jest w pewnym sensie rozmyty - Salome, tańcząca nie po to, by otrzymać głowę Jana Chrzciciela na półmisku, lecz by *raz jeszcze uśmiechem rozjaśnił oblicze*¹⁰, Salome, która za namową matki zażądała śmierci ukochanego mężczyzny, wreszcie Salome, opisywana jako przynosząca zniszczenie, u Apollinaire'a wzbudza litość: *Dla kogo mam haftować o królu Herodzie/ Laska okryta kwieciem Jordanu wybrzeże/ A wszystkie lilie zwiędły już w moim ogrodzie/ Kiedy wprowadzili go twoi żołnierze*¹¹. Monolog bohaterki podszyty jest beztróską, ale także rozpaczą - posiada zarówno rysy charakterystyczne dla Lilith, jak i przymioty Penelopy. Salome - anioł zagłady i Salome - mała dziewczynka z sercem bijącym na dźwięk głosu swego jedyne. Podobnie Loreley - *jasnowłosa czarownica, co wszystkim dookoła śmierć z miłości niosła*¹², piękna Loreley, która swym urokiem była w stanie z czarować każdego, oprócz tego, na którego czekała, najbardziej ambiwalentna postać kobieca ze wszystkich utworów „Kostro” - zabijająca czarem i umierająca z miłości.

W przeciwieństwie do onirycznych postaci kobiecych Apollinaire'a, T.S. Eliot opisuje kobiety będące częścią tzw. Socjety. Zwykle przybierają one maskę starzejącej się, ograniczonej konwenansami, zamkniętej w klatce salonu damy - taka właśnie jest bohaterka *Portretu Damy*¹³. Akcję utworu buduje artysta rygorystycznie - *cała conversation galante toczy się w kręgu zamkniętym*

⁷ G. Apollinaire, *op.cit.*, ww.181-185.

⁸ G. Apollinaire, *Salome*, pierwodruk: *Vers et Prose*, t.IV, grudzień 1905 - styczeń-luty 1906. Motyw śmierci św. Jana Chrzciciela wywodzi się z Ewangelii Mt 14,1-14,11.

⁹ G. Apollinaire, *Loreley*; pierwodruk: *Le festin d'Esopé*, 1904, nr4 (luty), datowany: *Bacharach*, maj 1902. Loreley - postać nosząca imię skały, która wznosi się nad Renem w okolicach Bacharach, stworzona przez niemieckiego romantyka Clemensa Brentano (1778-1842), po raz pierwszy pojawiła się w jego balladzie *Lore Lay* (1800).

¹⁰ G. Apollinaire, *Salome*, w.1, przekład: Z. Bieńkowski.

¹¹ Apollinaire, *Salome*, ww.9-12.

¹² G. Apollinaire, *Loreley*, ww.1-2; przekład: J. Zagórski.

¹³ T.S.Eliot, *Portrait of a Lady*. Tytuł zasugerowany przez powieść Henri Jamesa pod tym samym tytułem oraz przez wiersz Ezry Pounda, przyjaciela Eliota, pt. *Portrait d'une femme*.

od zimy do zimy¹⁴. Jego forma jest również interesująca- monolog autora przeplata się z oszczędnymi komentarzami Damy, komentarzami pozornie neutralnymi, których wymowa tchnie jednakże melancholię, smutkiem i tajonym uczuciem: *I tak konwersacja się przemyka/ pośród kaprysów, starannie skrytych żalów¹⁵* i to jakże fałszywie brzmiące zaprzeczenie: *Bo naprawdę nie kocham go... Widziałeś? Nie jesteś ślepy!¹⁶*. Bohaterka wiersza to lalka umieszczona w *przycmionym pokoju*, w dusznym *huis-clos*, Penelopa, która, gdyby nie była aż tak tragiczna, stałaby się groteskowa w swej wierności, w swym rozpaczliwym oczekiwaniu, podczas gdy *życie (...)* *odpływa, do kresu podróży dobiega¹⁷*. Penelopa, która wypowiedź swą kończy słowami: *Będę tu siedzieć znajomych częstując herbatą¹⁸* i jest to swego rodzaju refren, refren beznadziei, świadomości swojej wegetacji, refren starej panny, która pod koniec egzystencji pragnie tylko odrobiny uczucia, listu utrzymanego w sztywnym tonie. Lecz staje się ona częściowo Lilith - pomimo swojego wieku, zasygnalizowanego kilkakrotnie w utworze, jej rywal w rozgrywce salonowej, *poeta ze swoją bezwładną świadomością, że poważał się na zbyt mało¹⁹*, podziwia ją. *Poeta z piórem w dłoni, pozostający w zwątpieniu, nie wiedzący, co czuć²⁰*, w momencie, w którym *ona umrze, odejdzie w pewne popołudnie²¹*. A wraz z Penelopą, wraz z nadzieją, tęsknotą i oczekiwaniem, odejdzie Lilith, obiekt adoracji.

Podobne rozdarcie pomiędzy wizerunkiem Lilith i wizerunkiem Penelopy można zauważyć w *La figlia che piange*, w wierszu, który K. Shapiro nazwał *elegią odlewana z gipsu*, elegią zniszczonego związku, gdzie kobieta przypomina raczej posąg, aniżeli istotę z krwi i kości. Pierwsze dwie strofy także przywodzą na myśl klatkę - więzienie osób, które już nic do siebie nie czują, ale nie potrafią się rozstać. Jednakże ostatnie wersy niosą ze sobą echo rozpacz - kiedy Lilith odchodzi, kontynuuje swą wędrówkę ku

nieznanemu, jej kochanek wciąż odkrywa w swej wyobraźni drobną sylwetkę, opartą o *urnę w ogrodzie*, jakby zaklętą w kamień i przepełnioną jest żalem, dziwną skruchą: *Gdybym się wyzbył jednej bodaj pozy złudnej...*²² Takież sam wydźwięk posiada *Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka²³* – sytuacja z pozoru banalna, charakterystyczne dla Eliota środowisko drobnomieszczańskiej burżuazji i tytułowy bohater, pragnący oświadczyć się *w salonie, gdzie kobiety krążą dokoła*, w salonie, który urasta do rangi wszechświata, zaklętego miejsca, gdzie starzejący się dżentelmen nie ma prawa wstępu. *Prufrock zostanie rozpisany na głosy, nie straci osobowego wymiaru, a stanie się figurą dramatu psychologicznego w trójkącie ja - ty - ona*, lecz kim jest *ja*? Kim *ty*? Wreszcie: kim jest *ona*? Już w pierwszych słowach bohater sygnalizuje, że swą wyprawę zaczyna wraz z towarzyszem: *Idźmy więc ty i ja (...)* *Idźmy już złożmy wizytę*. Ona zaś to tajemnicza wybranka, kobieta-enigma, jedyna, a zarazem uniwersalna, to wcielenie kobiecości, które przeraża Prufrocka: *Czy się ośmielę?/ Jakże się ośmielę?/ Czy to sukni zapach/ tak mnie rozprasza?* Lecz także takie, które jest dla niego źródłem ogromnego pragnienia. Jego oświadczyzny to „czas próby”, Eliot, tak jak Apollinaire, przytacza motyw Salome (jednakże jego Salome jest ukryta, na pierwszy plan wysuwa się strach przed odtrąceniem) - w tej spokojnej scenerii wieczoru pełnego ciszy, przerywanej lekką konwersacją, dźwiękiem łyżeczek uderzających o filiżanki, tykaniem zegara widzi on *na półmisku swą głowę* i czuje się *czasem prawie jak błazen*. Niepewność, brak poczucia własnej atrakcyjności, obawa przed śmiesznością kreują w wyobraźni Prufrocka postać Lilith czyhającej na jego potknięcie. W ostatnim obrazie przywołuje syrenę – rzeczywistość lat dwudziestych XX wieku miesza się z mitem kobiety przynoszącej zgubę, obiecującej wiele, która jednak swych obietnic nie zamierza nigdy dotrzymać: *Nastuchując jak syreny śpiewem zwołują się gdzieś. Nie sądzę aby dla mnie zaśpiewały*, pozostającej mimo wszystko symbolem piękna i pożądania. Poezja miłosna Eliota charakteryzuje się właśnie odwołaniem do

¹⁴ M. Sprusiński, *Poeta wielkiego czasu*

¹⁵ T.S.Eliot, *Poezje*, wybór i posłowie: M.Sprusiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² T.S.Eliot, *La figlia che piange*, Cambridge 1911, przekład: A. Międzyrzecki.

²³ T.S.Eliot, *The love song of J. Alfred Prufrock*, pierwodruk: *Poety*, czerwiec 1915.

tych dwóch twarzy kobiecości – Lilith i „dramatu rozpaczny” oraz Penelopy i „poematu pocieszenia”. Potrafi on być jednak okrutny w stosunku do swoich bohaterek – niezależnie od ich charakteru żadna nigdy nie osiągnie szczęścia. *Wielkie wody nie zdołają zgasić miłości ani rzeki jej nie zaleją. Choćby dał człowiek całe bogactwo swego domu za miłość, pogardzać nim tylko będą*²⁴.

Eliot i Apollinaire w poszukiwaniu kobiety idealnej kreślą sylwetki wszystkich Lilith i Penelop, których wizerunki nakładają się na siebie, łączą swoje wady i zalety, swe piękno i brzydotę. Wszystkie są kusicielkami i wszystkie znają smak uczucia. Niektóre znikają nagle, inne wciąż czekają. Różne, a mimo wszystko tak podobne: *przychodzą/ inne i takie same/ z każdą jest inaczej i tak samo/ z każdą nie ma miłości inaczej/ z każdą nie ma miłości tak samo*²⁵. Każda jest oblubienicą, myślą mężczyzny- zaiste, *kobieta jest nieskończonością*²⁶.

Katarzyna Iwulska

Bibliografia:

- Antologia poezji amerykańskiej*, wyb. i oprac.: J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Reprint, 1992.
Apollinaire, G., *Wybór poezji*, oprac.: J. Kwiatkowski, Zakład Narodowy Im. Ossolińskich. *Biblia Tysiąclecia*; wyd. III poprawione, wyd. Pallotinum Poznań - Warszawa 1990.
Eliot, T.S., *Poezje*, wyb. i posłowie: M. Sprusiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1978.
Lanson, G., Tuffrau, P., *Historia literatury francuskiej w zarysie*, PWN, 1965.
Markowski, A. Z.; Słownik postaci literackich, PIW, Warszawa, 2000.
Międzyrzecki, A., *Rimbaud, Apollinaire i inni*, Czytelnik, Warszawa 1988.
Neruda, P. *Cien sonetos de Amor*; Club des Amis du Live Progressiste, 1965.
Samson, G., *Historia literatury angielskiej w zarysie*, PWN, Warszawa, 1966.
Yasunari, K., *Śpiące piękności (Nemureru bijo)*, PIW, 1974

²⁴ Pnp 8,6-7; przekład: Cz. Miłosz.

²⁵ Samuel Beckett, *Przychodzą*.

²⁶ Kawabata Yasunari; *Śpiące piękności (Nemureru bijo)*; PIW 1974.

Artur Techmański

L'abbé de Choisy – drag queen ou le Secret de Miriam ? Jeu des sexes et comique dans les Mémoires de l'abbé de Choisy habillé en femme et l'Histoire de la marquise-marquis de Banneville.

Komiczna gra płci w Pamiętnikach opata de Choisy przebranego za kobietę i Historii markizy-markiza de Banneville. Kontrowersyjne zachowanie opata de Choisy stanowi niewątpliwie jedną z większych zagadek życia arystokracji francuskiej pod panowaniem Ludwika XIV. Współczesny czytelnik z trudem może pojąć w jaki sposób autor uniknął krytyki i izolacji społecznej. Śmiech jako zaplanowana strategia retoryczna stanowi jedną z możliwych odpowiedzi na to pytanie. Artykuł ma na celu uwidocznienie różnych rodzajów komizmu, którymi pisarz operuje w obu tekstach.

Bien qu'au XXI^e siècle les critiques de *gender* et *queer studies* aient déjà assez bien apprivoisé les transgressions sexuelles de tous types, le phénomène de l'abbé de Choisy ne cesse pas de déconcerter le lecteur contemporain. En effet, l'image de cet ecclésiastique déguisé en femme semble jurer avec le panorama du Grand Siècle qu'on veut d'habitude si bienséant et mesuré comme un jardin à la française. Une telle vision n'est évidemment qu'un cliché fortement édulcoré de cette période qui a été le témoin des scandales spectaculaires comme l'affaire des poisons²⁷ ou "les exploits" de l'abbé de Boisrobert. Cependant, même si on se rend compte de toute la complexité et l'ambiguïté de la morale admise sous le règne de Louis XIV, il est difficile de s'imaginer comment la société de ce temps là, non seulement ne réprouvait pas le comportement extravagant de l'abbé de Choisy, mais encore l'encourageait et en riait de bonne grâce. Et, peut-être, c'est justement dans cette réaction qu'il faut rechercher la clé de cette énigme ; certes, l'abbé de Choisy faisait rire son

²⁷ Le procès de la sorcière La Voisine, considéré comme le plus grand scandale advenu sous le règne du Roi-Soleil, a compromis une partie considérable de la haute noblesse jusqu'au personnages les plus illustres tel Racine ou Madame de Montespan, maîtresse titulaire du roi à cette époque.

entourage de son jeu risqué, mais surtout il en riait avec les autres. De cette manière, en établissant un lien de solidarité avec la société, il a échappé à l'exclusion qui pouvait le menacer. Par conséquent, il serait intéressant de voir de près quels sont les procédés comiques qui sont utilisés par l'auteur pour se faire accepter malgré ses faiblesses. A ce dessein, on va analyser aussi bien ses mémoires que *l'Histoire de la marquise-marquis de Banneville* qui au début faisait probablement une partie intégrale de ceux-ci.

Les titres en eux-mêmes focalisent d'emblée l'attention du lecteur sur le procédé qui, en décrivant l'axe principal des deux textes, est tellement évident et omniprésent qu'on serait tenté de le considérer comme le déclencheur principal du rire. Néanmoins, comme on verra dans la suite de cette étude, le travestissement propose, face aux autres moyens, un répertoire comique plutôt restreint. En confrontant *l'Histoire de la marquise-marquis de Banneville* avec les *Mémoires*, on remarque que le travestissement fonctionne dans deux situations bien différentes : soit le déguisement est connu par les autres personnages, soit il vise à tromper et il est tenu strictement en secret.

La transformation de l'abbé de Choisy en Madame de Sancy illustre par excellence le premier cas. En effet, ce changement, qui se déroule en plusieurs étapes, ne peut tromper personne et, au demeurant, ce n'est pas le but ; l'auteur lui-même insiste sur le fait qu'il veut habituer progressivement les autres à le voir dans l'ajustement féminin. Cependant, il semble tout à fait conscient²⁸ du fait que ce jeu des sexes est fort risqué, surtout au sein d'une société coulée dans la moule des traités de civilité qui rejette tout ce qui pourrait porter la moindre entaille aux apparences de bienséance et de morale. Ainsi, dès le début il doit louvoyer entre "le rire d'accueil" et "le rire d'exclusion"²⁹. Pour ne pas devenir victime de la raillerie du monde, il tourne sa faiblesse en un jeu de société dont il rit avec les autres. Parfois, il est vraiment étonnant de voir à quel point les autres se prêtent au jeu : les exemples les plus marquants

sont ceux de Charlotte, alias M. de Maulny qui devient, avec le consentement de sa famille, le mari de la madame de Sancy, et de l'oncle de la marquise de Banneville qui après la mort de sa sœur veut devenir la mère de sa nièce (lire : son neveu). La confusion des genres semble ici totale, néanmoins elle n'atteint son apogée qu'au moment de la nuit des noces de la marquise-marquis de Banneville où on retrouve une sorte de quiproquo dédoublé qui fait dérailler toutes les idées reçues dans le domaine des rôles sexuels dits féminins et masculins.

Ce dernier malentendu change diamétralement la perspective parce qu'il s'agit de cacher sa véritable identité sexuelle à tout le monde. Une telle décision détermine alors le déroulement de l'action dans sa totalité en donnant libre cours à toutes les méprises qui s'ensuivent en préparant soigneusement un dénouement spectaculaire, comme dans le cas de *l'Histoire de la marquise-marquis de Banneville*, ou en multipliant les situations les plus absurdes qui prolifèrent à chaque page des *Mémoires* de la comtesse des Barres. L'ignorance des personnages provoque plusieurs situations comiques et ce n'est que le lecteur qui, grâce à sa complicité engagée par les explications dans les prologues, est à même à saisir pleinement la valeur ambiguë des événements. A titre d'exemple, on peut citer ce discours : "(...), les jeunes gens s'ajustent présentement comme les filles." que la petite marquise-marquis adresse à son futur mari (épouse?) et qui dans sa bouche n'est effectivement que trop vrai. Le lecteur s'amuse encore mieux quand madame de La Grise et madame du Coudray se disputent à qui mieux mieux, le privilège de laisser sa fille dans la maison (et dans le lit) de la prétendue comtesse des Barres.

La situation des hommes qui s'empressent autour de la marquise de Banneville et de la comtesse des Barres pour obtenir leurs bonnes grâces est à peu de chose près analogue. Le duel intenté par le comte de D... au nom de son amour pour la belle marquise ou les spectacles de jalousie du chevalier d'Hanecourt font rire à plusieurs reprises le lecteur complice qui s'amuse à leurs dépens³⁰. L'oncle de la marquise sera dupe à son

²⁸ La dernière phrase des *Mémoires* est sur ce point tout à fait révélatrice ; en évaluant les résultats de ses deux penchants (s'habiller en femme vs le goût pour le jeu de hasard), il conclut : "Le ridicule est préférable à la pauvreté.", p.522.

²⁹ Defays, J.-M., *Le comique. Principes, procédés, processus*, p.20.

³⁰ La similitude avec le jeu de télé-réalité controversé, *There's something about Miriam* est frappante : pendant quelques semaines, les téléspectateurs se moquaient des six hommes qui

tour ; en espérant (vainement, comme le montre la fin de l'histoire) garder pour ses propres enfants l'héritage de sa nièce, il lui permet de se marier avec le marquis de Bercour – un malentendu qui fait penser au motif farcesque de trompeur trompé, bien connu depuis le Moyen Age.

Sur ce fond, le statut un peu particulier de la mère de la petite marquise-marquis de Banneville ressurgit. Elle est non seulement la cause principale de toute la confusion, mais encore, pendant plus des deux-tiers de l'histoire, elle est le seul personnage qui connaît le secret de son enfant, ce qui semble la placer sur la même position que le lecteur. Avec ce qu'elle sait, elle s'amuse des histoires amoureuses de sa fille : "La mère était ravie de joie (...) et lui laissait faire toutes ses petites coquetteries, qu'elle eût condamnées dans la fille d'une autre." Cette position d'observatrice devient encore plus visible quand elle-même recherche ce type des situations. Ainsi, quand elle rencontre à l'Opéra le marquis de Bercour "Elle avait envie (...) de le retenir pour le voir tout à son aise, l'examiner, lui et son ajustement, faire plaisir à sa fille, dont elle avait déjà remarqué l'émotion, et, en un mot, se réjouir innocemment." Cela dit, ce comportement paraît par instants si laxiste que cette véritable marquise de Banneville tombe dans le ridicule. Elle se retrouve par conséquent au niveau des autres personnages.

Malgré tout, le travestissement en tant que tel avec tous les quiproquos qu'il entraîne n'est pas aussi amusant que toutes les actions liées au seul fait de se déguiser. Il serait difficile de ne pas s'apercevoir à quel point l'abbé se plaît à décrire minutieusement tous les éléments de sa garde-robe féminine, aussi bien que de l'importance extrême apportée par la petite marquise de Banneville à sa toilette³¹. Bien que l'effet grotesque d'accumulations de ces détails, amusant au début mais ennuyeux à la longue, diminue progressivement, le lecteur sourit parce qu'il trouve encore des éléments extravagants de la mode qui rappellent le ridicule du courant de préciosité. "Trois ou quatre grandes mouches, et plus d'une

grande douzaine de petites" dont l'abbé pare son visage... le résultat final ne peut pas être très esthétique vu qu'il s'agit des morceaux de taffetas noir collés sur la peau.

Mais, tous ces déguisements cachent un autre niveau du comique plus subtil – à savoir le rythme des descriptions. Celles-ci peuvent devenir un véritable spectacle à cause de leur prolixité : on le voit à travers les étapes successives de la transformation de l'abbé en Madame de Sancy, ou dans la scène à l'église de Saint-Médard où, dans toute la splendeur de ses atours recherchés, il / elle présente le pain bénit et quête pour les plus pauvres. L'effet est le même (sinon encore plus fort) quand le rythme des descriptions est accéléré. Malgré le ton sérieux, le style d'écriture gagne ainsi des allures un peu folles : "(...) comme je me couchais fort tard, on venait m'éveiller souvent pour m'averir que la messe sonnait ; je mettais vite une robe de chambre, une jupe et une coiffe de taffetas pour cacher mes cornettes de nuit, et courais l'entendre ; je n'aimais pas à la perdre." L'exemple est d'autant plus comique, si on remarque le mélange complet des deux réalités qui pour un ecclésiastique devraient être bien distinctes - en coordonnant les deux propositions, le sacré est mis sur le niveau du profane.

Finalement, dans cette perspective, il se distingue encore un troisième procédé comique (beaucoup plus controversé que les deux autres) qui, en jouant sur la polysémie de certains mots aussi bien que sur la discordance entre le style et le sujet traité, tend à une sorte de sensualisation, voire sexualisation des vêtements. Un jeu des mots illustre ce phénomène particulièrement bien : "(...) j'appelai un laquais pour me prendre mes queues. – Non, non, dit mademoiselle Dupuis, je les veux porter ; les filles d'honneur portent les queues des princesses.(...) Je me mis à rire aussi, et lui dis gravement : -Puisque je suis princesse, je vous fais l'une de mes filles d'honneur ; *prenez ma queue*." L'ambiguïté du mot est tellement suggestive qu'il crée facilement des connotations sexuelles³² et cette aura érotique n'est que renforcée par

ont failli de s'entre-tuer pour un mannequin qui, autrefois, était un homme.

³¹ "La belle Mariane employait jusqu'à midi à étudier, et le reste du jour à se parer. (...) effectivement, elle ne commençait à s'habiller qu'à quatre heures du soir." *l'Histoire de la marquise-marquis de Banneville*, p 973.

³² Bien que l'acception de ce mot en tant qu'une vulgaire désignation du membre viril ne figure pas dans le dictionnaire de Furetière, elle est bien connue depuis la Renaissance et le passage du pluriel au singulier semble confirmer cet emploi du mot.

l'obstination de l'abbé à déguiser mademoiselle Charlotte en monsieur de Maulny. Et quoique ces situations puissent paraître fort grivoises, au fond, on voit bien qu'elles transgressent tout au plus l'ordre de la bienséance et les conventions sociales.

Par contre, dans le cadre religieux, cette transgression est beaucoup plus frappante. Dans les épisodes qui ont lieu à l'église, le rôle équivoque des vêtements est poussé encore plus loin, et, en filigrane, on aperçoit assez clairement une perspective sacrilège du récit. On en voit une touche légère quand M. Garnier critique le décolleté trop profond de mademoiselle Dany : "(...) je ne laissai pas de dire à M. le curé que quand je la mènerais à l'église, elle aurait toujours une stinquerque. Je lui tins ma parole, mais la stinquerque était si étroite qu'elle ne cachait rien, et souvent je prenais le prétexte de la raccomoder afin de pouvoir toucher à sa gorge devant tout le monde." Dire que cette volonté d'un contact sensuel exhibé publiquement est déjà une profanation serait une exagération, mais, vue sous cet angle, la scène de la quête à Saint-Médard mérite ce nom à plus forte raison. Quand l'auteur déclare : "On me fit la guerre que j'avais été un peu coquette, sur ce qu'en passant sur les chaises je m'arrêtais quelquefois pendant que le bedeau me faisait faire place, et m'amusais à me mirer pour rajuster quelque chose à mes pendants d'oreilles ou à ma stinquerque (...). [en entendant un commentaire favorable] Je me retournai de leur côté, et fis semblant de demander à quelqu'un, afin de leur donner le plaisir de me voir.", il ne s'agit plus du mélange du sacré et du profane ; cette fois-ci, l'abbé érige dans le temple son propre veau d'or. L'église n'est plus une maison de Dieu mais une maison close où Madame de Sancy s'adonne entièrement à son spectacle et à une sorte de promiscuité spirituelle, en instaurant une religion de beauté dont le but unique est de "fai[re] naître l'amour". Mais, il ne faut pas se laisser abuser par cette notion.

Effectivement, les deux textes dégagent une conception de l'amour qu'on pourrait qualifier à bon droit de naturaliste. L'exclamation de la belle Mariane est sur ce point particulièrement révélatrice : "La nature est sage, et ses mouvements sont raisonnables." Dans le commerce des hommes ce sont le corps et ses pulsions internes qui décident de tout, ce qui bafoue à la longue toute conception

idéaliste prônée dans les romans baroques. Par conséquent, l'attention du lecteur est attirée sur quelques fragments qui peuvent témoigner du dessein dissimulé de parodier l'amour des romans héroïques. En employant un style conventionnel, utilisé habituellement pour décrire les plus hautes effusions sentimentales, les actions les plus triviales sont érigées au niveau d'une expérience émotionnelle fortement marquée par un romantisme grotesque. Le transport du marquis de Bercour "de voir manger ce qu'il aimait" et l'affirmation que "C'est une des grandes joies de la vie. Voir de près une bouche incarnate qui, en s'ouvrant, montre des gencives de corail et des dents d'albâtre, qui s'ouvre, qui se ferme avec précipitation qui accompagne toutes les actions de la jeunesse". interprétés dans la lumière de la remarque de Georges Minois : "Quoi de plus ridicule (...) que des hommes qui mangent?"³³ mettent en évidence la discordance entre le registre d'écriture et le sujet en question. Aussi font-ils ressurgir le niveau burlesque de cette parodie.

Au demeurant, le même sort est réservé à toutes les formes institutionnalisées ou rituelles de l'amour, et la parodie du mariage, signalée déjà plus haut, est dans cette optique la plus flagrante. La liaison avec mademoiselle Charlotte, alias monsieur Maulny, esquisse apparemment l'image d'une vie conjugale idyllique, mais sa valeur véritable est pervertie à cause du renversement des rôles. C'est une comédie qui se prétend innocente³⁴ et qui pour le comble du ridicule, se déroule avec l'approbation générale, au vu et au su de tout le monde. A ce moment, on voit bien à quel point l'entourage de l'abbé entre dans son jeu ; les flatteries des vendeurs sont dans ce sens particulièrement amusantes : "- Ne suis-je pas heureuse, leur disais-je, d'avoir un mari si bien fait et si doux? car il ne me contredit en rien ; aussi je l'aime de tout mon cœur. – Madame, me répliquaient-ils, vous n'en méritez pas moins. Une belle dame demande un beau cavalier." *La comtesse des Barres* reprend également ce motif, mais cette fois-ci il est beaucoup plus croustillant à

³³ Minois, G., *Histoire du rire et de la dérision*, p. 345-346.

³⁴ A propos de la nuit des noces, l'abbé écrit : "Tous les parents vinrent nous baiser, la bonne tante nous tira le rideau, et chacun s'en alla chez soi. C'est alors que nous nous abandonnâmes à la joie, sans sortir des bornes de l'honnêteté ; ce qui est difficile à croire et ce qui est pourtant vrai.", *Mémoires de l'abbé de Choisy habillé en femme*, p. 449.

cause de la naïveté des personnages qui, en ignorant le véritable sexe du héros, encouragent encore ses agissements : "(...) madame Gaillot me pressa fort de me coucher comme la veille [avec mademoiselle de La Grise]. – Ce n'est pas de même, lui dis-je, la compagnie est plus grosse, il faut y faire plus de façons. Je me laissai pourtant persuader." Le même soir, avec le consentement du curé, le mariage de la comtesse avec la jeune fille est conclu. Et tandis que les personnes réunies dans la chambre de la comtesse rient de cette plaisanterie, le lecteur rit à son tour de leur ingénuité

Le phénomène analogue touche le duel entre le comte de D... et le prétendu marquis de Bercour. Le signe du plus grand dévouement chevaleresque consacré par des traditions séculaires, est ici ridiculisé et dénué de toute sa noblesse à cause du statut équivoque de la petite marquise de Banneville.

Mais le naturalisme de cette conception ne s'arrête pas à la parodie. L'amour est avant tout un désir purement charnel et l'impératif de l'assouvir fait rechercher le plaisir indépendamment de tout obstacle moral. De Choisy se révèle dans cette perspective comme un parent très proche d'un Don Juan et d'un Tartuffe à la fois, en retrouvant sa place dans le courant du libertinage des mœurs. Et c'est à peine une seule expression qui peut en témoigner directement : "(...) les mères, en mille ans, ne se seraient pas défiées de moi, et je crois, - Dieu me veuille pardonner! – que sans aucun scrupule elles m'auraient laissé coucher avec leurs filles; nous nous baisions à tous moments, sans qu'elles le trouvassent mauvais." Presque sans aucun détour, l'écrivain dévoile sa volonté de profiter de toutes les occasions qui lui permettraient de donner libre cours à ses passions. L'abus de confiance et le mensonge ne provoquent pas le moindre remords et l'exclamation : *Dieu me veuille pardonner!* n'est au fond qu'un pur paradoxe, vu que d'habitude l'auteur ne se fait pas grand-chose de la présence divine.

Dans toutes les autres parties du texte, ce libertinage est parfaitement dissimulé par le style aisé grâce auquel les descriptions des ébats amoureux de cet abbé débauché sont pour le lecteur plutôt divertissantes que choquantes. Au lieu d'utiliser les termes crus ou explicites, comme le libertins de la première moitié du XVII^e siècle,

l'auteur raconte ses aventures avec un langage léger qui par moments devient presque enfantin : "Elle fit une profonde révérence, s'approcha et me présenta *son petit bec* que je baisai trois ou quatre fois. – Seriez-vous bien aise, lui dis-je, si je voulais bien vous mettre auprès de moi dans mon *dodo*?" Ce type de situations devient encore plus risible quand il est accompagné par une sorte de fausse pudeur : "(...) elle n'osait dans les commencements répondre à mes caresses, mais bientôt elle s'enhardit, et j'étais quelquefois obligé de lui dire de me laisser en repos." Tout bien considéré, la naïveté et l'innocence apparentes de ces discours, confrontées avec les intentions réelles, font rire par leur perversité même. La théorie bergsonienne met en évidence le mécanisme de ce phénomène : "Exprimer honnêtement une idée malhonnête, prendre une situation scabreuse, ou un métier bas, ou une conduite vile, et les décrire en termes de stricte *respectability*, cela est généralement comique."³⁵ Le lecteur se retrouve de nouveau dans le royaume du burlesque.

Dans *La comtesse des Barres*, ce procédé a encore plus de piquant. En profitant des discours amicaux et intimes qui ne sont qu'un miroir aux alouettes, l'abbé crée des situations qui aboutissent à une sorte d'obscénité. C'est la mise en scène du désir qui est la plus excitante pour de Choisy : "Elle s'approcha, et je la pris entre mes bras, et la fis passer du côté de la grande ruelle ; elle était sur le dos, et moi j'étais sur le côté gauche, la main droite sur sa gorge, nos jambes entrelacées l'une dans l'autre ; je me penchai tout à fait sur elle pour la baiser. – Voyez, dis-je à madame Gaillot, la petite insensible! elle (...) ne répond point aux amitiés que je lui fais. (...) elle se jeta sur moi à corps perdu, et me baisait avec des transports qui marquaient que c'était tout de bon. (...) je la fis remettre à sa place, et repris, sous prétexte de la baiser, l'attitude convenable à nos véritables plaisirs. Les personnes qui les regardaient les augmentaient encore ; il est bien doux de tromper les yeux du public." Et effectivement, le lecteur souriant est seul à saisir et à comprendre l'ambiguïté de la situation et des propos des personnages parce qu'il est parfaitement conscient de la sphère érotique qui constitue leur fond véritable.

³⁵ Bergson, H., *Le rire, essai sur la signification du comique*, p. 96.

Ce tour d'horizon synthétique, en démontrant le grand potentiel comique des deux textes, permet au lecteur contemporain de saisir et de comprendre un peu mieux l'énigme qui s'est créée autour du personnage de l'auteur. L'abbé ne se laisse pas isoler par la raillerie ou la critique qu'il risque de subir en voulant être habillé en femme. Tout au contraire, il détourne habilement le rire à son propre profit et sous sa plume le comique devient une stratégie rhétorique planifiée dans les moindres détails, et qui est extrêmement efficace quand il s'agit de tourner en dérision les actions qui pourraient être condamnables. Par conséquent, même si on se rend compte que les visites fréquentes à l'église, la générosité envers les pauvres ne sont en réalité qu'un paravent moral commode, construit pour cacher l'hypocrisie et l'égoïsme, le style de l'écriture brouille complètement les pistes.

Le lecteur contemporain en acceptant le pacte élémentaire de la lecture ne peut pas échapper à ce jeu. Son attention, conformément à la volonté de l'auteur, est concentrée sur le côté superficiel des événements : il s'amuse en se représentant l'auteur sous un déguisement trompeur ou comme une sorte de *drag-queen* qui fait la roue à l'église Saint-Médard. Personne ne pense à juger parce que tourner en ridicule son propre comportement et en rire avec les autres, c'est l'extraire à toute évaluation morale. Une réaction physiologique spontanée l'emporte.

Artur Techmański

Anna Nowak

De donde son los cantantes de Severo
Sarduy
Un juego camp

All is pretty.
Andy Warhol

No se sabe con toda seguridad la etimología de la palabra camp. Según una de las teorías el camp viene del verbo francés *se camper*, es decir posar, fingir, actuar de una manera artificial, teatral y provocativa³⁶.

En cuanto a las definiciones, el primer intento de describir al gran público los matices de la sensibilidad camp lo llevó a cabo Susan Sontag en 1964 en su famoso ensayo *Notes on "Camp"*; en el cual leemos: *Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. And Camp is esoteric—something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques. (...) Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization*³⁷.

Los inicios del camp los ubica Sontag en los umbrales del siglo XVIII, *because of that period's extraordinary feeling for artifice, for surface, for symmetry; its taste for the picturesque and the thrilling...* Las huellas del camp de este período son: la novela gótica, la caricatura, las ruinas artificiales etc. La estética camp florece también en el siglo XIX con el Art Nouveau, la poesía de Burne-Jones, Ruskin y, con plena consciencia, en el *camp-man* por antonomasia, Oscar Wilde³⁸. Aparentemente, Wilde solía pasearse por Picadilly con una azucena en la mano, sin embargo, lo extraordinario, como decía el escritor irlandés, no radicaba en el hecho mismo de llevar una flor sino más bien en hacer que los demás lo vieran como algo extraordinario, según la

³⁶ P. Bieszk, *Campony bric-à-brac*, Ha!art, núm. 2 (2001), pág. 117.

³⁷ S. Sontag, *Notes on "Camp"* [en:] *Against Interpretation and Other Essays*, New York, 1996, págs. 275-277.

³⁸ *Ibidem*, pág. 280-281.

regla de que uno debería o bien ser una obra de arte, o bien llevar una³⁹.

Para Susan Sontag el camp es el dandismo moderno. Wilde, encarnación del dandi, contribuyó al espíritu democrático del camp de hoy en día al proclamar la equivalencia de todo objeto. Así, pues, todo objeto puede ser considerado una obra de arte: tanto una corbata como una silla; un pomo puede ser digno de admiración igual que una pintura⁴⁰.

Recojamos los apuntes de Susan Sontag para esbozar una característica muy general de esta estética. No cabe duda que todo lo camp parte del “espíritu de la extravagancia”, por tanto, su deseo es siempre el de ser y hacer algo extraordinario, mejor dicho, algo que los demás vean como extraordinario por vistoso y glamoroso. Así pues, el camp responde a una sensibilidad que ama la artificialidad, la exageración; su gesto es excesivo como en el teatro, su mirada es siempre panestetizada. De ahí que privilegie lo exterior: la forma, el estilo a expensas del contenido. Entre las artes preferidas por el gusto camp destacan las artes decorativas, por eso la adoración por el Art Nouveau en el que los objetos al cumplir un papel práctico al mismo tiempo evocan una realidad distinta, cargada de fantasía.

En el camp el estilo triunfa sobre el contenido, la estética sobre la moralidad⁴¹. Y a todo esto hemos de añadir una pizca de ironía, ya que el camp supone un juego, un juego frívolo y superficial fundado en paradojas. El gusto camp es consciente de su dimensión kitsch pero a diferencia del kitsch no es frío, todo lo contrario, es sentimental, tiene afecto hacia lo que le provoca la risa y deja afectarse⁴².

Otra característica del camp es la glorificación de la personalidad, pero personalidad entendida más bien como monolítica, una máscara que sustituye la complejidad de la naturaleza humana. De ahí que la ópera y el ballet sean las manifestaciones artísticas preferidas por el gusto camp. Ambas formas teatralizan la experiencia humana pero sin la capacidad de hacerle justicia al desarrollo del carácter del personaje. Se trata, pues, de una “personalidad instantánea”, y de hecho,

fragmentaria, como en el caso de las grandes estrellas de la pantalla, como Bette Davies, Greta Garbo, Mae West, las ultrafemeninas: Jane Russell y Jane Mansfield o los héroes de la masculinidad: Steve Reeves (haciendo de Hércules) y Johny Weismuller (Tarzan). El glam rock de los años 70, por otro lado, creó estrellas como el enigmático andrógino Ziggy Stardust, seudónimo de David Bowie, mientras que en Nueva York los músicos de Velvet Underground manifestaban su bisexualismo a través de un juego de *cross-dressing*⁴³.

Merece la pena destacar la predilección del camp por las ambigüedades y sobre todo por la ambigüedad sexual perfectamente representada por la figura del andrógino según el supuesto de que lo más bonito en un hombre es un rasgo femenino y al revés, lo más atrayente en una mujer es algo masculino, como en el caso de Rodolfo Valentino y Greta Garbo respectivamente. El camp ve como la forma más refinada de atracción sexual el hecho de enfrentarse a la esencia del propio sexo de cada uno, dando pie a un juego de identidad regido por el fingimiento y la exageración⁴⁴. Su cumbre, como vamos a ver en la narrativa de Severo Sarduy, es la figura del travesti. *El travesti remite a la arqueología, a otro mito complementario y reconfortante, el del andrógino, que se sitúa en un tiempo adánico, en un tiempo antes del tiempo y de la separación física de los sexos, en su indiferenciación latente (...)*⁴⁵.

El travestismo es otra forma de teatralización, de entender el ser como la representación de un rol. La naturaleza no es lo suficientemente interesante, por tanto, hay que transformarla, hacerla más emocionante, más artificial. En la sensibilidad camp triunfa el estilo epiceno.

Pero no olvidemos que lo más importante es disfrutar ya que el camp nos invita a un juego. En lugar de uniformidad propone ambigüedad, en vez de seriedad ofrece parodia, la preocupación por el buen gusto se sustituye por el amor hacia lo extravagante. Como explica Sontag: *The whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious. More precisely, Camp*

³⁹ P. Bieszk, op. cit.

⁴⁰ S. Sontag, op. cit., pág. 289.

⁴¹ Ibidem, págs. 279-287.

⁴² P. Bieszk, op. cit., pág. 118.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ S. Sontag, op. cit., 279.

⁴⁵ S. Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, México-Buenos Aires, 1987, pág. 93.

involves a new, more complex relation to "the serious." One can be serious about the frivolous, frivolous about the serious. Es más, al reconocer la insuficiencia de la ironía y la sátira a la hora de luchar contra la seriedad, la estética camp hace de la artificialidad, de la teatralidad el nuevo estándar⁴⁶. El camp no puede ser serio. Si quisiera serlo, no podría mirarse en el espejo.

Además, si bien la única religión del camp es el estilo, hemos de recalcar que este estilo tiene que ser el del mal gusto. El dandi decimonónico buscaba sensaciones extraordinarias, alejadas del gusto común de la multitud, en cambio, el amante del camp en el siglo XX se complace en los placeres más comunes, por no decir ordinarios. La distinción entre el objeto único y el objeto de producción masiva se desdibuja, por tanto, la vulgaridad no repele al *connoisseur* del camp. Cuanto más kitsch es el objeto, cuanto más recargado de efectos especiales, mejor.

La verdad, la belleza y la seriedad, las tres premisas de la cultura alta enumeradas por Susan Sontag no valen en el caso de la sensibilidad camp. Pero merece la pena subrayar que esta estética *à rebours* al proponer su visión del mundo no derrumba los fundamentos de la cultura alta, sino, antes bien, los pone en entredicho proponiendo sus propias reglas de juego, una mirada puramente estética al mundo, una sensibilidad de seriedad fracasada⁴⁷. El camp renuncia a la seriedad de la cultura alta para nutrirse de la cultura de masas, pero el flirteo con la cultura popular tampoco es del todo inocente: *La fuerza de la estética camp va a surgir, entonces, como estrategia de producción y recepción -por ejemplo, de los géneros hollywoodenses clásicos-, que reutiliza y transforma la cultura de masas. En este sentido, dicho reciclaje implica una crítica de la cultura dominante, pero lo singular del fenómeno es que lo hará en los mismos términos de esa cultura*⁴⁸.

Según José Amícola *el camp es una forma nueva de ver la realidad que coincide con el desencanto o la pérdida de la ingenuidad que vivió la cultura a partir de los años 60, período o era iconoclasta, generalmente conocida como la postmodernidad. La gran revolución*

posmodernista consistía en poner en tela de juicio el sistema de oposiciones binarias hasta entonces insuperables⁴⁹.

El camp se inscribe en la sensibilidad postmoderna con su afán de superar la dicotomía entre lo femenino y lo masculino, lo natural y lo artificial, entre la cultura alta y baja. El camp como el carnaval utiliza la mascarada para ridiculizar los mecanismos establecidos de la cultura, su objetivo es parodiarse a sí mismo, su gesto es un guiño autoirónico.

Los cantantes, los travestis y el teatro en *De donde son los cantantes*

De donde son los cantantes, obra que consagró al escritor cubano Severo Sarduy se publica en 1967, el mismo año que *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, la novela clave del *boom* latinoamericano. A pesar de la fecha común de la publicación de ambas obras es menester decir que la narrativa sarduyana constituye una respuesta al *boom* en vez de participar en él, ya que su experimentalismo sobrepasa las novedades narrativas propuestas por autores como el propio Márquez, pero también por Vargas Llosa o Cortázar.

Por tanto, ¿en qué se sustenta la absoluta originalidad por no decir locura de los escritos de Sarduy? Pues, como anota Roberto González Echevarría en su ensayo introductorio a *De donde son los cantantes*, la narrativa de los autores mencionados se nutre de los experimentos conocidos de la novelística modernista de autores como Joyce o Faulkner, es más, está todavía marcada por un mimetismo tradicional que supone que hay personajes que imitan a personas, con su sexo, nacionalidad, clase e incluso maneras de hablar definidas. Mientras que en Sarduy todo esto se modifica radicalmente o desaparece⁵⁰.

La narrativa de Sarduy invita a una risa constante, una risa carnalesca y por tanto, subversiva. ¿De qué se ríe el lector, entonces? Como en la actividad del *camping* la risa es, a la vez, el disfrute de un objeto que nos deja abrumados, y la autoironía que sentimos una vez reconocemos que nos hemos dejado abrumar otra

⁴⁶ S. Sontag, op. cit., pág. 288.

⁴⁷ Ibidem, 286-287.

⁴⁸ J. Amícola, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un fenómeno fenecido*, Buenos Aires, 2001, pág. 52.

⁴⁹ Ibidem, pág. 54.

⁵⁰ R. González Echevarría, Introducción a *De donde son los cantantes*, Madrid, 1997, pág. 24.

vez aunque, a lo mejor, no deberíamos, ya que renunciar a la seriedad conlleva el peligro de la marginación. A eso hemos de agregar que *De donde son los cantantes* es una novela que de una manera multiforme traza la historia de las múltiples influencias culturales que han contribuido a la Cuba contemporánea.

La obra está compuesta por tres ficciones que demarcan tres terrenos o fuentes de influencias en la cultura cubana - lo chino, lo africano y lo español -, encabezadas por una especie de introducción y concluidas con una Nota. El elemento que liga todas las partes es la pareja ubicua de personajes con los nombres de Auxilio y Socorro, seres de proveniencia, sexo y rol inciertos. Estos personajes, al cambiar constantemente, esquivan cualquier tipo de generalización; su repertorio se despliega entre el rol de coristas, prostitutas, actores, travestís. Burlescas y cursis, hacen alarde de su sexualidad vistosa y artificial. Teatralizan la idea del género (*gender*) hasta desdibujar las fronteras entre lo masculino y lo femenino. Estetizar la sexualidad, he aquí el objetivo del camp.

Susan Sontag notó la afinidad entre el camp y la subcultura homosexual. Según esta autora los homosexuales han sido la vanguardia del camp, su aristocracia, por así decirlo, puesto que *the history of Camp taste is part of the history of snob taste. But since no authentic aristocrats in the old sense exist today to sponsor special tastes, who is the bearer of this taste? Answer: an improvised self-elected class, mainly homosexuals, who constitute themselves as aristocrats of taste*⁵¹. Sin embargo, el gesto estetizante del homosexual no es del todo inocente, se trata, pues, de una minoría sexual en busca de identidad dentro de una realidad heterosexista, de hecho, su actitud, para ser visible, ha de ser provocativa y contestataria. Asimismo el camp se vuelve político y la figura del homosexual, según quería Herbert Marcuse en el revoltoso año 1968, se convierte en un nuevo héroe de la lucha contra la unidimensionalidad del ser humano⁵².

La poética camp, con su clara predilección por cuestionar las reglas tradicionales de percibir la realidad, no teme dejar al descubierto y ridiculizar los tradicionales roles sexuales y, por

extensión, sociales negándose a valorar las cosas a partir de la oposición maniquea de un simple bueno-malo⁵³. De hecho, dice Sontag, el camp es el solvente de la moralidad, busca valores distintos y la ambigüedad sexual es una ilustración perfecta de este nuevo enfoque.

Por consiguiente, la actividad del camp consiste en erigir un teatro sobre el derrumbado templo de la sagrada diferencia sexual. Mediante el travestismo se realiza la metáfora de la vida como teatro; la cotidianeidad queda suspendida en favor de un momento artificial, tan deseado por el gusto camp. Asimismo, lo que observamos en *De donde son los cantantes* es una verdadera fiesta de disfraces.

La primera parte de la novela titulada *Curriculum cubense* empieza con una descripción de uno de los personajes, Auxilio: *Plumas, si, deliciosas plumas de azufre, rio de plumas arrastrando cabezas de mármol, plumas en la cabeza, sombrero de plumas, colibríes y frambuesas; desde él caen hasta el suelo los cabellos anaranjados de Auxilio, lisos, de nylon, enlazados con cintas rosadas y campnitas, desde él a los lados de la cara, de las caderas, de las gotas de piel de cebra, hasta el asfalto la cascada albina. Y Auxilio, rayada, pájaro indio detrás de la lluvia*⁵⁴.

Ya en el inicio de la novela aparecen marcas del estilo camp a través del uso de los atributos preferidos por esta estética como: plumas, colores cantosos e imágenes recargadas de artificialidad. Como anota R. González Echevarría, las plumas, aparte de ser el accesorio preferido por el gusto camp, en la cultura cubana evocan el mundo gay (ya que dicho término procede de la expresión “pájaro” con la que se designa en el argot de la isla a los homosexuales), que junto con la predilección por lo cursi indica la artificialidad que primará en todos los elementos de la novela⁵⁵.

Lo que sigue es una manifestación del afán por despertar la atención, por situarse en el centro de la misma. Se trata en definitiva, de teatralizar cada movimiento, intento que acaba ridiculizado: *Socorro — Tu me casses les cothurnes! (en*

⁵³ P. Bieszk, op. cit.

⁵⁴ S. Sontag, *De donde son los cantantes*, op. cit., pág. 91.

⁵⁵ R. González Echevarría, nota al pie de la pág. 91 en *De donde son los cantantes*, op. cit.

⁵¹ S. Sontag, op. cit., pág., 290.

⁵² J. Amícola, op. cit., pág. 51.

français, dans le texte). Calla. Yo tampoco puedo más. Sécate esa lágrima. Ten pudor. Ten compostura. Aguanta. Toma el vanity. (...)
— *Mírate. Las lágrimas te han hecho un surco en las cinco primeras capas de maquillaje. Evita que lleguen a la piel. Verdad es que para eso haría falta un taladro*⁵⁶.

El deseo es aparentar, aunque sea por un rato, algo que no se es... Ya que la primera de las tres ficciones trata de la presencia china en Cuba. Encontramos aquí toda clase de alusiones a la cultura del país asiático: las pagodas, la Ópera de Pekín, la flauta china, los cinco libros *Wu Ching*, la Orquestica Shivaica, *yin* y *yang*, etc., todas utilizadas superficialmente con la finalidad de crear apariencias.

Las descripciones de los personajes, por ejemplo de los omnipresentes Auxilio y Socorro que en esta parte de la novela desempeñan el papel de coristas de la Ópera del Barrio de Changai aparte de ser prostitutas y celestinas en la relación entre el General y la vedette Flor de Loto, son igualmente burlescas. Es más, como evidencia la descripción de Auxilio citada arriba la característica que rige sobre toda la novela es el espíritu del kitsch, inexorablemente unido a la estética camp.

El kitsch consciente de sí mismo concebido como herramienta de autoironía, como elemento del juego con el lector interesa a autores como Sarduy. Según constata José Amícola, es exclusivamente nuestra época la que tanto interés ha tenido en la especulación sobre este fenómeno y en la integración, subrayo, consciente de sus elementos⁵⁷.

La proveniencia de la palabra kitsch es incierta, en cambio, los orígenes del concepto se ubican en la Alemania de la segunda mitad del siglo XIX y están relacionados con la cada vez más amplia clase de pequeña-burguesía. Debido al auge económico que observamos en este país durante dicha época los nuevos ricos ponen de manifiesto la necesidad de mostrar su nuevo estatus social, fenómeno que, a su vez, crea la demanda de un nuevo tipo de objetos que procurarán representar el buen gusto de sus poseedores. *Así, los saloncitos de recibo se recargan de elementos inútiles comprados y*

*exhibidos ya por otras clases*⁵⁸. Los objetos kitsch son, de hecho, objetos de imitación.

Asimismo, el kitsch es portador de sentimentalismo que permite evasión a través de una fácil identificación con un mundo aparentemente superior, un mundo de fantasías sin límites, como en el caso del cine hollywoodense que al hacer cualquier época y ambiente fácilmente reconocible a los ojos y la sensibilidad del espectador (Mata Hari interpretada por Greta Garbo o Salomé por Rita Hayworth) acaba convirtiéndolo todo en kitsch (*Verkitschung*)⁵⁹.

Como ya hemos mencionado, el siglo XX preparó toda una teoría del kitsch, basta con mencionar *La insoportable levedad del ser* de Milan Kundera donde el autor checo explica su concepto del kitsch “totalitario” inherente a las grandes ceremonias políticas de los países comunistas. El caso de un escritor como Sarduy, por otro lado, pone de manifiesto la otra cara del kitsch, el kitsch que se sustenta en el distanciamiento, el kitsch consciente, que sabe regocijarse consigo mismo.

Sarduy dijo que su estilo, el neobarroco cubano, se basaba en tres elementos, reunía lo kitsch, lo camp y lo gay. Decir eso es apostar por lo que irónicamente podríamos llamar “la literatura del mal gusto”, así el kitsch se destrivializa y manifiesta su función cuasi-política de ser un contrapunto relevante de los fenómenos culturales de hoy en día⁶⁰.

Literatura como arte de tatuaje

Según Severo Sarduy la literatura es: *...un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación. (...) Para que la masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas*⁶¹.

El arte de la proliferación... arte audaz que opera en el pluridimensional tejido de la cultura contemporánea, la cual, según nota Andreas Huyssen, se funda en la constante tensión entre tradición e innovación, conservación y renovación,

⁵⁸ Ibidem, pág. 100.

⁵⁹ Ibidem, pág. 102.

⁶⁰ Ibidem, págs. 104-105.

⁶¹ S. Sarduy, *Ensayos...*, op. cit., 266.

⁵⁶ S. Sarduy, *De donde...*, op. cit., págs. 91-92.

⁵⁷ J. Amícola, op. cit., pág. 103.

kultura de masas y cultura alta, donde, merece la pena destacar, el segundo elemento del binomio pierde su posición privilegiada sobre el primero⁶².

De donde son los cantantes se inscribe en la poética de la ruptura con la unidimensionalidad, pone en tela de juicio las dicotomías tradicionales. La heterosexualidad vs. la homosexualidad, el buen gusto vs. el kitsch, ninguna de estas categorías ya vale por sí misma.

La escritura de Sarduy es excesiva, excéntrica, en tanto que funciona como la risa carnalesca, de hecho, aviva el repertorio de los discursos sociales, conllevando la nueva visibilidad del mundo gay⁶³, de los marginados, de los travestis. Y esa visibilidad es, precisamente, la del exceso. En ser *demasiado* visible está la esencia de la estética camp. De hecho, Sarduy no trabaja con oro, más bien, transforma oro en oropel.

Anna Nowak

Bibliografía

Amícola, J., *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un fenómeno fenecido*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

Bieszk, P., *Campowy bric-à-brac*, Ha!art, núm. 2, 2001.

Huyssen, A., *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Macmillan Press, London, 1986.

Sarduy, S., *De donde son los cantantes*, edición de R. González Echevarría, Cátedra, Madrid, 1997.

Sarduy, S., *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1987.

Sontag, S., *Notes on "Camp"* en *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1996.

Jakub Kornhauser

Game over? Samobójstwo, koniec poezji

A	b	c	d	e	f
g	h	i	j	k	l
m	n	o	p	q	r
s	t	u	v	w	
x	y	z			

Samobójstwo, Louis Aragon

Koniec poezji. Słowo, podstawowe jej tworzywo, zniszczone, unicestwione, pozbawione możliwości zaistnienia, a przez to prawa do decydowania o rzeczywistości, zarazem tekstualnej, jak i rzeczywistości świata realnego. Mechanizmy, które dotychczas pozwalały wyłaniać, w procesie aktu twórczego, pewną wizję, mniej lub bardziej koherentną, mającą jednak określony kształt, pozwalający na nadanie konkretnej własności semantycznej, zacięły się, stanęły w miejscu w obliczu działań awangardy dadaistyczno - futurystycznej.

Podobnie proces percepcji dzieła sztuki, który nie mogąc oprzeć się na określonych wzorcach, przemienił się w ich nihilistyczną kontestację, nadającą dziełu rangę argumentu w walce o nieskrępowaną swobodę twórczą. W surrealizmie, formalne podłoże wypracowane do tej pory przez awangardystów, zyskuje głębszą warstwę znaczeniową, skompilowaną w oryginalnym programie artystycznym, zbudowanym na bazie eksperymentalnych doświadczeń symbolistów i teorii Freuda. Z tego powodu znacznie bliżej do współczesnej sztuki konceptualnej surrealistów *par excellence*, aniżeli ich dadaistycznym protoplastom, nie wychodzącym poza zburzenie tradycyjnych wartości sztuki.

W odróżnieniu od malarstwa, koniec poezji następował wielokrotnie, był aktem odnawialnym, a raczej nigdy na dobre niewygasłym. Przyjęło się uważać, że Kazimierz Malewicz zamknął w swoich suprematycznych *kwadratach* całą historię sztuki, dlatego traktuje się je jako cezurę, ścianę, która wyrosła przed malarstwem, ostatnią eksplorowaną oazę niepowtarzalności. W powieści

⁶² A. Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, London, 1986. pág. 216-217.

⁶³ J. Amícola, op. cit., pág. 182.

teorię wyczerpania rozpropagował w drugiej połowie lat 60. John Barth stwierdzając, że „wszystko już było”, a przed prozaikami stoi zadanie tworzenia poprzez kolaż elementów już wymyślonych, co uznano za credo postmodernizmu. U podstaw powtarzalności końca poezji leżało wiele przyczyn, takich jak wysoka liczba poetów ogółem, specyfika poetyki wytwarzanej w ramach grup literackich związanych z kolejnymi prądami, skrajnie subiektywny charakter poezji i jego podatność na wszelkiego rodzaju eksperymenty.

Zatem, wydaje się czymś naturalnym, aby stosować termin *końca poezji* nie w kategoriach czasowości, umiejscawiania utworu w porządku chronologicznym, a raczej dla określenia wewnętrznego charakteru, polegającego na doświadczeniu granic poezji poprzez wyzbycie się jej cech dystynktywnych. Nie wystarczy stwierdzić *koniec poetyckości*, zazwyczaj świadomy zabieg wzmacniający przekaz utworu, nienegujący jednak idei poezji jako takiej. Zresztą, stan *końca poezji* nie musi, a nawet nie powinien oznaczać zaniku wartości, które nazwalibyśmy artystycznymi, mimo odrzucenia tradycyjnych środków je budujących. Jeśli bowiem przyjmujemy, że głównym celem sztuki, a poezji w szczególności, jest *s u g e r o w a n i e*, to zjawisko *końca poezji*, dotycząc przede wszystkim sposobu kształtowania, a nie samej istoty, tylko potęguje jej oddziaływanie. Zamiast *końca*, ślepego zaułka, braku wyjścia - jesteśmy świadkami nowego początku, powołującego do życia nieznane dotąd ścieżki artystycznego wyrażania, co owocuje w pełniejszym otwarciu interpretacyjnym. *Koniec poezji* charakteryzuje się również, co może zabrzmieć paradoksalnie, świadomą niedokończonością i fragmentaryzmem, charakteryzującymi *dzieła w ruchu* (według Umberto Eco), a więc dzieła cały czas tworzące się, przybierające różny kształt w zależności od odczytania.

Nic dziwnego zatem, że słowo nie ma już uprzywilejowanej pozycji, ani jako składnik konstrukcyjny, ani jako nośnik znaczenia; rozplywa się, topnieje, zupełnie jak marcowy śnieg, gdzieniegdzie pozostawiając płatki białych plam, które wprawdzie mogą sprawiać wrażenie rozproszonych, nic nieznaczących resztek, ale po głębszej refleksji stają się wyrazistsze,

interesujące poprzez kontrast z otoczeniem, poprzez wyjęcie z kontekstu. Zimowa pokrywa śnieżna, wszechogarniająca biel nie zwracają naszej uwagi, przyjmujemy je bez zastanowienia, ponieważ są dla nas naturalne. Kiedy natomiast, wśród ćwierkających ptaków, wybuchających kolorami pąków i grzejącej się w promieniach słońca trawy, dostrzegamy ni stąd ni zowąd płaty ubitego śniegu, natychmiast nabierają cech tajemniczości i nieprzystawalności, budzą wątpliwości, przestają być dla nas „bezosobowe”, zyskują w naszych oczach pewną niewyjaśnioną *jakość*.

Posłużyłem się tą analogią, aby zilustrować wagę eksperymentu w poezji, która jest w tej chwili obiektem naszego zainteresowania, choć może się ona odnosić również do innych dziedzin sztuki. Poszczególne utwory poetyckie, awangardowe *sensu largo* (jak choćby przytoczone przeze mnie *Samobójstwo* Aragona), bezustannie szukają, jako dzieła otwarte, najrozmaitszych odniesień, spiętrzają analogie, znacznie wykraczają poza klasyczne ramy nadawane przez powiązane ze sobą wyrazy. Są poddawane głębokiej dekonstrukcji, w celu znalezienia innych, nowych sensów i podstawienia ich w miejsce starych, a raczej spowodowanie ich samorzutnego podstawienia się. W ten sposób ukazują się, wcześniej w poezji niezauważalne, płaszczyzny wzmacniające przeżycie estetyczne, w naszym przypadku - wybijający się na pierwszy plan układ graficzny, plastyczność obrazu, czy decydująca rola tytułu. Wynika z tego, że oprócz swej oczywistej samodzielności, niezależności literackiej, można powiedzieć w *e w n a t r z t e k s t o w e j*, narzucanej w akcie kreacji przez autora, posiadają one równocześnie czynną niezależność interpretacyjną, *p o z a t e k s t o w ą*, ujawniającą się podczas jednostkowego, zindywidualizowanego aktu odbioru przez czytelnika. Dlatego też, podobnie jak w przypadku dzieł reprezentujących sztukę konceptualną, akt percepcji, aby mógł zostać uznany za prawidłowy i pełny, powinien wykraczać poza płaszczyznę „materialności”, zewnętrzności, uzyskać wymiar głęboki, prowokować wyluskiwanie różnorodnych znaczeń na drodze aktywnego procesu *s u g e r o w a n i a*. Zatrzymanie się na poziomie powierzchniowym uniemożliwia bezpośredni

kontakt odbiorcy z dziełem, pozbawiając relację charakteru sytuacji estetycznej.

Samobójstwo. Samobójstwo jest jedynym punktem odniesienia, jedynym czynnikiem porządkującym świat, jedynym wyjściem. Podniesione do najwyższej rangi, samobójstwo jawi się jako jedyna stała wartość, wartość determinująca życie od samego początku, przez cały czas jego trwania, nie dająca ani chwili wytchnienia, stanowiąca immanentną część egzystencji.

Samobójstwo dotyczy każdego człowieka bez wyjątku, jest dziedziczone zgodnie z regułami genetyki, bądź w którymś momencie wszczepiane. Samobójstwo dotyczy życia, a być może jest życiem po prostu, opiera się na pewnej rozwijającej się strukturze o wyznaczonych granicach, czyli zjawiskiem dynamicznym, mającym jednak ustalony przebieg. Determinuje życie, a jednocześnie wybiega poza nie, pozbawia charakterystycznych właściwości. Zamknięte w jednej sekundzie, wskazuje na nieskończoność człowieczeństwa, błysk oka przywołujący przeszłość krok po kroku, zapytujący o to, co znajduje się poza dniem, poza czasem, poza ograniczeniami świadomości. Czy człowiek, limitowany dostępnymi, dobrze opisanymi środkami poznania, zdaje sobie sprawę z istnienia czegoś obok, ponad, oprócz, do poznania czego nie wystarczą narzędzia wykształtowane na przestrzeni lat rozwoju cywilizacji, a nawet jeśli dopuszcza do siebie takie myśli, to czy jest zdolny do podjęcia eksploracji swojego wnętrza, na własną odpowiedzialność, bez możliwości rezygnacji w dowolnym momencie, czy człowiek potrafi odrzucić człowieczeństwo, udać się na banicję w nieznane, odrzuciwszy uprzednio cały dobytek, wielowiekowy elementarz - klucz, doskonale, od a do z, opracowany system?

Wyprzeć przyzwyczajenia, zakryć awers, uwolnić się z okowów doczesności. Co jako pierwsze dokona rachunku sumienia - sztuka, człowiek czy cała cywilizacja? Kto zmierzy się z samym sobą: twórca czy tworzywo? Autor czy czytelnik?

Kiedy przyjdzie ci popatrzeć w lustro, nie zobaczysz tam siebie patrzącego w lustro: mała wanienka do połowy napełniona wodą, zielone mydło, tak podobne do groźnego krokodyla, sok

popijany przez rurkę z foliowego opakowania, czarny sweter, roześmiana twarz pięknej kobiety; to przecież plaża, i kolorowa piłka, i słomkowe kapelusze, ryby bardzo ościste, spacer po deptaku, Aleksander Macedoński i Otto von Bismarck, Nerval, Leiris i Charms, wolność, równość, braterstwo. Wielkie miłości, szczytne idee, fasolka szparagowa.

Czy to ty? Zastanów się, ile jeszcze zostało czasu, czy wystarczy, aby poukładać wszystkie kasztany, które masz w kieszeni, kasztany - stygmaty, musisz zdecydować: rzeka pochłonie je bezpowrotnie.

Patrząc na dzieło, które zbudowałeś, dzieło życia, oddychasz miarowo, zatrzymujesz się z rzadka, niechętnie, dążysz do utrzymywania równowagi, tak jakbyś znał rozstrzygnięcie; ale zobacz, czy nie ważniejsza jest chwila przerwy pomiędzy jednym a drugim wciągnięciem powietrza do płuc, cisza, która zatyka zmysły, cisza, biała plama, ledwo widoczny, a zarazem bardzo wyraźny odstęp. Życie przebiega od poprzedniego odstępu do następnego, życie stanowi bezustanny proces sedymentacji przerw w percepcji. Ustalić ostateczny poziom nasycenia, kontrolować trwanie: oto postulaty niemożliwe do spełnienia, człowiek nie potrafi podejmować decyzji - decyzje podejmuje się za niego.

Człowiek posiada swój własny koniec, koniec objuczony białą próżnią. Jest to koniec dyspersyjny, zagubiony pomiędzy pragnieniem bycia i prawdą tworzenia. Zresztą koniec bywa bardzo często mylony z początkiem: znajdując się na biegunach tej samej osi, nietrudno o pomyłkę. Utrata orientacji czy naturalny bieg rzeczy? Pozorne antynomie - góra / dół, lewo / prawo, ja / ty - ulegają rozpoznaniu i zatarciu; nie umiesz stwierdzić, w którą stronę zmierzasz, wiesz tylko, że trzymasz w ręku nóż. A raczej: obserwujesz trzymany w ręku nóż - podobny do tego, który odbija się w lustrze.

Jak sprawić, by uderzył? Czy nie został wcześniej zredukowany, cofnięty do abstrakcji, do formy *pre - noża*? Nóż nie może istnieć, ponieważ nie działa, jest pozbawiony istotowości, rozłożony na mikroskopijne składniki, martwy, zimny, nieruchomy. Wyobrażam sobie, że idąc szeroką ulicą pełną ludzi i samochodów, z każdym skrzyżowaniem jestem coraz młodszy, coraz

mniejszy, ulica tymczasem pochłania mój strach, moje ły, odbiera mi prawo do postawienia kolejnego kroku, moje nogi stają się bosc, a ja raczkuję przesuając się po płytach chodnikowych, potrącany przez nieuważnych pieszych, obutych w potężne czarne kamasze. Docieram do kobiety, która bierze mnie na ręce i przykrywa cylindrem, po chwili zauważam gwiazdy na jego nieboskłonie, jednak by określić, czy to noc, czy dzień, muszę zawierzyć wyobraźni.

Wszystkie słowa, które wypowiedziałem, są błahe, były błahe i przed wypowiedzeniem, a nawet przed ich wymyśleniem; nie mogę zeszkrobać błałości z moich myśli, więc nie pozostaje mi nic innego, jak tylko potraktować ją jako przeznaczenie i poddać się jej zniewalającej mocy.

Od tej pory będzie ona przemawiać w moim imieniu oficjalnie, oddam w jej posiadanie świadomość, powierzę jej stery kreacji. Potnę na paski moją twarz, rozpierzchnę się na wszystkie strony. Nie będę w stanie całkowicie zamazać śladów, choć spróbuję je odwrócić: zredukować, zminimalizować ich oddziaływanie.

Im bardziej zacieram sens, tym bardziej jest on widoczny. Krzyczę, ponieważ nie ma odwrotu: sens finalny, odcinek końcowy, nie wprowadzę już żadnej korekty. Sens finalny pozostanie długo po zaniku słów, śladów, mnie. Ogień strawi kartę mojego ja, wydrąży w niej zwęglone korytarze, nigdy nie będę dość silny, by zaprotestować.

Poezja to jesienne liście, odpływające z silniejszym podmuchem wiatru, który sami wywołujemy. Dlatego nie ma ani jej, ani nas.

Jakub Kornhauser

Le fou est-il vraiment fou? Zrozumieć szachy.

Któż z nas nie słyszał o szachach, strategicznej grze planszowej starej jak świat? Jej początki wciąż owiewają liczne tajemnice i są przyczyną sporów w środowisku współczesnych badaczy – jedni kolebkę szachów widzą w Indiach, inni lokują ją w Chinach. Wiadomo jednak, że historię gry odzwierciedla w dużym stopniu związana z nią terminologia. Warto więc się zastanowić: skąd pochodzi nazwa *szachy*? Gdzie szukać pierwowzorów nazw figur szachowych, tak różnych nawet w blisko spokrewnionych ze sobą językach?

Odpowiedzi na te i inne pytania są tym ciekawsze, że odkrywają przed nami nieraz zaskakujące, dziwne czy zabawne fakty z przeszłości szachów. Terminy na określenie szachowych „żołnierzy” to niemi świadkowie wędrówki gry z Azji do Europy, skąd przedostała się ona na inne kontynenty, stając się szybko jedną z najpopularniejszych rozrywek ludzkości na całym świecie. Niemi, dopóki nie każemy im mówić: zbadanie ich etymologii pozwala nie tylko poznać dzieje szachów, ale również lepiej zrozumieć ich reguły oraz wytłumaczyć indywidualny charakter każdej z figur (sic!).

Niniejszy artykuł jest próbą naszkicowania owej historii w oparciu przede wszystkim na materiale języków romańskich, a także kilku innych wybranych języków europejskich.

Il n’y a personne qui n’ait jamais entendu parler des **échecs**, un jeu vieux comme le monde. Même n’en connaissant pas les règles, n’y ayant jamais joué, on sait que c’est un passe-temps assez difficile, destiné aux personnes intelligentes et sagaces. Il est aussi universellement connu qu’il se joue sur un échiquier (un tableau carré composé de soixante-quatre cases sombres et claires, disposées alternativement) entre deux joueurs qui font avancer, à tour de rôle, leurs pièces. Celles-ci sont au nombre de seize au côté de chacun des adversaires, l’un disposant – d’habitude – de figures blanches (qui donnent le privilège de

commencer le jeu) et l’autre de figures noires. Il en existe six espèces, chacune ayant son caractère individuel : de la forme par la valeur jusqu’à la façon de se déplacer sur l’échiquier.

Ce qui est particulièrement intéressant, c’est l’ensemble de termes utilisés pour appeler les pièces d’échecs, ainsi que le jeu même, dans différentes langues européennes (ici, on se concentrera surtout sur les langues romanes). Très suggestifs, ils apportent de précieuses informations sur l’histoire des échecs, en en constituant des vestiges souvent mal interprétés, sinon complètement obscurs. Pour en éclaircir l’origine, il faut jeter un coup d’œil sur leur passé.

L’**histoire des échecs** européens est longue et compliquée, enrichie de plusieurs légendes concernant la naissance du jeu. Ce qui paraît sûr, c’est qu’ils continuent la tradition de divers jeux semblables formés quelque part en Asie déjà quelques centaines d’années avant le Christ. On admet généralement que leur ancêtre direct est le jeu indien appelé *chaturanga*⁶⁴, dont on trouve les premières mentions écrites au VI^e siècle de notre ère, et qui serait passé à cette époque-là en Perse. Diffusé dans le royaume sassanide sous le nom moyen-persan de *čatrang*, il a été ensuite repris par des arabes au temps de leurs invasions exercées dans le Proche-Orient. Ayant connu un grand succès dans le monde musulman, le jeu, nommé en arabe *šatranğ*, a été transmis vers l’an mil par l’Afrique du Nord en Europe, premièrement dans la Péninsule Ibérique. Dès lors, répandu progressivement dans tout le continent (les échecs étaient bien connus par des européens déjà avant les croisades !), il évoluait indépendamment de ses frères orientaux pour donner à la fin du XV^e siècle, quelque part en Europe méridionale⁶⁵, ce que l’on

⁶⁴ Il convient d’ajouter que les opinions sur l’origine des échecs au sens large, c’est-à-dire en incluant leurs diverses variantes asiatiques, sont quand même très partagées. Bien des scientifiques trouvent que le *chaturanga* a été inventé en Inde puis s’est répandu à l’ouest et à l’est, entre autres en Chine et au Japon, où, après plusieurs modifications résultant de son évolution à part, il a donné (respectivement) le *xiangqi* et le *shogi*, les noms en vigueur jusqu’aujourd’hui (le premier signifiant ‘jeu d’éléphant’ et le second – ‘jeu de général’). D’autres soutiennent la théorie que c’est en Chine que les échecs ont leurs racines les plus profondes, le *xiangqi* étant le premier modèle du jeu diffusé ensuite à une vaste échelle en Asie, puis dans le monde musulman et en Europe.

⁶⁵ Quoique certains le veuillent en Italie, le berceau des échecs occidentaux est probablement l’Espagne. D’ailleurs, le premier

appelle aujourd'hui la variante occidentale ou internationale des échecs, dont les règles n'ont été finalement unifiées qu'au début du XIX^e siècle.

Le mot moyen-persan *čatrang*, d'où l'arabe *šatranğ*, est issu du sanscrit *catur-anga-* qui signifie 'quatre membres, parties', désignant ainsi les quatre composants de l'armée indienne des temps védiques : éléphants, cavaliers, chars et fantassins. Le même nom, appliqué au jeu d'échecs, n'est directement continué en Europe que dans les langues des extrémités sud-ouest et sud-est du continent (portugais et galicien *xadrez*, espagnol *ajedrez*, ancien grec *ζατρίκιον* – à côté du moderne *σκάκι*, turc *satranç*)⁶⁶. Les appellations en usage dans d'autres langues européennes ont une origine différente. Aussi, le catalan *escacs*, le français *échecs*⁶⁷, l'italien *scacchi*, le roumain *șah*, ainsi que l'anglais *chess*, l'allemand *Schach(-spiel)*, le polonais *szachy* et le russe *шахматы*, viennent-ils tous – plus ou moins directement – du mot persan شاه *šāh* 'roi, shah, souverain'. Ceci est dû à l'expression persane puis empruntée par l'arabe شاه مات *šāh māt*, utilisée pour désigner la situation dans le jeu d'échecs dans laquelle l'un des rois ne peut plus être aucunement défendu et la partie se termine, le joueur possédant ce roi étant le vaincu. Ladite expression, qui signifie non pas 'le roi est mort', comme le veulent la plupart des traductions, mais 'le roi est opprimé, paralysé, en embuscade'⁶⁸ (les racines du mot شاه *māt* sont iraniennes et non pas arabes, la locution en cause étant, rappelons, d'origine persane), est passée telle quelle dans les

écrit européen détaillé concernant le jeu et ses variantes vient, justement, de la Péninsule Ibérique ; cette oeuvre, intitulée *Libro de los juegos* ('*Livre des jeux*'), a été composée dans la 2^e moitié du XIII^e siècle à la demande du roi castillan, Alphonse X le Sage.

⁶⁶ Ce mot persiste aussi, en tant que désignation du jeu d'échecs, en persan (شطرنج *šatranğ* / شطرنگ *šatranğ* – formes différentes par rapport au moyen-persan à cause de l'influence de la prononciation arabe) et en arabe (شطرنج *šatranğ*) modernes (Maciuszak : 94 ; Anwari : 1408).

⁶⁷ Au cours du temps, le champ sémantique du mot *échech* s'est élargi en français : son nouveau sens de 'défaite, insuccès' s'est popularisé tellement qu'aujourd'hui on ne sent plus le lien sémantique avec sa signification primitive. En plus, le substantif *échech* est souvent associé au verbe *échecher*, ce dernier étant pourtant de provenance latine (Rey : 1203).

⁶⁸ L'explication en est logique : en fait, le roi ne peut jamais être capturé ni tué comme les autres pièces, parce que le jeu se termine juste au moment où il est irréversiblement menacé, ou autrement dit, opprimé, paralysé, tout court شاه مات *māt* (Maciuszak : 95).

langues européennes et, plus ou moins profondément altérée⁶⁹, a donné naissance aux termes désignant tout le jeu que l'on peut dignement traduire comme 'le jeu des rois'.

Les **noms des pièces d'échecs** sont encore plus curieux. Ils constituent partiellement l'héritage des noms de leurs ancêtres du *chaturanga* indien, du *čatrang* persan et du *šatranğ* arabe. Ainsi les contemporains : *roi*, *dame*, *fou*, *cavalier*, *tour* et *pion* sont-ils les équivalents de leurs précédents datant de l'époque où le jeu se répandait en Perse : *roi*, *conseiller*, *éléphant*, *cheval*, *char de guerre* et *soldat*, ceux-ci développés, rappelons, des figurines symbolisant les quatre éléments qui formaient l'armée indienne. Certaines analogies se laissent observer tout de suite – quelques figures sont identiques, ayant subsisté tant dans leur forme que sous la même désignation.

Le **roi** est la pièce centrale des échecs : son être ou non-être conditionne le déroulement et le résultat du jeu. Cette figure, le symbole du suprême souverain au sommet de la pyramide sociale dès le début de l'existence du jeu, est de valeur inestimable – il faut le garder le mieux possible, en tentant en même temps de prendre le roi adverse. De son nom persan شاه *šāh* proviennent, comme on l'a vu, les désignations des échecs dans la plupart des langues en Europe. Et pourtant, son influence finit là : pour le nom de la pièce, chacune des langues européennes utilise tout simplement son propre mot signifiant 'roi' : *rei* en portugais, en galicien et en catalan, *rey* en espagnol, *roi* en français, *re* en italien, *rege* en roumain, *king* en anglais, *König* en allemand, *król* en polonais et *король* en russe.

La **dame** ou la **reine** est appelée de cette façon dans la majorité des langues européennes. Néanmoins, il en existe aussi d'autres appellations, la figure étant à l'origine non pas la compagne ou la femme du roi, mais son conseiller, ministre, chancelier. En persan moderne on se sert du nom archaïque فرزين *farzin* qui étymologiquement signifie 'sage, intelligent' (à côté de وزير *vazir* 'ministre', introduit après), et qui persiste en russe

⁶⁹ En portugais (*xequ*-)mate, en galicien *xequ mate*, en espagnol *jaque* (*y*) *mate*, en catalan *escac i mat*, en français *échech et mat*, en italien *scacco matto*, en roumain (*șah*) *mat*, en anglais (*check*)mate, en allemand *Schachmatt*, en polonais (*szach i*) *mat*, en russe (*uax u*) *mam*.

(*ферзь*). Quant au reste de notre continent, cette rébaptisation curieuse de la pièce est due à l'occidentalisation du jeu, phénomène inévitable commencé au moment de l'apparition des échecs dans la Péninsule Ibérique et continué avec sa diffusion. Comme le résultat, outre la vraie révolution dans les règles du jeu (la dame s'est délivrée de ses mouvements limités pour avoir la marche la plus étendue et pour être la plus puissante de toutes les figures), nous avons aujourd'hui les désignations nouvelles, correspondant mieux à la structure et aux caractéristiques de la société occidentale : *dama* / *rainha* en portugais, *dama* / *raíña* en galicien, *dama* / *reina* en espagnol (anciennement aussi *alferza*, emprunté à l'arabe !), *dama* / *reina* en catalan, *dame* / *reine* en français, *donna* / *regina* en italien, *reginǎ* / *damǎ* en roumain, *queen* en anglais (anciennement aussi *minister* !), *Dame* / *Königin* en allemand, *dama* / *królowa* en polonais et *королева* en russe (parallèle avec *ферзь* déjà mentionné). Il faut pourtant ajouter que le polonais a conservé jusqu'à nos jours la trace de l'ancien caractère de cette pièce – celui d'un haut employé royal – dans le mot coexistant avec ses dénominations énumérées avant, et même beaucoup plus répandu : *hetman* 'hetman'.

Voilà le cas peut-être le plus intéressant de tous : le **fou**. Il symbolise un officier de l'armée, un fonctionnaire de moyenne importance ; dans la variante occidentale des échecs, chaque joueur en possède deux. Son nom ne pose aucun problème dans les langues orientales : en persan *فيل* *fil* / *پیل* *pil* 'éléphant', en arabe *فيل* *fil* 'le même', d'autant plus que la figure représentait effectivement un éléphant. Toutefois, étant passée en Europe, cette pièce n'a pas changé que d'allure ou de possibilités de déplacement, mais aussi on lui a attribué des désignations complètement nouvelles et très variées. Son nom russe est le plus explicite : *слон* signifie justement 'éléphant'. Sous la forme héritée de l'arabe, on retrouve ce grand mammifère dans l'espagnol et dans le catalan *alfil*, ainsi que dans l'italien *alfiere* (influencé peut-être par l'arabe *فارس* *fāris* 'cavalier, chevalier', mais qui désigne une autre figure). Curieusement, le mot français *fou* n'a rien à voir avec la folie : il est le résultat de l'évolution phonétique toujours du même terme arabe, après le découpage de l'article défini arabe

al- (*fil* > *fol* > *fou*)⁷⁰. Il paraît que la personne qui a baptisé cette pièce d'échecs dans la langue roumaine, en calquant sûrement son nom français, n'en était pas tout à fait consciente : le mot roumain *nebun* signifie effectivement 'fou', mais dans le sens primitif de 'personne qui a des troubles mentaux, insensé, dément'⁷¹. On rencontre aussi d'autres désignations de cette figure, liées peut-être à sa forme conventionnelle en mitre d'évêque⁷² : portugais et galicien *bispo* 'évêque'⁷³, anglais *bishop* 'le même' et polonais *ksiądz*, *kapłan* 'prêtre, abbé'. Certaines langues européennes utilisent encore d'autres appellations, ayant leur origine probablement dans la façon dont le fou se déplace (allemand *Läufer* 'coureur', polonais *goniec* 'le même' et *laufer* – emprunt à l'allemand) et dans sa place relativement basse parmi les pièces d'échecs (polonais *giermek* 'écuyer'). En plus, les langues polonaise et russe se servent parfois des termes militaires qui le nobilitent : *strzelec* 'tireur' et *офицер* 'officier'.

Le **cavalier** ne pose pas tant de problèmes. Il est, bien sûr, le représentant de la cavalerie, en nombre de deux par joueur, selon les règles occidentales. En persan moderne on l'appelle *اسب* *asb* / *اسپ* *asp*, ce qui signifie 'cheval', comme la traduction arabe *فارس* *faras* (utilisée parallèlement avec le mot *فارس* *fāris* 'cavalier, chevalier'). Aucun de ces termes n'est passé dans les langues européennes, mais vu que leur sens était bien clair (d'autant plus que la pièce avait habituellement la forme d'une tête de cheval), on les a littéralement traduits. Ainsi retrouve-t-on *cavalo* en portugais, *cabalo* en galicien, *caballo* en espagnol, *cavall* en catalan, *cavallo* en italien, *cal* en roumain, *horse* en anglais (plutôt en usage argotique), *Pferd* en allemand, *koń* en polonais et *конь* en russe. En

⁷⁰ Cette forme est venue remplacer les noms développés du mot arabe soudé avec l'article : *Alfin* / *Aufin*, utilisés jusqu'au XV^e siècle (Rey : 818).

⁷¹ En fait, le mot roumain *nebun* est un composé (le préfixe négatif *ne-* et l'adjectif *bun* 'bon').

⁷² Dans ce cas-ci, il y a dû y avoir une confusion : la mitre, c'est-à-dire une haute coiffure conique, était portée par les prêtres et les souverains en ancienne Perse, d'où la forme caractéristique de la pièce d'échecs. En Europe, la mitre s'est généralisée dans la mode vestimentaire des ecclésiastiques, les évêques en charge pastorale étant privilégiés de la mettre sur la tête. Il n'est pas alors étonnant que les Européens aient vu dans le fou le haut prélat de l'Église catholique...

⁷³ Et pourtant, en galicien-portugais on appelait cette pièce *Alfil* / *Alfim* / *Alfir* (Machado : 154).

plus, le français, l'anglais et le polonais disposent (comme l'arabe) de dénominations personnifiées, respectivement *cavalier* / *chevalier*, *knight* et *rycerz* / *jezdny*, toutes signifiant pratiquement le même. Étant donné la façon dont cette figure se déplace, l'allemand et le polonais l'appellent aussi – et même avant tout – *Springer* et *skoczek* 'sauteur'.

Le cas de la **tour** n'est pas si simple. Comme le fou et le cavalier, elle aussi apparaît en paire chez chacun des adversaires. Son autre nom français – *roc*, ainsi que l'espagnol *roque*, l'anglais *rook* et le polonais *roch* sont les continuateurs du terme persan (رخ *rox* 'char') puis arabe (رخ *ruḫ*)⁷⁴. L'origine des autres appellations de cette pièce cache bien des mystères. Anciennement, dans les jeux-ancêtres des échecs, elle représentait le char de guerre ou, tout simplement, une fortification. Ses nombreux noms signifiant 'tour' (portugais, galicien, espagnol, catalan et italien *torre*, français *tour*, roumain *turn* / *tură*, anglais *tower*, allemand *Turm*, polonais *wieża*, russe *mypa*) s'expliquent par le fait que ledit char de guerre avait souvent la forme d'une tour d'assaut mobile, fixée sur des roues. Par ressemblance, on l'appelle aussi *castle* 'château' en anglais⁷⁵. Le polonais *stoń* 'éléphant' (ne pas confondre avec le fou !) vient d'une autre forme de cette figurine – la tour reposant non pas sur des roues, mais sur un éléphant. Et le russe *ладья* 'barque', qui paraît n'avoir rien à voir avec ses équivalents dans d'autres langues, est probablement dû à l'interprétation erronée d'une grande fente en V dépeinte sur les figurines arabes représentant la tour, ladite fente ayant été prise pour un petit bateau⁷⁶.

Enfin, il nous reste le **pion**, la figure qui ne pose pas de grands problèmes à résoudre. Il symbolise un soldat d'infanterie, le plus faible de toute l'armée des pièces ; les joueurs en disposent

de huit. Son nom original persan پیاده *piyāde*, passé ensuite en arabe et adapté sous les formes بيدق *baydaq* / بيدق *bayzaq* (revenues après en persan comme بيدق *beydaq*, بيدق *beyzaq*), signifie 'fantassin'. En Europe, on a tout simplement traduit les dénominations orientales pour redonner le même sens (gardant ainsi le caractère de la figurine), quoique pas toujours de la même façon. Les langues romanes ont toutes recouru à leur ancêtre commun : portugais *peão*, galicien et espagnol *peón*, catalan *peó*, français *pion* (d'où aussi le roumain *pion*, l'anglais *pawn*)⁷⁷ et les polonais *pion*, *pionek*), et italien *pedone* viennent tous du latin *pedonem* '(soldat) qui va à pied'. Les traductions ont apparu aussi dans les langues slaves : en polonais (*pieszek*) et en russe (*пеука*). À son tour, l'allemand – qui avait nobilité le fou – semble déprécier le pion en l'appelant *Bauer* 'paysan', sûrement d'après sa plus basse place dans la hiérarchie des figures d'échecs (cf. aussi le polonais *chłopek* 'petit paysan').

Dans cette courte revue présentant brièvement l'histoire de différents noms attribués au jeu et aux pièces d'échecs au cours des siècles, on a pu retrouver quelques faits intéressants, captivants, parfois amusants ou bizarres, mais toujours aidant à mieux connaître et comprendre l'un des plus vieux passe-temps que connaît l'humanité. D'ailleurs, pas n'importe quel : ce n'est pas qu'un simple jeu de société ! On le considère plutôt comme un art (les figurines et les échiquiers étant fabriqués de matériaux très variés – bois, plastique, verre, pierre, métal...), comme une science (vu un nombre considérable et toujours augmentant de traités concernant diverses techniques et stratégies pour faire l'échec et mat à l'adversaire), comme un sport mental (activité développant remarquablement les capacités du cerveau). Aujourd'hui, les joueurs ont tout un éventail de possibilités : outre les parties traditionnelles, ils peuvent essayer leurs forces dans les clubs, par Internet ou même par correspondance. Le jeu des rois a fait un immense succès et, apparemment, il n'y a aucun risque qu'il tombe dans l'oubli ; de même, il conviendrait que reste vivante la conscience de ce que le roi des

⁷⁴ Bien que dans plusieurs langues ce mot se soit perdu, on en retrouve la racine dans les termes comme français *roque*, *roquer*, portugais *roque*, *rocar*, galicien et espagnol *enroque*, *enrocar*, catalan *enroc*, *enrocar*, italien *arrocco*, roumain *rocađă*, allemand *Rochade*, *rochieren*, polonais *roszada*, *roszować*, russe *покировка*, désignant un mouvement simultané spécifique du roi et de la tour, inventé en Europe beaucoup après l'apparition du jeu dans le continent.

⁷⁵ D'où aussi les termes anglais *castling* 'roque' et *to castle* 'roquer'.

⁷⁶ K. Maciuszak, *Persian Checkmate – 'The King is Oppressed'* ; on the *Origin of the Chessmen's Names*, [in :] *Studia Etymologica Cracoviensia*, vol. 8, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2003, p. 96.

⁷⁷ La forme contemporaine du mot anglais ne ressemble pas trop au français *pion* : la raison en réside en l'ancienneté de l'emprunt.

échecs est toutefois immortel et que le fou, son fonctionnaire, n'est pas forcément fou.

Le tableau ci-dessous présente la terminologie de base liée au jeu d'échecs, analysée dans l'article.

LANGUE										
portugais	galicien	espagnol	catalan	français	italien	roumain	anglais	allemand	polonais	russe
<i>xadrez</i>	<i>xadrez</i>	<i>ajedrez</i>	<i>escacs</i>	<i>échecs</i>	<i>scacchi</i>	<i>șah</i>	<i>chess</i>	<i>Schach (-spiel)</i>	<i>szachy</i>	<i>шахматы</i>
<i>(xeque-) mate</i>	<i>xeque mate</i>	<i>jaque (y) mate</i>	<i>escac i mat</i>	<i>échec et mat</i>	<i>scacco matto</i>	<i>(șah) mat</i>	<i>(check) mate</i>	<i>Schach-matt</i>	<i>(szach i) mat</i>	<i>(шах и) мат</i>
<i>roque</i>	<i>enroque</i>	<i>enroque</i>	<i>enroc</i>	<i>roque</i>	<i>arrocco</i>	<i>rocađă</i>	<i>castling</i>	<i>Rochade</i>	<i>roszada</i>	<i>роки-ровка</i>
<i>rei</i>	<i>rei</i>	<i>rey</i>	<i>rei</i>	<i>roi</i>	<i>re</i>	<i>rege</i>	<i>king</i>	<i>König</i>	<i>król</i>	<i>король</i>
<i>dama rainha</i>	<i>dama raíña</i>	<i>dama reina</i>	<i>dama reina</i>	<i>dame reine</i>	<i>donna regina</i>	<i>regină damă</i>	<i>queen</i>	<i>Dame Königin</i>	<i>hetman dama królowa</i>	<i>ферзь королева</i>
<i>bispo</i>	<i>bispo</i>	<i>alfil</i>	<i>alfil</i>	<i>fou</i>	<i>alfiere</i>	<i>nebu</i>	<i>bishop</i>	<i>Läufer</i>	<i>goniec laufer ksiądz giermek strzelec</i>	<i>слон офицер</i>
<i>cavalo</i>	<i>cabalo</i>	<i>caballo</i>	<i>cavall</i>	<i>cavalier chevalier</i>	<i>cavallo</i>	<i>cal</i>	<i>knight horse</i>	<i>Springer Pferd</i>	<i>skoczek koń rycerz</i>	<i>конь</i>
<i>torre</i>	<i>torre</i>	<i>torre roque</i>	<i>torre</i>	<i>tour roc</i>	<i>torre</i>	<i>turn tură</i>	<i>rook castle tower</i>	<i>Turm</i>	<i>wieża roch słoń</i>	<i>ладья тура</i>
<i>peão</i>	<i>peón</i>	<i>peón</i>	<i>peó</i>	<i>pion</i>	<i>pedone</i>	<i>pion</i>	<i>pawn</i>	<i>Bauer</i>	<i>pion(ek) chłopek pieszek</i>	<i>пешика</i>

Przemek Dębowskiak

Bibliographie

Ouvrages et articles :

Dabīrsīāqī M., *Chess Terminology*, [in :] Yarshater E., *Encyclopaedia Iranica*, vol. V, Mazda

Publisher, Costa Mesa, California, 1992, pp. 394-396.

Maciuszak K., *Persian Checkmate – ‘The King is Oppressed’ ; on the Origin of the Chessmen’s Names*, [in :] *Studia Etymologica Cracoviensia*, vol. 8, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2003, pp. 91-101.

Sloan S., *The Origin of Chess*, Sloan Publishers, 1985. Le texte entier est disponible sur : <http://www.samsloan.com/origin.htm> (accès le 4 août 2007).

Utas B., *The History of Chess in Persia*, [in :] Yarshater E., *Encyclopaedia Iranica*, vol. V, Mazda Publisher, Costa Mesa, California, 1992, pp. 396-397.

Dictionnaires :

Anwari H., *Farhang-e fešorde-ye Soxan*, Soxan, Tehrān, 1382 (2004).

Ciorănescu A., *Dicționarul etimologic al limbii române*, Editura Saeculum I. O., București, 2002.

Corominas J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editorial Gredos, Madrid, 1990.

Cortelazzo M., Zolli P., *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 1985.

Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, WP, Warszawa, 1990.

Machado J. P., *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Editorial Confluência, Lisboa, 1959.

Rey A., *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1992.

Pages Web :

<http://www.xadrezamazonense.tripod.com/> (accès le 4 août 2007).

Karolina Czarnecka

Gra świateł i barw na kamiennym tle. Katedra Notre-Dame de Paris jako dzieło proklamujące prawdę teologiczną.

... *Il est venu le temps des cathédrales*
Le monde est entré
Dans un nouveau millénaire
L'homme a voulu monter vers les étoiles
Écrire son histoire
Dans le verre ou dans la pierre ...

Katedra Najświętszej Maryi Panny w Paryżu jest piękna, olśniewa, promienieje. Potwierdzi to każdy, komu choć raz dane było przyjrzeć się tej monumentalnej budowli średniowiecznej. Wystarczy spojrzeć na jej wieże, na portale, na rozety, by poczuć moc bijącą z jej kamieni, moc pełną wiary, historii, piękna w najczystszej postaci.

Katedra to najczęściej odwiedzane miejsce we Francji, około 13 milionów turystów ze wszystkich krajów świata wchodzi do tego kościoła. Dla porównania, drugim najbardziej turystycznym miejscem Francji jest Disneyland Paris, a co roku odwiedza go jedynie 300 tysięcy osób.

Można podziwiać katedrę jak każdą inną piękną budowlę, jak Luwr, jak Conciergerie. Będzie to jednak zachwyt jednostronny, dość... płytki. W przeciwieństwie do pałaców czy rzeźb, Notre-Dame de Paris niesie dodatkowo jasne przesłanie. Jest to kościół – Dom Boży – i każdy element zdobniczy dodany został w konkretnym celu, nie tylko po to, żeby zachwycać, ale i przekazywać pewną konkretną prawdę. O ile głębszy stanie się nasz podziw dla katedry po poznaniu jej *znaczenia!*

Katedra w XII wieku to przede wszystkim, dzieło teologiczne, sztuka kapłańska. Jej zadaniem jest głosić chrześcijańską PRAWDĘ, rozumianą jako chwałę Boga Wcielonego i spokojne zespolenie Stwórcy z tym, co stworzył. Jest to summa ówczesnej wiedzy teologicznej i całej

średniowiecznej kultury¹, mówiąca encyklopedia z kamienia, prawdziwe *liber et pictura*, ale i miecz przeciw heretykom. Oto dlaczego wszystkie ozdoby mają zachwycać, będąc jednocześnie przejrzystym wywodem teologicznym walczącym z ideami waldensów, katarów.

Spójrzmy na fasadę zachodnią katedry. Gdzie kierujemy wzrok...? Być może, mając do dyspozycji średniej jakości zdjęcie, doświadczenie nie zakończy się tak samo jak u stóp tej monumentalnej budowli... Tam z pewnością oczy każdego zwróciłyby się ku wieżom, ku górze, ku niebu. I rzeczywiście – wszystkie rozwiązania architektoniczne katedry mają zachęcać duszę, by od tego, co stworzone, wznosiła się ku temu, co ponadczasowe, od tego, co zamknięte w materii, by zwracała się ku niewysłowionemu². Już sama struktura fasady ma motywować do uniesienia głowy, spojrzenia w niebo, a przez to zbliżenia się do Boga.



Patrząc na fasadę widzimy trzy portale – każdy z nich tworzy szeroką linię pionową, wertykalną, wznoszącą się. Widzimy też dwie

wąskie linie poziome, które dzielą te pionowe – pierwsza utworzona jest przez galerię królów, druga, wyżej – przez galerię małych kolumniek. Całość tworzy 9 kwadratów. W czworokącie centralnym, na samym środku fasady, jest rozeta zachodnia, przed nią figura Najświętszej Marii Panny z Dzieciątkiem.

Kwadrat od zawsze symbolizował to, co ziemskie. Mamy cztery pory roku, cztery strony świata, cztery wiatry i cztery żywioły; czwórka to liczba ziemi. Koło zaś to symbol tego, co boskie i wieczne – nie ma początku ani końca jak Bóg, nieskończoność. W ten sposób otrzymujemy koło w kwadracie – oto Bóg na Ziemi – tajemnica Wcielenia. Chrystus zstąpił na ziemię dzięki Maryi, dlatego to jej postać podziwiać możemy przed rozetą. I oto w centralnym miejscu fasady promienieje najważniejsza prawda głoszona przez katedrę – Bóg zstąpił na Ziemię i stał się człowiekiem. Notre-Dame de Paris to katedra Wcielenia.

Po obu stronach Marii, przed biforium, widzimy Adama i Ewę. Od średniowiecza byli oni postrzegani jako prefiguracja Marii i Jezusa. Ewa to kobieta, która sprowadziła na ludzkość grzech pierworodny, Maryja to ta, dzięki której na świat przyszedł Zbawiciel. Adam, przyjmując owoc zakazany sprzeciwił się woli Ojca i tym samym skazał ludzkość na śmierć i cierpienie; Chrystus, poddając się woli Boga, otworzył nam drogę do zbawienia. Istnieje pewna symetria między tymi osobami.

Poniżej widnieje galeria królów; wbrew przekonaniom rewolucjonistów 1789 roku nie są to władcy Francji, lecz Judy; to ziemscy przodkowie Jezusa. Z łatwością rozpoznamy Salomona stojącego na małym lwiatku, i Dawida, króla bez brody. Figury te mają podkreślać ziemski rodowód Jezusa, Boga i człowieka jednocześnie.

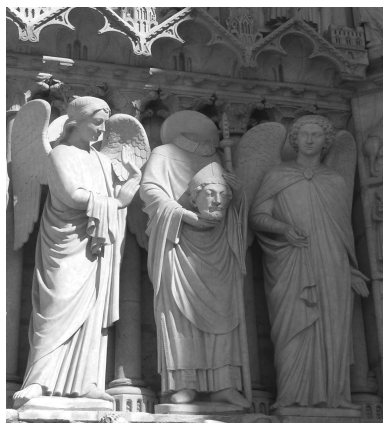
Najciekawszym elementem fasady są na pewno trzy portale. Pierwszy z lewej, portal św. Anny, to kontynuacja galerii królów, opowiadająca historię ziemskich rodziców i dziadków Chrystusa – Marii i Józefa oraz Anny i Joachima. Na kolumnie między drzwiami przedstawiony jest jeden w trzech patronów Paryża, św. Marceli. Widzimy go z pastorałem, którym przebija smoka wychodzącego ze śpiącej kobiety; związane jest to z legendą hagiograficzną opisującą losy świętego. Za czasów jego biskupstwa, w IV w., umrzeć miała

¹ Cf. Eco U., *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Znak, Kraków 1994.

² Cf. Duby G., *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980-1420*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1986, str. 123.

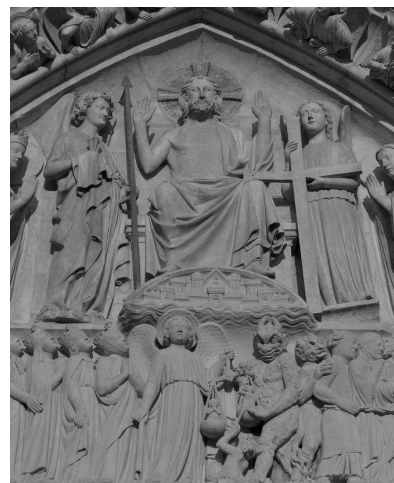
pewna bardzo bogata i bardzo rozwiązła paryżanka. W dniu jej pochówku, z grobu niewiasty miał wyjść smok. Paryżanie bali się potwora, poprosili więc biskupa o opiekę. Ten wzięwszy swą laskę biskupią, przebił nią smoka i... oto czekają na nas, wedle uznania, dwie wersje legendy; jedna głosi, jakoby smok zmienić się miał w baranka, druga mówi o przeistoczeniu się w proch. Najważniejsze, że potwór przestał nękać miasto; na cześć tego zwycięstwa do XV wieku obchodzono w Paryżu Święto Smoka.

Z prawej strony widzimy portal Najświętszej Maryi Panny. Na tympanonie przedstawiono wniebowzięcie i ukoronowanie NMP, ukazano synowską miłość Jezusa do Matki. Znaki Zodiaku i symbole kolejnych miesięcy wokół drzwi oraz bliskość dużych figur świętych (na szczególną uwagę zasługuje św. Dionizy trzymający własną głowę między dłońmi.



Przed nami więc kolejna inspiracja dziejami świętego) – oto nauka dla wszystkich wierzących. Każdy chrześcijanin powołany jest do świętości, lecz drogą do niej niekoniecznie muszą być czyny wybitne, niesamowite, podobne do działalności świętych wokół portalu. Dobrze jest inspirować się nimi, lecz dla zwykłych ludzi najprostszą drogą do świętości jest jak najlepsze wykorzystanie naszego czasu ziemskiego (symbolizowanego przez ruch nieba obserwowany z ziemi – stąd Zodiak) na nasze prace miesięczne, w ten sposób możemy według zasad wiary osiągnąć pełnię człowieczeństwa. Bóg nie wymaga nadludzkiej pracy, lecz jak najstaranniejszego wykonywania obowiązków codziennych naszego powołania. Co ciekawe, te same motywy powtarzają się na rozecie zachodniej.

I wreszcie portal centralny, najważniejszy – Sądu Ostatecznego. Aniołowie dmą w trąby, umarli wstają z grobów, archanioł Michał waży dusze ludzkie... Trwa Sąd Ostateczny. Na najwyższej części tympanonu widać Chrystusa w majestacie pokazującego wchodzącym wewnątrz swoich dłoni i rany odniesione podczas ukrzyżowania. Nie jest to już groźny wizerunek Zbawiciela znany z kościołów romańskich, wręcz przeciwnie. Jezus w geście pełnym miłosierdzia pokazuje wszystkim, że On, w pełni jako Bóg i w pełni jako człowiek, też zna cierpienie, fizyczne i duchowe, że nie są Mu obce męki ludzi odwiedzających Jego świątynię, że przyszedł na ziemię by zbawić każdego człowieka.

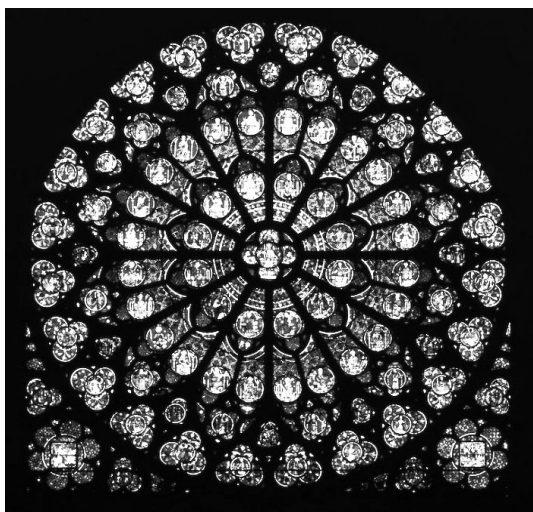


Kamienie nagrobne podnoszą wszyscy – damy, rycerze, królowie; wśród postaci doszukać się można nawet Afrykanina! Na środkowym nadprożu tympanonu, po prawej stronie archanioła, przedstawieni są idący do nieba; głowę każdego ze zbawionych zdobi korona – znak osiągnięcia pełni. Po lewej stronie diabły popychają potępionych, nie trzymają ich jednak. Oni sami wiążą się łańcuchami. Wystarczyłoby je puścić, spojrzeć w stronę Chrystusa w Majestacie, przejść na stronę wybranych. Oto proklamacja wolnej woli człowieka. Jeden z potępionych ubrany jest jak król, inny jak biskup. Przesłanie jest jasne: nawet królowie, biskupi. To dość sugestywny przekaz, pamiętajmy, że Notre-Dame de Paris to *katedra*, czyli kościół biskupi; król zaś w średniowieczu mieszkał w Conciergerie, po drugiej stronie dzisiejszego placu katedralnego.

Dwie pierwsze archiwolty przedstawiają aniołów patrzących jak z trybun teatralnych na Sąd Ostateczny, ich postacie wzbudzają podziw. Nie ma bowiem dwóch identycznych, każdy inaczej się uśmiecha, inaczej ustawia dłonie... To prawdziwe arcydzieło XIII wieku.

Na kolumnie między drzwiami przestawiony jest Chrystus, pod Jego stopami dwa zwyciężone potwory – grzech i śmierć. Wokół drzwi – panny roztropne i nieroztropne, przypominające wchodzącym, iż nikt z żyjących nie zna dnia ani godziny Sądu. Płaskorzeźby z alegoriami cnót i odpowiadających im wad podkreślają raz jeszcze wolną wolę człowieka.

Georges Duby nazywa katedry gotyckie sztuką blasków i pielgrzymowania światła¹. Rzeczywiście, są one prawdziwą afirmacją światła, zbudowano je, inspirując się pojmowaniem Boga jako światłości świata. Według tej myśli światło, które emanuje z Najwyższego, wyznacza stworzeniu jego miejsce, wszystko tworzy i zespała, jest ładem i spójnią. Stąd rozety, witraże, chęć rozświetlenia katedry, zamiany ciężkich murów na kolorowe, transparentne witraże...



Okna miały oddawać piękno światłości Bożej, zaś drogie kamienie, emalie, kryształy i wszelkie materie przejrzyste miały przywodzić na myśl święte cnoty i łaskę. Pamiętajmy, że i fasada była niegdyś pomalowana! Do dziś widać w niektórych miejscach ślady polichromii.



Tyle jest do opisanego w Katedrze! Zostało tu przedstawione pokrótce jedynie kilka wybranych elementów fasady, tak wiele pozostało do odkrycia...! Bo jak wielu ludzi wie na przykład, ile razy wyrzeźbiono tu wizerunek Viollet-le-Duca, gdzie w Katedrze znaleźć można sowę, dlaczego po stronie północnej znajdują się dodatkowe, małe, czerwone drzwi; ile piszczałek liczą organy, w której kapliczce znajduje się obraz współczesny i skąd się tam właściwie wziął, co znajduje się pod dachem katedry, jaka postać krzyżuje nogi w kościele; kto, kogo, gdzie i dlaczego nosi „na barana”; który prorok przedstawiony jest z rogami, gdzie w katedrze znaleźć można dzieło Pigalle’a, gdzie znajduje się komnata służąca jako azyl dla średniowiecznych prześladowanych...? Pytań są tysiące, jeszcze więcej tajemnic skrywanych przez dostojne mury tego przybytku. Odkryć je można tylko w jeden sposób – odwiedzając Katedrę – do czego wszystkich jak najserdeczniej zachęcam.

Karolina Czarnecka

¹ Duby G., op.cit., str. 121.

Zabawa słowem? Sagremor zwany Mrzygłód, czyli moje zmagania z imionami i przydomkami Rycerzy Okrągłego Stołu

Zastanawiam się, czy wam też to się zdarza: podczas lektury obcojęzycznego tekstu natraficie na jakiś krótki fragment, który podoba wam się tak bardzo, że postanawiacie go przetłumaczyć na język ojczysty – ot tak, dla siebie (każdy z moich znajomych ma przynajmniej jeden taki fragment, więc wierzę, iż wy też zbytnio się od nich pod tym względem nie różnicie). Gdy w tekście książki, która była jednym z tekstów źródłowych¹ mojej pracy magisterskiej, sam natknąłem się na taki fragment, też nie mogłem się oprzeć pokusie. W moim wypadku zaczęło się od drugiego tomu *Lancelota*, a ściślej pochodzącego zeń króciuteńkiego fragmentu, w którym wyjaśniano pochodzenie przydomku jednego z rycerzy Okrągłego Stołu, o wdzięcznym imieniu Sagremor. Przewisko było ciekawe, „le Mort à Jeun”, utworzone od wyjątkowej cechy owego rycerza, mianowicie napadów głodu, jakie go nachodziły od czasu do czasu. Pewnego razu, a było to podczas podróży, Sagremor cierpiał tak okrutnie, iż rzekł do swego towarzysza: *Umieram. Lecz, na miłość boską, jeśli mnie lubisz, znajdź mi spowiednika albo coś do jedzenia*.²

Postanowiłem nazwać go po polsku „Mrzygłód”, co, jak uznałem, brzmi po polsku równie dobrze, jak oryginalny przydomek po francusku (mam nadzieję, iż mój znajomy noszący to nazwisko, zbytnio się na mnie nie obrazi). Kartka, na której widniało miano tego walecznego rycerza powędrowała sobie na dno mojej szuflady.

Kiedy oddawałem pierwszą redakcję pracy magisterskiej, takich przekładzików miałem już kilkanaście, postanowiłem więc przedstawić je na

seminarium; byłem zaskoczony pozytywną reakcją moich koleżanek. Nie myśląc zbyt długo (jak zawsze zresztą), obiecałem stworzyć kompletną listę rycerzy oraz przetłumaczyć na polski ich imiona i przydomki; tak, aby niejako przy okazji tworzenia pracy magisterskiej zrobić coś dla siebie, do szuflady. Jednakże efekty końcowe spodobały się pani promotor tak dalece, że nakłoniła mnie do włączenia tej listy, w postaci aneksu, do mojej pracy magisterskiej (złośliwi twierdzą, nie bez racji, iż jest to jej najlepsza część).

W wykazie umieściłem tych rycerzy, którzy pojawili się w trzech analizowanych przeze mnie tomach powieści. Część roboty wykonali za mnie francuscy wydawcy, umieszczając indeks nazw własnych na końcu każdego tomu. Sęk w tym, że ułatwiło mi to zadanie jedynie pozornie, bowiem kompletna lista zawierała sporą ilość rozbieżności, wynikających z nieujednoliczonego zapisu imion w tekście oryginalnym, obecnych nawet w obrębie jednego tomu. Dla wszystkich tych, którzy nie mieli (jeszcze lub w ogóle) przyjemności zagłębienia się w odmęty gramatyki historycznej języka francuskiego, małe wyjaśnienie: otóż w owych czasach, czyli w XIII wieku, nie istniała jeszcze ujednolicona pisownia francuska, tak więc jedno słowo mogło zostać zapisane na kilka sposobów³, zatem, pod względem ortografii, ówczesne manuskrypty przypominały dzisiejsze zeszyty do języka polskiego obecnej młodzieży gimnazjalnej. Musiałem więc zapoznać się ze wszystkimi formami celem sprawdzenia, czy warianty, jakie znalazłem, to jedyni różne pisownie jednego imienia, czy też całkowicie odmienne osoby. Potem już poszło gładko. Z polskimi formami nie miałem większych trudności, jedynie przejściowy dylemat: epitety przekładać jako rzeczowniki czy przymiotniki? Z pomocą przyszli mi Józef Ignacy Kraszewski i Henryk Sienkiewicz – w ich dziełach przydomki rycerzy są w przeważającej większości przymiotnikami (jednym z wyjątków jest Longinus Podbipięta); skoro oni

¹ *Lancelot du Lac – tom I*, red. Elspeth Kennedy, tłum. François Mosès, wyd. Lettres Gothiques, Librairie Générale Française, Paryż, 1991;

Lancelot du Lac – tom II, red. Elspeth Kennedy, tłum. Marie-Luce Chênerie, wyd. Librairie Générale Française, Paryż, 1993;

Lancelot du Lac – La Fausse Guenièvre, red. Elspeth Kennedy, tłum. François Mosès, wyd. Lettres Gothiques, Librairie Générale Française, Paryż, 1998.

² *Lancelot du Lac – volume II*, str. 416, przekład własny.

³ Można potraktować ten sposób zapisywania jako pseudofonetyczny, jednakże z takim postawieniem sprawy językoznawcy wcale nie muszą się zgadzać. Aby unaocznic, na czym polega problem, posłużę się przykładem. Imię Grzegorz można by, na wzór starofrancuski, zapisać na cztery sposoby: Grzegorz, Gżegorz, Grzegoż lub Gżegoż. Z punktu widzenia fonetyki (współczesnej, nie historycznej!) za każdym razem czyta się tak samo.

tak pisali (argument *ad autoritatis*), to ja też mogę. Inne problemy zasygnalizowałem w przypisach.

Co się tyczy form samych imion, to część z nich jest taka, jak w wersji francuskiej, ale część jest zmieniona (np. Gauvain to u mnie Gowen) i można żartobliwie powiedzieć, że dokonałem „deromanizacji” części imion. Literatura arturiańska była pod znaczącym wpływem kultury i wierzeń celtyckich, więc same imiona mają formy zbliżone do celtyckich, natomiast ortografia części z nich uległa, w wersji francuskojęzycznej, modyfikacjom mającym na celu ułatwienie ich wymowy osobom „nieceltyckojęzycznym”.

Z owego „wykazu jawnych współpracowników” dowiadujemy się, że oprócz (by użyć współczesnego terminu) gwiazd Okrągłego Stołu, takich jak Gowen, Perceval czy Lancelot, byli także inni; mniej znani, może nie tak waleczni, ale jednak istnieli. Owszem, można łatwo zauważyć, że większość z rycerzy, którzy znaleźli się na liście, to zwykli „statyści”, którzy w całej historii pojawiają się raptem raz czy dwa (ale jakie daje to możliwości tworzenia historii pobocznych!). Ponadto, jest to zaledwie część całej armii, tak więc niemożliwością jest ustalenie, ilu tych rycerzy było naprawdę; tym bardziej, że każde dzieło, w którym rzeczona informacja się pojawiała, podawało inną liczbę¹. Należy więc potraktować tę listę jako swoistą ciekawostkę ograniczyłem się bowiem do wymienienia rycerzy, którzy pozostawali „w służbie czynnej” w trakcie historii opowiedanej przez książkę. Wszystkie podane strony odnoszą się do tekstu starofrancuskiego w wydaniu dwujęzycznym.

Adain le Beau t. I, p. 782 ; t. II, p. 52.	Adan Piękny
Agloas (frère de Magloas) t. I, p. 782.	Agloas (brat Magloasa)
Agravain (frère de Gauvain) t. I, pp. 676, 782 ;	Agravain (brat Gowena)

¹ „Jest ich [rycerzy Okrągłego Stołu] dużo. Merlin mówił o stu pięćdziesięciu, w *Rycerzu z dwoma mieczami* (*Le chevalier aux deux épées*) mówi się o trzystu sześćdziesięciu pięciu rycerzach (...)”. Por. Danièle Regnier-Bohler, *Wstęp do La Légende Arthurienne : le Graal et la Table Ronde*, str. XXVIII, red. D. Regnier-Bohler, wyd. Robert Laffont, Paryż, 1993.

t. II, pp. 190-192, 342, 404, 420, 500.	
Aguiscant roi d'Ecosse t. I, pp. 122, 174, 782, 808, 822 ; t. III, pp. 220, 224, 258.	Aguiscant, król Szkocji
Aiglin des Vaux t. I, pp. 530-534, 542, 782.	Aiglin z Dolin
Bliobéris t. I, p. 782.	Blioberis
Brandelis t. I, pp. 782, 816 ; t. II, p. 52.	Brandelis
Cadoain de Caermuzin ² , (sénéchal de Canbenic) t. I, pp. 552, 782 ; t. II, p. 398.	Cadoain z Caermuzin, seneszał Canbenic
Caradigas t. I, p. 782 ; t. II, p. 52.	Caradigas
Caradoc aux Courts Bras t. I, pp. 534, 782 ; t. II, p. 52.	Caradoc Krótkoreki
Conain le Hardi t. I, p. 782.	Conan Śmiały ³ (Bezczelny)
Daguenet le Fol t. I, pp. 708-724, 884.	Daguenet Szalony
Dodynél le Sauvage ⁴ t. I, pp. 552, 782 ; t. II, pp. 474, 614 ; t. III, p. 104.	Dodynél Dziki
Duc Taulas t. I, pp. 552, 782 ; t. II, p. 52.	Diuk Tolas
Gaheriet (frère de Gauvain)	Gaheriet (brat Gowena)

² W oryginale : Kadoains de Qaermurzin ; w drugim tomie nosi imię Gladoain.

³ Przymiotnik ma dwa znaczenia, w zależności od kontekstu. Niestety, autorzy nie podali w jakich okolicznościach ów rycerz zyskał ów przydomek, dlatego podałem dwie wersje, ze wskazaniem na pierwszą.

⁴ W oryginale : Dodyniaus li Sauvages; w drugim tomie nosi imię Dodinel (Dodiniaus), gdyż jest tak nazwany (po starofrancusku) na stronie 474, ale już na stronie 614, znowu pojawia się forma Dodyniaus. Trzeci tom zawiera kolejny wariant, Dodiniaus li Salvages.

t. I, pp. 668-676, 782, 816.	
Gaheris de Caraheu t. I, pp. 552, 782.	Gaheris z Caraheu
Galegantín le Gallois t. I, pp. 534, 550-552, 556, 702, 782 ; t. II, p. 52.	Galegantín z Walii
Gales le Chauve ¹ t. I, p. 782 ; t. II, p. 52.	Gales Łysy ²
Gales le Gai t. I, p. 618.	Gales Wesóły
Galescondes t. I, p. 534.	Galescondes
Galesguinant (frère d'Yvain le Bâtard) t. I, p. 534.	Galesguinant (brat Iwena Bękart)
Gasoin d'Estrangot t. I, pp. 416, 534, 550, 782 ; t. II, p. 52.	Gasoin z Estrangot
Gauvain, fils du roi Lot Ten bohater, jest obecny w dość dużej ilości fragmentów tekstu, stanowiących łącznie około 30% całej powieści.	Gowen, syn króla Lota
Girflet (fils de Do ³) t. I, pp. 552, 782, 816 ; t. II, pp. 40, 52, 60, 70, 352-354, 408-410, 578 ; t. III, p. 260.	Girflet (syn Dona)
Guerrehet (frère de	Guerrehet (brat Gowena)

¹ Rozbieżność dotyczy tylko wersji we współczesnym francuskim, gdyż w pierwszym tomie rycerz nosi przydomek Chaud (Gorący), ale w obu przypadkach oryginalna forma jest taka sama: Gales li Chauz.

² Miałem lekki dylemat, który z wariantów odczytania starofrancuskiego słowa przyjąć za podstawę tłumaczenia: Chaud (Gorący) czy Chauve (Łysy). Uznałem, przywilejem tłumacza, że Gorący brzmiałoby zbyt wyzywająco jak na ową epokę (a w dodatku nader dwuznacznie), natomiast przydomek odnoszący się do braku włosów na głowie jest bardziej naturalny.

³ W drugim tomie, jego ojciec nosi imię Don, rozbieżność polega na różnicy imienia pomiędzy mianownikiem a biernikiem w języku starofrancuskim.

Gauvain) t. I, pp. 676, 680, 782 ; t. II, pp. 518, 524, 568, 576.	
Guivret de Lamballe t. I, p. 552.	Gyvret z Lamballe
Hély le Bègue t. I, pp. 612-614, 618, 782, 808.	Hely Jąkała
Hervis de Rivel t. I, pp. 178-180, 782, 808, 820-822.	Hervis z Rivel
Kehénin le Petit t. I, p. 552.	Kehenin Mały
Keu d'Estraux t. I, pp. 552, 782.	Keu z Estraux
Keu le sénéchal ⁴ t. I, pp. 384-386, 416, 484-490, 496, 560-562, 574-576, 690, 696, 782, 816, 822, 880 ; t. II, pp. 40, 50-70, 302, 410, 414, 506, 528, 572-578, 626, 638, 658 ; t. III, pp. 220-222, 244, 248-254, 260, 266, 274-276.	Keu Seneszał
Le Beau et le Bon (frère d'Hély) t. I, p. 618.	Piękny i Dobry (brat Heliego Jąkały)
Le Gai Galentin t. I, pp. 534, 782.	Galentin Wesółek
Le Laid Hardi t. I, p. 782.	Śmiały Brzydał
Lohot (fils du roi Arthur ¹) t. I, pp. 552, 566.	Lohot (syn Króla Artura)

⁴ Tutaj napotkałem największy problem, polegający na nieprzystawianiu do siebie tytułów polskich i francuskich. „Sénéchal” pierwotnie czuwał nad podawaniem jedzenia na królewski stół, co odpowiada tytułowi „stolnika” lub „podstolego” w Polsce. Jednakże, już od XI wieku, we Francji, „sénéchal” jest odpowiedzialny za dwór i całość dóbr królewskich a, w XII wieku (czyli w momencie powstania powieści *Lancelot du Lac*), tytuł ten określa jednego z głównodowodzących siłami zbrojnymi, po polsku zwanego „seneszał”. W Polsce, owe tytuły (stolnik, podstoli) również straciły swoje pierwotne znaczenie, ale dopiero w XIV wieku.

Lucain le bouteiller ² t. I, pp. 416, 626, 782 ; t. II, pp. 40, 50.	Luquan Cześnik
Madot de la Porte t. I, p. 552.	Madot od Wrót
Magloas (frère d'Agloas) t. I, p. 782.	Magloas (brat Agloasa)
Osanain au Corps Hardi t. I, p. 782.	Osanain o Śmiałym Ciele
Quenut de Caerec ³ t. I, p. 782 ; t. II, p. 52 ; t. III, p. 104.	Quenut z Caerec
Roi de Gènes t. I, p. 782.	Król ziemi Genes
Roi de Marès t. I, p. 782.	Król ziemi Mares
Roi Yder (fils de Nut) t. I, pp. 552, 782, 808, 816-818 ; t. II, pp. 50, 474, 528- 532.	Król Yder (syn Nuta)
Sagrémor le Démesuré (surnommé le Mort à Jeun*) t. I, pp. 782, 816 ; t. II, pp. 40, 50-56, 62- 66, 162, 266-270, 310- 314, 406-418, 428- 438, 466, 506, 576- 578 ; t. III, p. 260 ; (*t. II, p. 414).	Sagremor Nieumiarkowany (zwany Mrzygłód ⁴)

Tohort (fils d'Arès roi d'Autice) t. I, pp. 416, 534, 618.	Tohort (syn Aresa, króla Autice)
Valet de Nort t. I, p. 782 ; t. II, p. 52.	Giermek z Nort
Yvain aux Blanchés Mains t. I, p. 782.	Iwen Białoreki ⁵
Yvain de Léonel ⁶ t. I, pp. 552, 782 ; t. II, p. 52.	Iwen z Leonel
Yvain l'Eclair ⁷ t. I, p. 782.	Iwen Markotny (Znudzony, Melancholik ⁸)
Yvain le Bâtard t. I, pp. 534, 550-552, 562, 782, 798, 816.	Iwen Bękart
Yvain le Grand, fils du roi Urien (surnommé le Chevalier au Lion*) t. I, pp. 416, 422, 428, 432-460, 498, 534,	Iwen Wielki, syn króla Uriena (zwany Rycerzem z Lwem)

⁴ Tak naprawdę, „Mrzygłód” etymologicznie oznacza kogoś, kto głodzi, a więc morzy głodem kogoś innego, nie zaś osobę poddawaną tej torturze. Sagremor zaś sam sobie zgotował ten los, bowiem nie jadł od dwóch dni i chciał się zatrzymać na posiłki.

⁵ Należy pamiętać, iż imiona tych Rycerzy Okrągłego Stołu nie mają nic wspólnego ze swojsko brzmiącym, rosyjskim Iwanem; jest to francuska wersja imienia pochodzenia celtyckiego, które na północy Wielkiej Brytanii przybrało formę Ewan, zaś na południu Owen. Moja wersja zaczyna się od tego samego dźwięku, co wersja francuska.

⁶ Yvains de Leonel, wedle zapisu ze strony 554, ale już na stronie 782 nazywa się Yvains de Lionnel; ponadto forma Yvain de Lionnel, obecna jest w drugim tomie w wersji pisanej we współczesnym francuskim.

⁷ Przez tego rycerza byłem bliski załamania i całkowitej utraty wiary w siebie jako badacza. W starofrancuskim, jego przydomek pisało się „Eclair”, jednakże nigdzie nie mogłem jej nigdzie znaleźć. Po długich poszukiwaniach formy „Esclairns”, znalazłem ją dopiero w *Dictionnaire de la langue française et de ses dialectes*, pod redakcją Frédérica Godefroy. W rzeczonym dziele, autor wyjaśnia, iż jest to postać oboczna słowa „esplen”, francuskiej formy greckiego pojęcia „splen”...które funkcjonuje dziś we francuskim jako zapożyczenie z angielskiego „spleen”.

⁸ Z braku szerszego kontekstu, mogę jedynie zakładać, że nie chodzi tu ani o melancholię w znaczeniu oryginalnym, to znaczy o nagromadzenie żółci w żółtku; jak również nie o przypadek w znaczeniu średniowiecznym, czyli o stan naruszony równowagi psychicznej i emocjonalnej, jaki obserwuje się u Króla Artura w *Continuations du Conte du graal*.

¹ Wedle autora trzytomowego dzieła, Lohot jest synem Króla Artura i pięknej panienci z Lisanor, jednakże, według listy imion własnych, którą znalazłem w *La légende arthurienne*, (str. 1177), matką owego młodzieńca jest Ginewra (przynajmniej tak twierdzi autor romansu *Perlesvaus*).

² Problem, który na początku wydał mi się zbliżony do opisywanego wcześniej dylematu Keu; tym razem było jednak łatwiej, ponieważ „bouteiller” nie zatracił swego pierwotnego znaczenia. Odpowiednikami słownikowymi okazały się być „cześnik” i „podczaszy”. Le Petit Robert podał, iż tak jak „cześnik” był zwierzchnikiem „podczaszego”, tak i „échanson” był podwładnym „bouteiller”.

³ W oryginalne: Quenut de Caerec. W drugim tomie nazywa się Canus de Caée (Canuz de Caec), w trzecim – Kanut de Kaerc (Canuz de Gierc); jednakże, wedle kontekstu, cały czas chodzi o jedną i tą samą osobę.

540, 552-554, 562, 566, 706-720, 782, 800-802, 808, 828-830 ; t. II, pp. 36, 50-60, 66-70, 266-270, 300-302, 310-314, 410, 506, 526-530, 552-564, 574, 576-578, 626, 646, 680 ; t. III, pp. 90, 206, 220-222, 244, 248, 284 ; (*t. II, p. 680).

Powyższa lista jest rzetelnym i wyczerpującym (zwłaszcza odbiorcą) wykazem wszystkich Rycerzy Okrągłego Stołu), jacy tylko przewinęli się przez stronicę tych trzech tomów *Lancelot du Lac*, które stanowiły podstawę mojej pracy magisterskiej. Być może kiedyś uda mi się na podstawie wszystkich dzieł starofrancuskiej literatury arturiańskiej i ułożyć jedyną w swoim rodzaju, kompletną listę wszystkich rycerzy Okrągłego Stołu wraz z ujednoczeniem ich imion oraz tłumaczeniem ich przydomków na język polski. A może ktoś z Was zechce mnie wyprzedzić?

Andrzej Visentini

Luiza Szpatowicz

Na scenie teatru bulwarowego – tłumaczenie komedii Sachy Guitry *Une lettre bien tapée*.

Sacha Guitry - właśc. Alexandre Georges-Pierre Guitry, aktor, komediopisarz, reżyser teatralny i filmowy, scenarzysta i autor dialogów, syn wielkiego aktora Luciena Guitry, urodził się 21 lutego 1885 roku w Sankt Petersburgu; autor ponad 150 sztuk; uwielbiany przez publiczność, niedoceniany przez krytyków; styl Guitry'ego charakteryzuje błyskotliwość, a i nierzadko cięty humor oraz umiejętność przedstawiania z odpowiednim dystansem relacji międzyludzkich (zwłaszcza między kobietą a mężczyzną), dzięki czemu w teatrze współczesnym jego sztuki przeżywają drugi renesans.

Zgrabny list

Osoby:
PODRÓŻNY
SEKRETARKA

Salon apartamentu w hotelu w Orleanie.

Po podniesieniu kurtyny scena pozostaje pusta. Po chwili jednak pojawia się Podróżny. Jest to mężczyzna czterdziestoletni, w stroju podróżnym – wygląda już na swoje lata. Filcowy kapelusz, płaszcz z gabardyny złożony na czworo na ramieniu, walizka, którą stawia po wejściu – następnie szybko odkłada płaszcz i kapelusz.

Od razu widać, że jest to mężczyzna poważny, który nie podróżuje dla przyjemności i który musi pilnie załatwić jakąś ważną sprawę – zasiada bowiem przy małym biurku, na którym znajduje się aparat telefoniczny.

Podnosi słuchawkę – waha się – i odkłada. Bierze kartkę papieru listowego, zamacza pióro w atramencie, waha się, odkłada pióro i ponownie podnosi słuchawkę.

PODRÓŻNY

Halo? Z recepcją proszę. Halo, recepcja? Proszę mi powiedzieć, czy nie macie państwo przypadkiem sekretarki, którą moglibyście mi użyczyć na kilka minut? Pokój 122. Bardzo pan uprzejmy, dziękuję. I niech przyjdzie z maszyną do pisania, oczywiście. Tak właśnie. Nie, na dziesięć minut, nie więcej. Dziękuję. *(Odkłada słuchawkę, zapala papierosa, robi kilka kroków tam i z powrotem. Pukanie do drzwi.)*

ON

Proszę. *(Wchodzi Ona, sekretarka. Ma 20 lat, jest ładna i świetnie zdaje sobie z tego sprawę.)*

ON

Dzień dobry pani.

ONA

Dzień dobry panu. *(Nie mówiąc nic więcej, podchodzi do biurka, zdejmując wszystko, co mogłoby jej przeszkadzać, stawia maszynę, którą przyniosła ze sobą. Wszystkie te przygotowanie nie odbywają się bez kilku drobnych gestów. Pewna, że On na nią patrzy, sama nie patrzy na niego wcale.)*

ON

Dym pani nie przeszkadza?

ONA

Nie, nie, wcale, proszę pana. Proszę wybaczyć, że sama nie zapalę, ale przy pisaniu to niezbyt wygodne. *(Siada, jednak siedzenie jest zbyt nisko. Wstaje i szuka wokół siebie. Wybiera poduszkę leżącą na fotelu, w którym miał właśnie zamiar usiąść podróżny. Bierze tę poduszkę i kładzie na swoim krześle – siada. Teraz wszystko jest w porządku.)*

ONA

Do pańskich usług, proszę pana.

ON

Nie używa pani papieru?

ONA

W jakim celu, proszę pana?

ON

Do pisania.

ONA

Och, przepraszam. *(Śmieje się)* Ach! Ach! Ach! Zapomniałam o papierze. W zasadzie o najważniejszym. Ach, ach! *(Wkłada papier, o którym zapomniała, nadal śmiejąc się z własnego roztargnienia)* – Pojedyncza kopia?

ON

Bardzo proszę. *(Ona jest już w tej chwili gotowa i czeka.)*

ON, *dyktując*

Mój drogi Edmundzie...

ONA

No proszę!

ON

Cóż znowu?

ONA

Tak ma na imię mój ojciec.

ON

Aha! A jak on się miewa?

ONA

Mój ojciec? Bardzo dobrze, proszę pana. Dziękuję. *(Powtarzając.)* Mój drogi Edmundzie...?

ON, *dyktuje*

Do Orleanu przyjechałem około godziny trzeciej i – przecinek – natychmiast – przecinek – udałem się do notariusza.

ONA

Kropka.

ON

Doskonale. *(Dyktuje.)* Moje pierwsze wrażenie nie było zbyt dobre.

ONA

Tak?

ON

Nie. *(Dyktuje.)* I nie zamierzam zwlekać z poinformowaniem cię, że sprawa jest znacznie bardziej skomplikowana, niż przypuszczaliśmy.

ONA
O! A?

ON
Co?

ONA
Nie, nie, nic, proszę pana. (*Powtarza.*) Bardziej skomplikowana, niż przypuszczaliście.

ON
Jak to „niż przypuszczaliście”?

ONA
„Niż przypuszczaliśmy”, przepraszam.

ON, *dyktuje*
Mogłem z tym do ciebie zadzwonić.

ONA
Już.

ON
Ale, po zastanowieniu, wolałem do ciebie napisać, żebyś mógł pokazać mój list Bergeronowi.

ONA
Komu?

ON
Mojemu wspólnikowi.

ONA
Tak, ale właśnie to jego imienia nie dosłyszałam.

ON
A! Przepraszam: Bergeronowi. (*Dyktuje.*) Zobaczy w ten sposób... że osobiście pojechałem... do Orleanu. Jedyne, co mogę ci dzisiaj powiedzieć, to to, że ostatni testament, jaki sporządziła... nie został napisany jej ręką. Od akapitu. (*Dyktuje.*) Poufne... (*Ona słucha nadstawiając mocno ucha.*)

ONA
Może pan na mnie polegać.

ON
To nie było do pani, tylko do...

ONA
...Edmunda. No tak, tak.

ON
Proszę tak pisać: poufne. (*Dyktuje.*) Osoba, o którą chodzi... jest być może tam, gdzie myślisz...

ONA
Tak...?

ON, *dyktuje*
Ale bądź pewien, że gdyby Gaston zmusił Zuzannę, żeby powiedziała Herminie to, co ty wiesz...

ONA
Hmm...?

ON, *dyktuje*
Mielibyśmy w rękach... wszystkie informacje o tym, co przypuszczasz.

ONA
Myśli pan, że on to zrozumie?

ON
Jak to, jeśli on... tak, myślę, że tak.

ONA
Pozwalam sobie o tym panu powiedzieć, bo ja osobiście nie mogę dojść...

ON
Możliwe, ale on zrozumie.

ONA
Przepraszam, że się wtrącam.

ON
Ależ proszę. (*Dyktuje.*) Mecenase Radet powiedział mi, że jutro osobiście uda się do zamku Saint-Mêle...Kropka. Jednak Saint-Mêle jest 300 kilometrów stąd...

ONA
340... co najmniej.

ON, *dyktuje*
A nawet, według dobrze poinformowanych osób, co najmniej 340 kilometrów. W tych warunkach,

nie otrzymam więc odpowiedzi przed upływem czterdziestu ośmiu godzin...

ONA

Napisałam czterdzieści siedem godzin... pomyliłam się o jedną godzinę. Mogę zostawić czterdzieści siedem?

ON

Niech będzie. *(Dyktuje.)* Dam ci znać jak najwcześniej. *(Mija trochę czasu. Wstaje i idzie kilka kroków.)*

ON, *dyktuje*

Co będę robić do środy? Jeszcze nie wiem. Dwa dni, to trochę długo, a jednak mogą one minąć tak szybko! Z pewnością nie miałbym nic przeciwko, żeby pojechać na wycieczkę do Amboise, nigdy tam nie byłem. Zdaje się, że jest tam przepiękny zamek...

ONA

Oh!...

ON, *dyktuje*

No tak, tyle tylko, że jechać samemu w tę małą podróż, podczas gdy tak przyjemnie by było odbyć ją we dwoje! A zatem? Zostać w Orleanie i czekać na odpowiedź Radeta. Gdybym tylko znał tu kogoś! A kiedy mówię kogoś, Edmundzie, wiesz, co mam na myśli? Ach, gdybym był człowiekiem, który cieszy się obecnością jakiegokolwiek osoby, spotkanej przypadkiem? Ach! Ale nie! Ja chciałbym, żeby była czarująca i zgrabna, i jeszcze nie wysoka, nie zbyt wysoka, o pięknych oczach! Widzę ją jako brunetkę o delikatnych dłoniach, z czerwonymi paznokciami! Czy taka istnieje?...

ONA

...

ON

Być może. Ale, jeśli ją spotkam, to czy zdobędę się na odwagę, by poprosić ją o dwadzieścia cztery godziny z jej życia?... Czy sądzisz, mój drogi Edmundzie, że zgodzi się oprowadzić mnie po zamku w Amboise? A jeśli się zgodzi, to myślisz, że mógłbym jej, w ramach podziękowań, ofiarować futro z norek, które widziałem niedawno na wystawie sklepu, przy Placu Katedralnym, po

lewej, idąc od ulicy Gambetta; jak myślisz, drogi Edmundzie?

ONA

Przepraszam na chwilę... Czy mogłabym zadzwonić, tak szybciotko?

ON

Ależ... bardzo panią proszę.

ONA

Halo? Z portiernią proszę. Portiernia? Proszę mnie natychmiast połączyć z komisariatem policji. Halo!... Halo!... Halo? To ty, tato? No więc! Wyobraź sobie, że szef wysłał mnie na dwadzieścia cztery godziny do Amboise. Niestety, nie mogę odmówić. Oczywiście. Zatem, bądź tak miły i powiedz mamie, żeby spakowała mi tę małą torbę podróżną. Nie, nie trzeba, już mam coś jakby płaszcz. Dziękuję, tato, i przepraszam. *(Odkłada słuchawkę.)* Tak, tata jest komisarzem policji. *(Bierze list.)* A więc, byliśmy...przy tym sklepiku po lewej, idąc od ulicy Gambetta. Zatrzymajmy się tam, dobrze?

ON

Dobrze.

ONA

A jako formuła grzecznościowa? Całuję?

ON

O! Bardzo mi to odpowiada.

ONA

Mnie także. *(On ją całuje.)*

KURTYNA

Tłum. Luiza Szpatowicz

Konkurs translatorski

Nadesłane tłumaczenia.

Victor Segalen „Kilka rad dla dobrego podróżnika”

Miasto u kresu drogi i droga będąca przedłużeniem miasta: nie wybieraj więc ni miasta ni drogi, lecz pozwól im następować po sobie.

Góra nakładając kajdany twemu spojrzeniu przyciąga je i hamuje póki spojrzenia nie wyzwoli płaszczyzna równiny. Czerp radość z podskakiwania po skałach i schodach; lecz ceń sobie kamienny bruk, gdzie stopa znajduje oparcie.

Odpocznij od dźwięku zanurzając się w ciszy, a z ciszy ośmiel się powrócić do dźwięku. Sam, jeśli możesz i, jeśli znasz już samotność, pochyl się czasem ku ramionom tłumy.

Niech cię nie kusi azyl. Nie ufaj w skuteczność trwałej cnoty: przypraw ją ostrą przyprawą, która piecze i kąsa pozostawiając mdły posmak.

I w tenże sposób, bez przystanku i bez fałszywego kroku, bez uździenicy i bez stajni, bez zasług i bez trudów, dotrzesz mój przyjacielu nie do bagna nieśmiertelnych rozkoszy

Lecz do upajających wirów wielkiej rzeki ROZMAITOŚĆ

Tłum. Katarzyna Iwulska

Vincenzo Cardarelli „Podróż”

Jakże wyjeżdżający zazdrości pozostającemu!

Jakże szczęśliwy i zrównoważony przedstawia się świat temu który podziwia duszą wygnańca, oczami umierającego.

Zdecydowany na pożegnanie, on jest, zwlekając jednak, w drodze i poza życiem.

I tak mnie wszystko się ukazuje, w każdym czasie tak jak te miasta które pożegnałem ku wieczorowi,

zaś, wyjeżdżając, już wspomnieniem męczony, czyżbym spostrzegł żarliwe i radosne, z wysokości mostu,

jadąc koleją, tuz obok sekrety domów pociągiem pędzącym który rozmazuje, miejsca dla mnie najdroższe w tak jakby chmury.

Oh bez przystanku żyłem i wszędzie wygnańcem.

Żadnej sztuki nie opanowałem, żadna pewność mi nie towarzyszy w punkcie zakotwiczenia już na zawsze.

Tłum. Anna Maria Dyrek