

AKADEMIA NAUK STOSOWANYCH
W RACIBORZU

Studia
Filologiczne

tom 10

Rada Wydawnicza Akademii Nauk Stosowanych w Raciborzu

dr hab. Piotr Olender (przewodniczący),
dr Ludmiła Nowacka, dr Marek Sroka, dr hab. inż Bogdan Wysogład,
dr inż. arch. Henryk Zubel, dr Jacek Mołęda

Rada Redakcyjna

dr hab. Paweł Marcinkiewicz, prof. ANS w Raciborzu (redaktor naczelny)
dr Monika Porwoł, prof. ANS w Raciborzu (sekretarz i redaktor tomu 10)
Instytutowa Rada Naukowa: dr Emilia Wojtczak (przewodnicząca rady naukowej)
dr Paweł Strózik, dr Daniel Vogel, dr Justyna Pietrzykowska, dr Renata Sput
Redaktorzy językowi: dr Jacek Mołęda, dr Andrzej Widota

Recenzenci tomu

Prof. Łukasz Musiał, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Prof. UO, dr hab. Daniel Pietrek, Uniwersytet Opolski
Prof. UMK, dr hab. Paweł Tański, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Adres Redakcji

Instytut Neofilologii Akademii Nauk Stosowanych w Raciborzu,
ul. Akademicka 1, 47–100 Racibórz, tel. +48 32 425 50 20, wew. 144
e-mail: studiafilologiczne@akademiarac.edu.pl

Nakład 100 egz.

© Autorzy, 2023

ISSN 1898–4657



Wydawca: Akademia Nauk Stosowanych w Raciborzu, Instytut Neofilologii,
ul. Akademicka 1, 47–400 Racibórz

Spis treści / Contents

Statt einer Einleitung: ‘Meine Erinnerung ist ein Scherbenhaufen’ – Paweł Marcinkiewicz und Daniel Pietrek sprechen mit dem herausragenden deutschen Schriftsteller und Verleger Michael Krüger.....	5
Zamiast wstępu: ‘Moja pamięć jest jak hałda rozbitego szkła’ – z wybitnym pisarzem i wydawcą niemieckim Michaeliem Krügerem rozmawiają Paweł Marcinkiewicz i Daniel Pietrek.....	9
Paweł MARCINKIEWICZ: <i>W lesie, w drewnianym domku</i> : o stylu późnym w poezji Michaela Krügera	13
Maria SMARZUCH: Gender in der nordischen Mythologie und in der Popkultur.....	27
Julia JANETA: The Concepts of Evil and Innocence in ‘The Child by a Tiger’ by Thomas Clayton Wolfe	37
Jakub GRZEGOREK: Problem cenzury i ideologii w kinematografii zachodniej ukazywanej w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w latach 80 XX wieku	45
Natalia ŁABYS: The problem of ideology in the Polish translation of sitcom <i>The Office</i>	55
Dawid WELICHORSKI: Pertinent audiovisual translation of humor on the example of the Shrek’s Polish rendering	65
Patrycja DRABIK: The ecogothic in Cormac McCarthy’s <i>The Road</i>	71
RECENZJA	
Monika PORWOŁ: Rozważania na temat płci w dialogach Janiny Koźbiel.....	79
KRONIKA	
Emilia FRAŚ: Działalność Studenckiego Koła Naukowego <i>Acronymum</i>	81

Statt einer Einleitung: ‘Meine Erinnerung ist ein Scherbenhaufen’¹ – Paweł Marcinkiewicz und Daniel Pietrek sprechen mit dem herausragenden deutschen Schriftsteller und Verleger Michael Krüger

Paweł Marcinkiewicz (PM), Daniel Pietrek (DP): Wann sind Sie zum ersten Mal mit der polnischen Kultur in Berührung gekommen?

Michael Krüger (MK): Als ich in Berlin zur Schule ging, sahen wir alle den Film *Asche und Diamant* (1958) mit dem berühmten Schauspieler Zbigniew Cybulski, der bei den Mädchen an unserer Schule sehr beliebt war. Ich erinnere mich noch sehr gut an die Diskussionen über diesen Film: Er wurde oft mit Filmen verglichen, die nach dem Krieg in Italien gedreht wurden, wie De Sikas *Ladri di biciclette* (1948) oder Fellinis *La strada* (1954) ... Schwarz-weiß, mit wenigen Dialogen, visuell sehr eindrucksvoll... Diese Diskussionen stellten jedoch Wajdas Film nie in einen ‚polnischen Kontext‘. Als ob es unangenehm oder verboten wäre, über Polen zu sprechen. Ja, es war besser, nicht über Polen zu sprechen... Jeder wusste, wenn man über Polen spricht, muss man über Schuld sprechen, man muss über Vergangenheitsbewältigung sprechen... Selbst in meiner Familie haben meine Eltern und Großeltern diese Themen vermieden.

PM, DP: War die polnische Literatur zu dieser Zeit in Deutschland bekannt?

MK: Polnische Literatur war in meiner Schulzeit *terra incognita*. Meine Mutter las immer Quo vadis: ‘Petronius wachte gerade gegen Mittag auf und war wie immer sehr müde’ – der Anfang des Romans war meine Lieblingspassage. Sienkiewicz war berühmt. In der Schule lernten wir über den Angriff des Dritten Reichs auf Polen, über die vielen Toten, aber über polnische Literatur wurde überhaupt nicht besprochen... Als ich nach dem Abitur nach London ging, um als Buchhändler zu arbeiten, traf ich den ersten polnischen Schriftsteller in meinem Leben, der tatsächlich auf Englisch schrieb – Jerzy Piętkiewicz... Er war auch ein hervorragender Übersetzer aus dem Polnischen ins Englische und aus dem Englischen ins Polnische und veröffentlichte unter anderem *Polish Prose and Verse* (1956) und *Antologia liryki polskiej: 1300-1950* [Anthologie der polnischen Lyrik: 1300-1950] (1987). Piętkiewicz war mit der englischen Schriftstellerin Christine Brooke-Rose verheiratet. Sie gehörten beide zur Londoner Avantgarde jener Zeit, als die Briten entweder altmodisch oder unkritisch auf den Sozialismus fixiert waren. Dies lässt sich gut an Arnold Weskers Stücken mit stark sozialistischen Untertönen ablesen. In diesem Umfeld schrieben Jerzy Piętkiewicz und seine Frau experimentelle Romane, die für den durchschnittlichen englischen Leser völlig unverständlich waren [*lacht*]. Piętkiewicz war ein wunderbarer Mann. Er war es, der mich zum ersten Mal – ich erinnere mich sehr gut daran – zum ‘Ognisko Polskie’ in London mitnahm, einem beliebten Treffpunkt für Emigranten. Er befand sich gegenüber dem British Museum. Ich saß sehr gern in diesem Club: An den Wänden hingen Gemälde von fantastischen Damen in wunderschönen Kleidern, realistisch gemalt, im Stil von Whistler, zwei Meter hoch, fast surreal. Die Gäste saßen auf kleinen Sofas und nippten an einem der fünfzehn bunten Wodkas, die an der Bar angeboten wurden. Dort lernte ich einen anderen polnischen Schriftsteller kennen, Andrzej Wirt. Er war der Übersetzer von Bertold Brecht und

¹ Fragment eines Gedichts von Michael Krüger aus dem Band *Im Wald, im Holzhaus* (2021)

Peter Weiss. Er ist vor drei Jahren gestorben. Sein Vater Franciszek Wirth war ein Mitglied der polnischen Exilregierung in London. Er war ein eleganter Herr mit Bart, nicht sehr groß, trug eine Weste und eine goldene Uhr an der Uhrkette. Er saß im 'Ognisko Polskie' unter Bildern schöner Damen und erzählte von der Geschichte seines Landes. Damals verstand ich zum ersten Mal, was polnische Emigration bedeutet, etwas, das man nicht an der Universität lernen kann.

PM, DP: Nach drei Jahren in London sind Sie nach Berlin zurückgekehrt: Gab es polnische Schriftsteller, die dorthin kamen?

MK: Eigentlich nicht, ich hatte das große Glück, eines Tages im Spätherbst 1966 zwei hervorragende polnische Dichter kennenzulernen. Und das geschah durch einen Professor für Literaturwissenschaft an der TU Berlin und Dichter, ein Mitglied der 'Gruppe der 47', Walter Höllerer, der in einer Villa am Wannsee ein 'Literarisches Kolloquium' veranstaltete. Höllerer organisierte eine Reihe von Treffen, bei denen ein von ihm eingeladenen Dichter einige Gedichte las und anschließend eine Diskussion stattfand. Das Spektrum der Gäste war sehr international: Yves Bonnefoy, Francis Ponge, Lars Gustafsson, Tomas Tranströmer, Ernst Jandl, Edoardo Sanguineti, Charles Olson und Andrei Vozniesiński. Und im Dezember 1966 kamen Tadeusz Różewicz und Zbigniew Herbert zu dem Treffen. Ich erinnere mich sehr gut an diesen Abend... Etwas früher – zwischen 1963 und 1964 – hatte sich Witold Gombrowicz in Berlin aufgehalten, aber ich besuchte Gombrowicz ein paar Jahre später in Vence, zusammen mit meinem Freund Alistair Hamilton, einem Engländer. Gombrowicz beschrieb diesen Besuch in seinen *Tagebüchern* als einen Besuch von 'zwei blassen Engländern' [*lacht*]. Hamilton und ich wollten – verrückte Ideen von Zwanzigjährigen – eine internationale Literaturzeitschrift gründen. Hamilton war ein Genie, sprach viele Sprachen. Sein Vater war ein britischer Verleger, seine Mutter war Italienerin. Er übersetzte für den Verlag seines Vaters ein Buch von Jürgen Habermas, unserem Nachbarn hier in Allmannshausen, der mit seiner Frau im Haus nebenan wohnt... Wie auch immer, wir arbeiteten an der Zeitschrift, und Hamilton schickte Briefe an viele Schriftsteller, auch an Gombrowicz, denn er machte – nach der deutschen Übersetzung von Walter Tiel – die erste englische Übersetzung von *Ferdydurke*. Sie wurde unter einem Pseudonym veröffentlicht. Eine recht ungewöhnliche Idee, den Roman eines polnischen Schriftstellers aus dem Deutschen zu übersetzen... Ganz im Sinne von Gombrowicz... Während unseres mehrtägigen Besuchs lernten wir die schöne Rita Gombrowicz kennen. Für mich war es einfach, in Vence zu bleiben, weil ein anderer Freund von mir dort eine Wohnung hatte... Wir haben uns in einem Café in der Nähe von Gombrowicz's Haus getroffen, und einmal habe ich ihn in seiner Wohnung besucht. Ich erinnere mich, dass ich auf einer niedrigen Mauer saß, auf dem Balkon...

PM, DP: In den Jahren 1960-1970 erfreute sich die polnische Literatur in Deutschland großer Beliebtheit. Was war Ihrer Meinung nach der Grund für diese wachsende Popularität?

MK: Es gibt mehrere Gründe – ich sage immer, einer davon ist, dass die Polen sehr gerne nach Deutschland gekommen sind, weil sie wissen wollten, ob es die 'Mörder' sozusagen überhaupt noch gibt, oder ob eine neue Generation aufgewachsen ist. Ich erinnere mich an den ersten Besuch von Kornel Filipowicz – ein sehr netter Mann, sehr einfühlsam – als er nach München kam, wie alle anderen damals auch, zu Radio Free Europe. Mein bester Freund aus dieser Gruppe war Tadeusz Nowakowski. Tadeusz war der Leiter des Polnischen Dienstes bei Radio Free Europe, der 500 Meter von dem Verlagshaus entfernt war, in dem ich arbeitete. In der Nähe gab es ein Gasthaus, direkt an der Isar, ein altes deutsches Gasthaus mit Holzvertäfelung. Als Tadeusz Nowakowski und ich uns dort trafen, saßen wir in Abteilen wie in alten Zügen. Im ersten Abteil wurde Russisch gesprochen, im zweiten Ungarisch, im dritten Polnisch, im vierten Rumänisch, und dann Bulgarisch, Weißrussisch... Ich war oft mit Nowakowski dort, weniger oft mit Dedecius.

Das ist der erste Grund - die Polen wollten wissen, was aus den Deutschen geworden ist: Gibt es diese Nation, die für 60 Millionen Opfer in ganz Europa verantwortlich war und fast das gesamte jüdische Volk ermordet hat, noch? Leben die Deutschen weiter, als ob nichts geschehen wäre? Filipowicz sagte immer – er spricht nur sehr wenig Deutsch, aber er sagte mir immer: Lass uns ins Gasthaus gehen, er wollte sehen, wie die Leute auf die Anwesenheit eines Polen in einem deutschen Gasthaus reagieren würden. Auch Witold Wirpsza, mit dem ich sehr befreundet war, er und seine Frau Maria, die in Berlin lebte und Thomas Mann übersetzte, gingen aus diesem Grund dorthin...

PM, DP: Sie haben Karl Dedecius erwähnt...

MK: Ja, das ist der zweite Grund für die enorme Popularität der polnischen Literatur in Deutschland. Niemand hat so viel für die polnische Kultur und Literatur in diesem Land getan wie Karl Dedecius, sowohl als Übersetzer als auch als Leiter des Polnischen Instituts in Darmstadt. Die Reihe 'Polnische Bibliothek' umfasst 50 Bände mit 300 Autoren, vom Mittelalter bis zur Gegenwart... Als ich vor vierzig Jahren nach München kam, war das erste Buch, das ich für Hanser herausgeben musste, Tadeusz Różewicz's *Formen der Unruhe*. Ich erinnere mich an meinen ersten Besuch bei Karl – oder Karol –, der ein Angestellter der 'Alianz-Versicherung' war, in seinem riesigen Büro. Ich arbeitete damals bei Hanser in einer Kabine, die vorher eine Toilette war: Der Chefredakteur saß in der Küche und ich in der Toilette. Es gab einen kleinen Schreibtisch, einen Stuhl und ein paar Bücher, das war alles! Also besuchte ich Karol in seinem Büro – ein riesiger Schreibtisch, ein riesiger Stuhl – und vor ihm lag eine Menge Papier, und darunter hatte er eine Übersetzung eines Gedichtbandes, an dem er gerade arbeitete. Er war wie Brecht, der, wenn Besuch kam, immer das *Kapital* auf einen Krimi legte, in dem er las, legte Dedecius den Geschäftsbericht der Allianzversicherung auf einen Gedichtband, aus dem er gerade übersetzte. Karol kam aus Lodz, aus einer zweisprachigen polnisch-deutschen Familie, er war ein eleganter, vornehmer Herr, und sein Gehalt machte uns schwindelig [*lacht*]. Er sagte sofort zu mir: 'Setzen Sie sich, setzen Sie sich'. Ich habe alle seine Übersetzungen redigiert und hatte Typoskripte voller Notizen dabei. 'Was machen Sie denn da?' – fragte er mich. Und ich erzählte ihm, wie ich Różewicz 1966 bei seinem gemeinsamen Abend mit Herbert zugehört hatte, und ich saß als junger Mann im Publikum und hörte den beiden zu... Ich erzählte ihm, wie Tadeusz seine Poetik auf Deutsch erklärte - ganz langsam, ganz genau: 'Man muss sich aller Poesie entledigen, sie beiseitelegen und neue Poesie schaffen'. Deshalb habe ich in Karls Übersetzung all die poetischen Klänge, Klänge, Anklänge hervorgehoben, die es zu entfernen galt... Zu dieser Zeit zirkulierten die Übersetzungen einiger Bücher von Dedecius in Hunderttausenden von Exemplaren, wie die verschiedenen Ausgaben der Aphorismen von Stanisław Jerzy Lec. Lec sprach perfekt Deutsch und besuchte Schulen in Wien. Karol übersetzte ihn, und Die unfrisierten Gedanken erreichten eine Auflage von einer halben Million Exemplaren. Als ich Verleger wurde, habe ich sie immer wieder nachgedruckt und dann zusammengestellt. Manchmal haben Karol und ich – aber das eignet sich kaum für ein Interview [*lacht*] – neue Aphorismen von Lec erfunden... Das soll nicht wie eine Anschuldigung klingen, aber Dedecius hat seinen Übersetzungen immer seinen persönlichen Stil aufgeprägt...

PM, DP: Karl Dedecius übersetzte Różewicz, aber auch Herbert.

MK: Nicht nur das, er übersetzte auch eine große Anzahl von Autoren. In den frühen 1960er Jahren war Karol bereits berühmt. Er veröffentlichte drei Anthologien polnischer Literatur bei Hanser: *Polnische Pointen* (1963), *Polnische Poesie des 20. Jahrhunderts* (1964), *Polnische Prosa des 20. Jahrhunderts* (1966, 1969). Auch die Gattung der Satire war für ihn wichtig. Nun, Karol musste sich entscheiden, welchen dieser beiden Dichter er lieber übersetzen wollte. Und er

entschied sich für Herbert. Różewicz wurde auch in der DDR veröffentlicht, Herbert hingegen nicht. Das ist wichtig. Różewicz war im Osten auch als Dramatiker beliebt. Die Literaturkritiker in der DDR behaupteten, die 'Kartoteka' sei eine Metapher für die kapitalistische Bürokratie. Im Westen hieß es, es sei 'absurdes Theater', wie bei Beckett oder Adamov. Ich habe Różewicz einmal gefragt: 'Können Sie das erklären? Die einen sagen, Sie seien antikapitalistisch, und die anderen sagen, Ihre Dramen seien ein Beispiel für das absurde Theater, total kapitalistisch. Wie ist das eigentlich?' Und Tadeusz antwortete: 'Ich bin ein Kapitalist ohne Geld'. Er war sehr witzig, wir liebten ihn wirklich für seine humorvollen Bemerkungen. Er sagte immer: 'Ich liebe die Frauen, aber ich bin so klein. Frauen, die größer als ein Meter fünfundsiebzig sind, sind für mich unerreichbar'. Und er hatte immer Hunderte von verschiedenen Pillen und Tabletten dabei und nahm sie ein. Einmal habe ich ihn gefragt: 'Tadeusz, warum nimmst du all diese Medikamente?'. Und er antwortete: 'Nun, sie sind so billig – der Staat bezahlt die Medikamente!'. Darüber hinaus hatten sowohl Różewicz als auch Herbert andere Übersetzer. Tadeusz hatte eine eigene Übersetzerin für Theaterstücke, Ilka Boll; und Zbigniew hatte einen Übersetzer für Prosa über Italien, Essays über das antike Griechenland – Klaus Stemmler, ein sehr guter Übersetzer. Außerdem übersetzte ein Jugendfreund von Różewicz, Piotr Lachmann, für ihn verschiedene Werke, die später im Hanser erschienen. Dedecius zuckte mit den Achseln und sagte: 'Nun, wenn Tadeusz Lachmann einen Beruf geben will...'. Der Subtext war, dass ich der bessere Übersetzer war. Es gab also einen gewissen Wettbewerb zwischen den Übersetzern der beiden Dichter, aber nicht zwischen den Dichtern selbst: Sie respektierten einander sehr. Andererseits, wenn Zbigniew den Nobelpreis gewonnen hätte ... dann hätte sich Tadeusz umgebracht.

PM, DP: Welche anderen polnischen Schriftsteller haben Sie im Laufe der Jahre als Verleger kennengelernt?

MK: Es ist schwierig, sie alle zu nennen: Ich habe Gustaw Herling-Grudziński in Neapel besucht, ich kannte Konstanty Jeleński gut, ich habe Sławomir Mrożek getroffen, in Paris, in München und in Krakau. Mein großer Freund war Adam Zagajewski. Von dieser Gruppe ist nur noch Ryszard Krynicki am Leben. Ich muss ihn anrufen: Er ist im Moment mein ältester Freund... Aber es gibt auch neue Schriftsteller, die ich kennenlerne und veröffentliche. Ich veranstalte eine kleine Lyrikreihe in der Stiftung 'Lyrik Kabinett' in München – sie ist in einer kleinen, schönen Villa untergebracht. Das muss man gesehen haben. Die Stiftung wurde von Ursula Haeusgen gegründet, die ihr ganzes Leben der Poesie gewidmet hat und, das muss man dazu sagen, auch ihr ganzes Geld. Leider ist sie letztes Jahr gestorben, und ich habe ihre Nachfolge angetreten, so dass ich jetzt viel telefonieren muss, um Geld von der Stadt und vom Staat zu bekommen. Wie auch immer, die Villa ist wunderschön, ihre Bibliothek sammelt Gedichtbände aus aller Welt und umfasst, ich weiß nicht, hunderttausend Bücher aus allen Ländern. Der Hanser Verlag gibt eine Lyrikreihe heraus, die 'Lyrik Kabinett Reie' heißt. Darin sind Gedichtbände jüngerer polnischer Lyriker erschienen: Marzanna Bogumiła Kielar, Michał Kaczyński, Tadeusz Dąbrowski... In gewisser Weise ist die polnische Literatur mein ganzes Leben...

PM, DP: Vielen Dank für das Interview.

MK: Vielen Dank auch.

Zamiast wstępu: ‘Moja pamięć jest jak hałda rozbitego szkła’¹ – z wybitnym pisarzem i wydawcą niemieckim Michaeliem Krügerem rozmawiają Paweł Marcinkiewicz i Daniel Pietrek

Paweł Marcinkiewicz (PM), Daniel Pietrek (DP): Kiedy po raz pierwszy zetknął się pan z polską kulturą?

Michael Krüger (MK): Gdy chodziłem do szkoły w Berlinie, wszyscy oglądaliśmy film *Popiół i diament* (1958) ze słynnym aktorem Zbigniewem Cybulskim, który był bardzo popularny wśród dziewcząt w naszej szkole. Bardzo dobrze pamiętam dyskusje na temat tego filmu: często porównywano go do filmów nakręconych po wojnie we Włoszech, takich jak *Ladri di biciclette* De Siki (1948) czy *La strada* Felliniego (1954)... Czarno-biały, z nielicznymi dialogami, bardzo sugestywny wizualnie... Te dyskusje nigdy nie umieszczały filmu Wajdy w polskim kontekście. Jakby mówienie o Polsce było niewygodne lub zabronione. Tak, lepiej było nie mówić o Polsce... Wszyscy wiedzieli, że jak się mówi o Polsce, to trzeba mówić o winie, trzeba mówić o rozliczeniu się z przeszłością... Nawet w mojej rodzinie rodzice i dziadkowie unikali tych tematów.

PM, DP: Czy polska literatura była wtedy znana w Niemczech?

MK: Polska literatura to była *terra incognita* za moich szkolnych lat. Moja mama czytała *Quo vadis*: ‘Petroniusz obudził się zaledwie koło południa i jak zwykle, zmęczony bardzo’ – sam początek powieści to był mój ulubiony fragment. Sienkiewicz był znany. W szkole uczyliśmy się o napaści III Rzeszy na Polskę, o wielu zabitych, ale polska literatura nie była w ogóle omawiana... Gdy po maturze wyjechałem do Londynu, żeby pracować jako księgarz, poznałem pierwszego w swoim życiu polskiego pisarza, który właściwie pisał po angielsku – Jerzego Piętkiewicza... Był także zasłużonym tłumaczem z polskiego na angielski i z angielskiego na polski, opublikował m.in. *Polish Prose and Verse* (1956) oraz *Antologię liryki polskiej: 1300-1950* (1987). Piętkiewicz był mężem angielskiej pisarki Christine Brooke-Rose. Oboje należeli do awangardy londyńskiej w tamtych czasach, gdy Brytyjczycy byli albo staroświeccy albo bezkrytycznie zapatrzeni w socjalizm. Dobrze widać to w sztukach Arnolda Weskera o silnym wydźwięku socjalistycznym. W tym środowisku Jerzy Piętkiewicz i jego żona pisali powieści eksperymentalne, zupełnie niezrozumiałe dla przeciętnego angielskiego czytelnika [*śmiech*]. Piętkiewicz był wspaniałym człowiekiem. To on mnie pierwszy zabrał, pamiętam to bardzo dobrze, do ‘Ogniska Polskiego’ w Londynie, ulubionego miejsca spotkań emigrantów. To było naprzeciwko Muzeum Brytyjskiego. Bardzo podobało mi się przesiadywanie w tym klubie: na ścianach były obrazy fantastycznych pań w pięknych sukniach, namalowane realistycznie, w stylu Whistlera, wysokie na dwa metry, niemal surrealistyczne. Goście siedzieli na małych kanapach i popijali jedną z piętnastu kolorowych wódek dostępnych w barze. Tam poznałem kolejnego polskiego pisarza, Andrzeja Wirta. Był tłumaczem Bertolda Brechta i Petera Weissa. Zmarł trzy lata temu. Jego ojciec Franciszek Wirth był członkiem polskiego rządu na uchodźstwie w Londynie. Elegancki pan z bródką, niewysoki, w kamizelce, z zegarkiem na złotym łańcuszku. Przesiadywał w ‘Ognisku Polskim’ pod obrazami pięknych pań i rozprawiał o historii swojego

¹ Fragment wiersza Michaela Krügera z tomu *W lesie, w drewnianym domku* (2021).

kraju. I wtedy po raz pierwszy zrozumiałem, czym jest polska emigracja, tego nie można było nauczyć się na uniwersytecie.

PM, DP: Po trzech latach spędzonych w Londynie wrócił pan do Berlina: czy przyjeżdżali tam jacyś polscy pisarze?

MK: Właściwie nie, miałem ogromne szczęście, że któregoś dnia późną jesienią 1966 roku poznałem dwóch wybitnych poetów polskich. A stało się to za sprawą profesora literatury Berlińskiego Uniwersytetu Technicznego [TU Berlin] i poety, członka 'Grupy 47', Waltera Höllera, który prowadził w willi nad jeziorem Wannsee 'Kolokwium Literackie'. Höllerer zorganizował serię spotkań – zapraszany przez niego poeta czytał kilka wierszy, a później była dyskusja. Grono gości było bardzo międzynarodowe: Yves Bonnefoy, Francis Ponge, Lars Gustafsson, Tomas Tranströmer, Ernst Jandl, Edoardo Sanguineti, Charles Olson i Andriej Wozniesiński. A w grudniu 1966 przyjechali na spotkanie Tadeusz Różewicz i Zbigniew Herbert. Pamiętam ten wieczór bardzo dobrze ... Nieco wcześniej – w latach 1963-1964 – przebywał w Berlinie Witold Gombrowicz, ale Gombrowicza odwiedziłem parę lat później w Vence, z moim przyjacielem Alistairem Hamiltonem, Anglikiem. Gombrowicz opisał tę wizytę w *Dziennikach* jako odwiedzin 'dwóch błądzących Anglików' [*śmiech*]. Wraz z Hamiltonem chciałem założyć – szalone pomysły dwudziestolatków – międzynarodowe czasopismo literackie. Hamilton był geniuszem, mówił wieloma językami. Jego ojciec był brytyjskim wydawcą, matka była Włoszką. Przetłumaczył dla wydawnictwa swojego ojca książkę Jürgena Habermasa, naszego sąsiada tutaj w Allmannshausen, który mieszka z żoną w domu obok... W każdym razie pracowaliśmy nad czasopismem, a Hamilton wysyłał listy do wielu pisarzy, także do Gombrowicza, bo zrobił – na podstawie niemieckiego tłumaczenia Waltera Tuela – pierwsze angielskie tłumaczenie *Ferdydurke*. Zostało opublikowane pod pseudonimem. Dość niecodzienny pomysł, żeby przetłumaczyć powieść polskiego pisarza z niemieckiego... W duchu Gombrowicza... Podczas naszej kilkudniowej wizyty poznaliśmy piękną Ritę Gombowicz. Mnie łatwo było zatrzymać się w Vence, bo inny mój przyjaciel miał tam kawalerkę... Spotkaliśmy się w kawiarni pod domem Gombrowicza, a raz odwiedziłem go w jego mieszkaniu. Pamiętam, że siedziałam na niskim murku, na balkonie...

PM, DP: W ciągu lat 1960-1970 literatura polska stała się niezwykle popularna w Niemczech. Co było, pana zdaniem, powodem tej rosnącej popularności?

MK: Powodów jest kilka – zawsze powtarzam, że jednym z nich jest to, iż Polacy bardzo chętnie przyjeżdżali do Niemiec, bo chcieli wiedzieć, czy 'zabójcy', że tak powiem, jeszcze w ogóle istnieją, czy też pojawiła się nowa generacja. Pamiętam pierwszą wizytę Kornela Filipowicza – bardzo miły człowiek, bardzo empatyczny – gdy przyjechał do Monachium, jak wszyscy wtedy, do Radia Wolna Europa. Moim najlepszym przyjacielem z tego grona był Tadeusz Nowakowski. Tadeusz był dyrektorem Rozgłośni Polskiej w Radiu Wolna Europa, które znajdowało się 500 metrów od wydawnictwa, gdzie pracowałem. Nieopodal była karczma, tuż nad Izarą, stara niemiecka karczma z drewnianymi boazeriami, Gdy się tam spotykaliśmy z Tadeuszem Nowakowskim, siedzieliśmy w przedziałach, jak w starych pociągach. W pierwszym mówiono po rosyjsku, w drugim po węgiersku, w trzecim po polsku, w czwartym po rumuńsku, a dalej po bułgarsku, białorusku... Bywałem tam często z Nowakowskim, rzadziej z Dedeciusiem. To jest pierwszy powód – Polacy chcieli wiedzieć, co się stało z Niemcami: czy nadal istnieje ten naród, który był odpowiedzialny za 60 milionów ofiar w całej Europie i wymordował niemal cały naród żydowski? Czy Niemcy żyją dalej, jakby nic się nie stało? Filipowicz zawsze mówił – bardzo słabo mówi po niemiecku, ale zawsze mi mówił: chodźmy do karczmy, chciał zobaczyć, jak ludzie zareagują na obecność Polaka w niemieckiej karczmie. Także

Witold Wirpsza, z którym się bardzo przyjaźniłem – z nim i z jego żoną Marią, która mieszkała w Berlinie i tłumaczyła Tomasza Manna – chodził tam z tego powodu...

PM, DP: Wspomnił pan postać Karla Dedeciusa...

MK: Tak, to jest drugi z powodów ogromnej popularności literatury polskiej w Niemczech. Nikt tyle nie zrobił dla promocji polskiej kultury i literatury w tym kraju co Karl Dedecius, i jako tłumacz, i jako dyrektor Instytutu Polskiego w Darmstadt. Seria 'Polnische Bibliothek' liczy 50 tomów i obejmuje 300 pisarzy, od średniowiecza po współczesność ... Kiedy czterdzieści lat temu przyjechałem do Monachium, pierwszą książką, którą musiałem zredagować dla Hansera, była *Formen der Unruhe* Tadeusza Różewicza. Pamiętam swoją pierwszą wizytę u Karla – czyli Karola – który był pracownikiem 'Towarzystwa Ubezpieczeniowego Alianz', w jego ogromnym biurze. Pracowałem wtedy w Hanserze w kanciapie, która była wcześniej toaletą: redaktor naczelny siedział w kuchni, a ja w toalecie. Było tam małe biurko, krzesło i trochę książek, to wszystko! Odwiedziłem więc Karola w jego biurze – gigantyczne biurko, ogromne krzesło – a przed nim leżało mnóstwo papierów, a pod spodem miał tłumaczenie jakiegoś zbioru poezji, nad którym pracował. Był jak Brecht, który, gdy przychodzili goście, zawsze kładł *Kapitał* Marksa na powieści kryminalnej, którą czytał. Natomiast Dedecius kładł raport biznesowy Allianzversicherung na książce poezji, którą tłumaczył. Karol pochodził z Łodzi, z dwujęzycznej, polsko-niemieckiej rodziny, był eleganckim, dystyngowanym panem, a jego zarobki przyprawiły nas o zawrót głowy [*śmiech*]. Od razu powiedział do mnie: 'Siadaj, siadaj'. Zredagowałem wszystkie jego tłumaczenia i miałem ze sobą maszynopisy pełne notatek. 'Co tam porabiasz?' – spytał mnie. A ja mu opowiedziałem, jak słuchałem Różewicza podczas jego wspólnego wieczoru z Herbertem w 1966 roku, a ja jako młody człowiek byłem na widowni i słuchałem ich obu... Powiedziałem mu, jak Tadeusz wyjaśniał swoją poetykę po niemiecku – bardzo powoli, bardzo precyzyjnie: 'Trzeba pozbyć się całej poezji, odłożyć ją na bok i stworzyć nową'. Dlatego w przekładzie Karola podkreśliłem wszystkie poetyckie ostrza, dźwięki, echa, które trzeba było usunąć... W tamtym czasie tłumaczenia niektórych książek Dedeciusa rozchodziły się w setkach tysięcy egzemplarzy, np. różne wydania aforyzmów Stanisława Jerzego Leca. Lec mówił doskonałą niemiezczyzną, chodził do szkół w Wiedniu. Karol go przetłumaczył i *Die unfrisierten Gedanken* rozeszło się w nakładzie pół miliona egzemplarzy. Gdy zostałem wydawcą, wciąż je przedrukowywałem, a potem złożyłem w całość. Czasami Karol i ja – ale to raczej nie nadaje się do wywiadu [*śmiech*] – wymyślaliśmy nowe aforyzmy Leca... Nie chciałyby, żeby to zabrzmiało jako zarzut, ale Dedecius zawsze odciskał na przekładach swój osobisty styl...

PM, DP: Karl Dececius był tłumaczem Różewicza, ale również Herberta.

MK: Nie tylko, tłumaczył ogromną liczbę autorów. Już na początku lat 60. Ubiegłego wieku Karol był sławny. Wydał trzy antologie literatury polskiej w Hanserze: *Polnische Pointen* (1963), *Polnische Poesie des 20. Jahrhunderts* (1964), *Polnische Prosa des 20. Jahrhunderts* (1966, 1969). Ważny był dla niego także gatunek satyry. Cóż, Karol musiał zdecydować, którego z tych dwóch poetów woli tłumaczyć. I wybrał Herberta. Różewicz był publikowany także w NRD, a Herbert nie. To jest ważne. Różewicz był popularny na Wschodzie także jako dramaturg. Krytycy literaccy w NRD twierdzili, że *Kartoteka* jest metaforą kapitalistycznej biurokracji. Na Zachodzie mówiono, że to 'teatr absurdu', jak Beckett czy Adamov. Kiedyś spytałem Różewicza: 'Możesz to wyjaśnić? Niektórzy mówią, że jesteś antykapitalistą, a inni, że Twoje dramaty są przykładem teatru absurdu, całkowicie kapitalistycznego. Jak to właściwie jest?' A Tadeusz odpowiedział: 'Jestem kapitalistą bez pieniędzy'. Był bardzo zabawny, naprawdę kochaliśmy go za jego humorystyczne uwagi. Zawsze powtarzał: 'Kocham kobiety, ale jestem taki mały. Kobiety

powyżej jednego metra siedemdziesięciu pięciu centymetrów są poza moim zasięgiem.' I zawsze miał przy sobie setki różnych pigułek i tabletek i je łykał. Raz go spytałem: 'Tadeuszu, dlaczego bierzesz te wszystkie lekarstwa?'. A on odpowiedział: 'No cóż, są takie tanie – za lekarstwa płaci państwo!' Poza tym zarówno Różewicz jak i Herbert mieli także innych tłumaczy. Tadeusz miał osobną tłumaczkę dla swoich sztuk teatralnych, Ilkę Boll; a Zbigniew miał tłumacza dla swojej prozy o Włoszech, esejów o starożytnej Grecji – Klausa Stemmlera, bardzo dobrego filologa. Oprócz tego przyjaciel Różewicza z młodości, Piotr Lachmann, tłumaczył mu różne rzeczy wydawane później w Hanserze. Dedecius wzruszał ramionami i mówił: 'No, jeśli Tadeusz chce dać zajęcie Lachmannowi' ... Podtekst był taki, że to on jest lepszym tłumaczem. A zatem była pewna konkurencja między tłumaczami obu poetów, ale między samymi poetami już nie: bardzo się szanowali. Z drugiej strony, gdyby Zbigniew dostał Nagrodę Nobla... to Tadeusz by się zabił.

PM, DP: Jakich jeszcze polskich pisarzy poznał pan przez lata pracy jako wydawca?

MK: Trudno ich wszystkich wymienić: odwiedziłem Gustawa Herlinga-Grudzińskiego w Neapolu, dobrze znałem Konstantego Jeleńskiego, spotykałem się ze Sławomirem Mrożkiem, w Paryżu, w Monachium i w Krakowie. Moim wielkim przyjacielem był Adam Zagajewski. Z tego grona żyje jeszcze tylko Ryszard Krynicki. Muszę do niego zadzwonić: w tej chwili to mój najdawniejszy przyjaciel... Ale są też nowi pisarze, których poznaję i wydaję. Prowadzę małą serię poetycką przy fundacji 'Lyrik Kabinett' w Monachium – jej siedzibą jest mała, piękna willa. Musicie ją zobaczyć. Fundację założyła Ursula Haeusgen, która całe swoje życie poświęciła poezji i, należy dodać, także wszystkie swoje pieniądze. Niestety w zeszłym roku zmarła i ja przejąłem jej obowiązki, więc teraz muszę wykonywać mnóstwo telefonów, aby załatwić pieniądze od miasta i państwa. Tak czy inaczej, willa jest piękna, jej biblioteka gromadzi tomy poetyckie z całego świata i obejmuje, nie wiem, sto tysięcy książek ze wszystkich krajów. W Hanser Verlag wydajemy serię poetycką pod tytułem 'Lyrik Kabinett Reie'. W której ukazały się tomy wierszy młodszych polskich poetów: Marzanny Bogumiły Kielar, Michała Kaczyńskiego, Tadeusza Dąbrowskiego... W pewnym sensie literatura polska to całe moje życie...

PM, DP: Bardzo dziękujemy panu za rozmowę.

MK: I ja dziękuję.

(przełożył Paweł Marcinkiewicz)

Paweł MARCINKIEWICZ

***W lesie, w drewnianym domku*¹: o stylu późnym w poezji Michaela Krügera**

Abstrakt

Michael Krüger to jeden z najważniejszych poetów współczesnej Europy, łączący w swoje twórczości wiele tradycji literatury starego kontynentu, od starożytnej Grecji po dwudziestowieczną Polskę. Ponadto w jego utworach widoczne są również silne wpływy amerykańskie. O ile wczesna twórczość Krügera była poszukiwaniem własnego sposobu ekspresji poprzez mniej czy bardziej wierne naśladownictwa bardzo różnych poetów polskich i amerykańskich, w swoich dojrzałych wierszach z tomu *W lesie, w drewnianym domku* (2021) monachijki poeta znajduje bardzo oryginalne rozwiązanie dla pozornie nierozstrzygalnego dylematu, z którym borykają się wszyscy wybitni twórcy od początku XX wieku: czy przedstawiać świat realistycznie, czy wprost przeciwnie, za pomocą aporii i abstrakcji? Krüger umiejętnie łączy typową dla literatury postsybolicznej retorykę ‘stylu scenicznego’ oraz charakterystyczną dla postmodernizmu ‘poetykę nieokreśloności’, tworząc wiersz autonomiczny. Jest to dzieło realistyczne, które opiera się interpretacji, ponieważ zawiera elementy niedające się odczytać w planie realistycznym. Ten swoisty późny styl Krügera łączy się z jego ostentacyjnym upodobaniem do epikureizmu, odniesieniami do poezji Hezjoda i sięganiem po szeroką frazę, przypominającą heksametr.

Abstract

Michael Krüger is one of the most important poets of contemporary Europe, combining in his works many traditions of the old continent's literature, from ancient Greece to twentieth-century Poland. In addition, strong American influences are also evident in his works. While Krüger's early work was a search for his own mode of expression through more or less faithful imitations of very different Polish and American poets, in his mature poems from the 2021 volume *In the forest, in the wooden house* the Munich poet finds a highly original solution to the seemingly insoluble dilemma faced by all prominent artists since the beginning of the twentieth century: whether to depict the world realistically or, on the contrary, by means of aporia and abstraction? Krüger skillfully combines the ‘scenic mode’ rhetoric typical of post-symbolic literature and the ‘poetics of indeterminacy’ characteristic of postmodernism to create the autonomous poem. It is a realist work that resists interpretation because it contains elements that cannot be read in the realist plane. This peculiarly of Krüger's late style is combined with his ostentatious predilection for Epicureanism, references to the poetry of Hesiod and his resort to a broad phrase, reminiscent of hexameter.

Słowa kluczowe:

współczesna poezja europejska, poezja Michaela Krügera, styl sceniczny, poetyka nieokreśloności, styl późny

¹ W oryginale tom nosi tytuł *Im Wald, im Holzhaus*. Wszystkie przekłady z języków niemieckiego i angielskiego autorstwa PM, chyba że zaznaczono inaczej.

Keywords:

contemporary European poetry, Michael Krüger's poetry, scenic style, poetics of indeterminacy, late style

Wczesna poezja Krügera: w poszukiwaniu tożsamości

Michael Krüger jest jednym z najważniejszych poetów europejskich przełomu XX i XXI wieku nie tylko ze względu na artystyczną doniosłość swoich utworów, ale przede wszystkim dlatego, że łączy w swojej twórczości kilka tradycji kluczowych dla literatury starego kontynentu². Z jednej strony jest to tradycja klasyczna, obejmująca lirykę starożytnej Grecji i Rzymu oraz poezję renesansu; z drugiej strony jest to tradycja dwudziestowiecznej poezji europejskiej, także polskiej. Trzecim ważnym wpływem jest dwudziestowieczna poezja angloamerykańska. O ile pierwszą z tych tradycji Krüger przyswoił w lekturze w niemieckim gimnazjum, z poezją polską i anglosaską zaznajomił się dzięki licznym kontaktom z pisarzami z tych krajów, których poznał później: Zbigniewem Herbertem i Tadeuszem Różewiczem, Stuartem Friebertem czy W. S. Merwinem.

Krüger urodził się w 1943 roku w Wittgendorfie, w Saksonii-Anhalt, państwie włączonym do Niemieckiej Republiki Demokratycznej w 1949 roku, co pozbawiło jego dziadków dużego gospodarstwa rolnego, które zostało znacjonalizowane³. Do szóstego roku życia przyszedł poeta wychowywał się na wsi, lecz później rodzice ściągnęli go do Berlina, gdzie mieszkali z trojgiem starszego rodzeństwa. Po maturze spędził trzy lata w Londynie (1962-1965), gdzie pracował w branży księgarskiej. Powody tego wyjazdu były związane z powojennym klimatem intelektualnym w Niemczech. Jak zauważa Matthias Bormuth, wielu młodych ludzi w kraju, który rozpętał II wojnę światową, zadawało sobie pytanie, jak kultura niemiecka – ta sama, która wydała Goethego, Beethovena czy Thomasa Manna – mogła puścić z dymem miliony niewinnych ludzi w kominach Oświęcimia czy Treblińki (Bormuth 128). Ojciec przyszłego pisarza był odpowiedzialny za komunikację pocztową w okupowanej Polsce w czasie II wojny światowej i po wojnie odmówił odpowiedzi na bolesne pytania synów: podobnie jak wielu ojców w niemieckich rodzinach wycofał się w pozornie pozbawiony moralnych dylematów obszar kultury i sztuki, być może wypierając poczucie winy pełnymi humanistycznymi dyskusjami w kręgu przyjaciół (Bormuth 128).

Jak poeta wyznaje w wywiadzie z Matthiasem Bormuthem, w domu bardzo niechętnie rozmawiano o przeszłości:

[O]jciec był jedną z tych osób, które jako urzędnicy państwowi, szybko wznowiły karierę po wojnie i denazyfikacji. Mój najstarszy brat, który był siedem lat starszy, zadawał więcej pytań. Był bardziej buntowniczy i namawiał ojca do zwierzeń. Głęboko schowany w kącie szafy leżał hełm ze swastyką. Nigdy nie dowiedzieliśmy się, czy ojciec go nosił. Nie znam ani jednego zdjęcia, które pokazywałoby go jako żołnierza. (Krüger 2021a: 20)

² Do najważniejszych książek poetyckich Krügera należą *Reginapoly* (1976), *Diderots Katze* (1978), *Aus der Ebene* (1982), *Die Dronte* (1985), *Idyllen und Illusionen* (1989), *Hinter der Grenze* (1990), *Brief nach Hause* (1993), *Nachts, unter Bäumen* (1996), *Wettervorhersage* (1998), *Keiner weiß es besser als der Mond* (2001), *Kurz vor dem Gewitter* (2003), *Unter freiem Himmel* (2007), *Ins Reine* (2010), *Umstellung der Zeit* (2013), *Einmal einfach* (2018) i wreszcie *Im Wald, im Holzhaus* (2021) [*W lesie, w drewnianym domku*]; ponadto jest on autorem wielu powieści, w tym *Was tun? Eine altmodische Geschichte* (1984), *Warum Peking? Eine chinesische Geschichte* (1986), *Wieso ich? Eine deutsche Geschichte* (1987), *Der Mann im Turm* (1991), *Himmelfarb* (1993), *Die Cellospielerin* (2000), *Die Turiner Komödie. Bericht eines Nachlaßverwalters* (2005), *Das Irrenhaus* (2016) oraz *Vorübergehende* (2018); jego imponujący dorobek literacki uzupełnia kilku tomów wspomnień, jak *Meteorologie des Herzens. Über meinen Großvater, Zbigniew Herbert, Petrarca und mich* (2021), czy *Das Strandbad. Szenen einer Kindheit* (2022); oraz zbiory esejów: *Literatur & Alkohol. Liquide Grundlagen des Buchstaben-Rausches* (2004) *Literatur als Lebensmittel* (2008), *Das Ungeplante zulassen. Eine Verteidigung des Dichterischen* (2014).

³ Gospodarstwo dziadków i czasy tuż po wojnie Krüger opisuje w wierszu 'Wo ich geboren wurde' (Krüger 2021: 7-11).

Atmosferę konserwatyizmu powojennych Niemiec, wciąż przesiąkniętych antysemityzmem i poczuciem narodowej wyższości, dobrze oddaje anegdota Krügera o odwiedzinach ciotki z Zeitz w domu jego rodziców w latach pięćdziesiątych: pijąc kawę Tschibo, pytała, czy ‘ta kawa nie jest żydowska?’ oraz mawiała, że Hitler ‘budował także autostrady’ (Krüger 2021a: 22-23). A zatem ważnym powodem wyjazdu młodego pisarza była potrzeba zbudowania na nowo niemieckiej tożsamości na fundamentach nietkniętych przez kataklizm faszyzmu: w Londynie mieszkali między innymi Elias Canetti, H. G. Adler i Norbert Elias, którzy stali się dla niego nadzieją na nowe Niemcy (Bormuth 128).

W 1965 roku Krüger wrócił do Berlina i jako wolny słuchacz podjął studia filozoficzne na Wolnym Uniwersytecie Berlińskim. Jak zauważa Bormuth, to wtedy początkujący księgarz ‘wchłonał krytycznego ducha czasu’ (*den kritischen Geist der Zeit in sich aufnahm*) i dołączył mieszczącego się nad jeziorem Wannsee Kolokwium Literackiego, założonego przez członka ‘Grupy 47’, profesora Politechniki Berlińskiej i poetę, Waltera Höllera (Bormuth 128). W willi nad brzegiem jeziora Krüger znalazł swój intelektualny dom i mógł osobiście poznawać niemieckich i europejskich autorów zapraszanych na seminaria i spotkania. Wśród gości Kolokwium byli między innymi Yves Bonnefoy, Francis Ponge, Lars Gustafsson, Tomas Tranströmer, Ernst Jandl, Edoardo Sanguineti, Charles Olson i Andriej Wozniesiński (Bormuth 128). Również w tym czasie pisarz rozpoczął pracę jako lektor w wydawnictwie Carl Hanser Verlag, któremu pozostał wierny do końca swojej kariery zawodowej.

To właśnie na jednym ze spotkań Kolokwium Literackiego 6 grudnia 1966 roku Krüger miał okazję poznać podczas wieczoru literackiego Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta, poetów, którzy mieli niebagatelny wpływ na rozwój jego poetyckiego głosu (Franaszek 860). Jednak stawiający pierwsze kroki literat miał wtedy znacznie więcej literackich fascynacji: jak wyznaje w tomie wspomnień z wczesnej młodości *Das Standband* [Kąpielisko] (2022), do jego mistrzów należeli Günter Eich, Johannes Bobrowski, Ingeborg Bachmann i Paul Celan (101). Równie ważne były dla Krügera awangardowe powieści Claude’a Simona, na które natknął się w Londynie w angielskich przekładach⁴.

Pierwszy tom poety, *Reginapoly* (1976), jest świadectwem poszukiwania własnego głosu i demonstrowa bardzo różnorodne formy i techniki poetyckie: od szerokiej, zaczerpniętej z Horsta Bienka i poezji amerykańskiej frazy takich utworów, jak ‘Über die Entstehung der Poesie in der Republik Österreich’ [O powstaniu poezji w Republice Austrii], czy ‘Archäologie’ [Archeologia], po lakoniczną konkretność lirycznych okruczeń pobrzmiewających echemi poetów polskiej Nowej Fali, jak ‘Nachgedicht’ [Wiersz-postscriptum]:

Znaki mówią
innym językiem:
takie ich prawo.
Zbyt ważną sprawą
uczyniliśmy
dwuznaczność,
a teraz urażeni

⁴ Tak opisuje Krüger przypadkowe spotkanie z Simonem w restauracyjce Schultheiss przy berlińskim Wannsee: ‘Claude’a Simona [...] wprowadziłem w tajniki berlińskich lodów Sol’s i w rezultacie kolor jego twarzy był zadziwiająco podobny do koloru lodów. Simon był powściągliwym człowiekiem z południa, człowiekiem wina i oliwek, którego nic na świecie nie mogło odwieść od cierpliwego nadawania rytmu swojej prozie. Przyłgnał do mnie pełen ufności, ponieważ opowiedziałem mu, jak w czasach, gdy byłem księgarzem w Londynie, próbowałem sprzedać jedyny egzemplarz jednej z jego powieści w angielskim tłumaczeniu (*The Palace*), co prawie mi się udało. Niestety, nabywcą był bibliotekarz Westminsteru, który zwrócił książkę następnego dnia do działu książek wybrakowanych, ponieważ uważał, że całkowity brak interpunkcji jest chochlikiem drukarskim. W każdym razie taka książka była dla biblioteki nie do przyjęcia’ (Krüger 2022: 103). Wspomnienie tego spotkania powraca także w krótkim wierszu ‘Claude Simon’ z późnego tomu poety *Umstellung der Zeit* [Ustawienie czasu] (2013).

milczymy. Kolejny raz
 ugrzęźliśmy
 na cudzych stołkach i grzebiemy
 w górach papieru. Dużo znów
 rymujemy,
 co jeszcze niedawno
 uchodziło za niezgrabność. (Krüger 2017: 23)

Tematem wielu wczesnych wierszy Krügera jest znużenie literackimi paradygmatami. Gest odrzucenia poezji zbyt 'dwuznacznej' jest powtórzeniem gestu odrzucenia literatury pięknej po holokauście, jakie Różewicz przedstawił w *Niepokoju*. Monachijski poeta od początku swojej drogi twórczej daje wyraz poczuciu nieprzystawalności rzeczywistości i literatury. Ponieważ język znaków nie jest językiem ludzi i rządzi się swoimi prawami, mechaniczne narzucanie poezji rygorów wysokiego modernizmu doprowadziło do wyjąłowania gatunku. To z kolei poskutkowało milczeniem poetów, którzy zamiast pisać 'grzebią w górach papieru'. Jednak fakt, że znów 'dużo rymują' może być zapowiedzią odświeżenia środków wyrazu w kierunku mniej dogmatycznej poetyki.

Forma tego wiersza przywodzi na myśl utwory Krynickiego, Kornhausera czy Zagajewskiego powstające w tym samym okresie: opiera się na silnej relacji między wieloznacznym tytułem a treścią ('Nachgedicht' to rzadko występująca kolokacja: 'wiersz po' lub 'wiesz-zakończenie'), niepozbawiona jest wersyfikacyjnej regularności (naprzemienne strofy dwu- i czterowersowe), zanurzona w dźwiękowej materii języka (rymy, rymy wewnętrzne, echolalia).

W wydanym dwa lata później tomie *Diderots Katze* (1978) wyraźnie widać fascynację poezją Herberta: strofy mają często charakterystyczny, schodkowy kształt, dykcja jest oszczędna, głos skupiony i ważnym tropem staje się ironia. Ciekawym przykładem tej poetyki jest wiersz 'Diderots Katze Fotografiert von Gabriele Lorenzer' [Kot Diderota Fotografia Gabrieli Lorenzer]:

Diderot przy oknie: obok niego kot,
 mieniące się futro w jasnej ramie.
 Objaśnia kotu człowieka, maszynę
 o kruchym głosie: elementy
 fizjologii, umysł,
 potężne dzieło natury. [...]
 Kot obserwuje chmurę
 która szybko przesuwają się za górną
 częścią okna, zbyt szybko,
 i reaguje panicznym ruchem. [...]

[D]ziwna para:

Diderot i kot
 w spękany krzyż okna [...].
 Diderot przyznaje się do porażki.
 Podchodzi ponuro do biurka
 i notuje:
 Skąd pochodzę?
 Kim byłem wcześniej?
 Kim stanę się ponownie? [...]
 Nie wiem tego wszystkiego.
 Podbiega do okna
 i po szybkim spojrzeniu na ulicę
 rozmyśla.
 Dopiero dużo później,

po tym jak kot skacząc potężnym susem
wyzwolił się
z wąskiej ramy obrazu,
dodaje wesoło:
Filozofia jest również podręcznikiem
umierania. (Krüger 2017: 29-32)

Sam wybór Diderota jako bohatera wiersza jest znaczący i stanowi niejako dopełnienie wielkiej galerii filozofów – Marka Aureliusza, Kartezjusza, Spinozy, Kanta, Henryka Elzenberga – do której odwołuje się poezja Herberta. Redaktor naczelny Wielkiej Encyklopedii Francuskiej jest przedstawiony z prywatnej perspektywy, w swoim paryskim mieszkaniu, który to sposób prezentacji często stosował Herbert, czy to w swoich wierszach o władcach ze świata antycznego ('Boski Klaudiusz'), czy to o wielkich artystach ('Beethoven', 'Izydora Duncan'), czy tragicznych postaciach z historii dwudziestego wieku ('Maria Rasputin'). Herbertowski jest zabawny ton wiersza, który zderza powagę filozoficznych dociekań z dziką, kocią naturą. To kot okazuje się filozofem *par excellence*, ponieważ podpowiada Diderotowi, jak rozwikłać nierozstrzygalne kwestie. Końcowa konkluzja Diderota jest powtórzeniem ucieczki kota: filozofia jest podręcznikiem umierania w tym sensie, że człowiek musi nauczyć się żyć niejako obok zagadek, a także wbrew nim.

Wczesne tomy Krügera to poligon artystycznych poszukiwań, w którym wypracowuje on swój własny głos, słyszalny już w zbiorze *Brief nach Hause* (1993), na przykład w krótkich medytacjach, jak 'Bei klarem Wetter' [W przejrzystą pogodę] czy 'Im Sommer' [Latem]. Określiłbym ten głos jako 'wiersz autonomiczny': jest on typową dla poezji Zachodu przełomu XX i XXI formą liryczną, będącą fuzją tego, co Charles Altieri nazywa 'stylem scenicznym' (*scenic style*) oraz sposobu wyrażenia, który Marjorie Perloff określa 'poetyką nieokreśloności' (*poetics of indeterminacy*). Skala tego głosu jest w języku angielskim bardzo szeroka i obejmuje późne tomy Johna Ashbery'ego, wiele utworów Louise Glück, ale także ostatnie poematy Roberta Hassa. W języku polskim znajdziemy tę formę w późnych tomach poetów Nowej Fali, ale też u Piotra Sommera, Marcina Świetlickiego czy Andrzeja Sosnowskiego. W języku niemieckim jej ważnym innowatorem jest Michael Krüger.

O ile zużyty dekadami powielania wiersz sceniczny, który rozpowszechnił Baudelaire, był lirycznym przywołaniem transcendentalnej rzeczywistości, wykorzystującym efekt wzniosłości w zakończeniu, wiersz autonomiczny, obok swojego realistycznego planu, zawiera elementy językowej aporii. Nie dają się one zdefiniować czy wytłumaczyć za pomocą tradycyjnych narzędzi krytycznoliterackich i są czystą grą, która jest wyrazem właśnie 'autonomiczności' utworu i jego niezależności od interpretacyjnych usiłowań czytelnika czy nawet autorskich intencji. Dobrym przykładem takiego utworu jest wspomniany już wiersz 'Im Sommer':

Nietoperz bazgrze po wodzie,
zapomniany przez boga pies leży cicho w pyle.
Coś jeszcze? Cały ciąg dni
lekkich, otwartych, jasnych i szerokich. Na gardle
ucisk, w gardle ciężkie drapanie.
I jakaś ręka w moim oku,
która pisze: nocny cień, lękliwie. (Krüger 2017: 103)

Migawkowy opis lata jest nietypowy: nietoperz 'bazgrzący po wodzie' sugeruje co prawda wakacyjne atrakcje, natomiast 'opuszczony przez boga', ubrudzony pies nie kojarzy się z kurortem, ale raczej z miejscem wymarłym i dzikim. Zastanawiać może także, że to jedyne obrazy lata w długim ciągu dni, które przywołuje podmiot liryczny. 'Ucisk' i 'drapanie' w gardle sugerują niemożność mówienia (czy może pisania), ale pisząca 'ręka', którą narrator

czuje w oku, nie daje się umieścić w planie wiersza scenicznego: jest aporią, stawiającą opór interpretacji. To jest moment, gdy czytelnik lub krytyk myślący w duchu postromantycznej poezji opartej na 'głosie' musi się poddać. W ten sposób wiersz manifestuje swoją autonomię: nie da się go zalegoryzować, ponieważ 'ręka' wymazuje realistyczny plan utworu i wprowadza go na poziom postmodernistycznej gry.

Późne tomy Krügera

Tomy poetyckie Krügera z ostatniej dekady w pełni oddają głos wiersza autonomicznego: drobiazgowy i ironiczny ton pierwszoosobowego narratora relacjonuje błaha wydarzenia typowej egzystencji, wznosząc się ponad realizm za pomocą improwizowanych asocjacji, sprowokowanych spacerami, oglądaniem telewizji, słuchaniem muzyki czy lekturą, a także rozmyślaniami o przeszłości i śmierci. Spójność tradycyjnej, poetyckiej narracji często rozrywa aporia, która działa poprzez użycie elementów niedających się zinterpretować w linearnej lekturze. Jak zauważa Ulrich Rüdener, głównym tematem Krügera staje się starość: 'śmierć jest wszechobecną, „inną sferą”, o której mówił kiedyś Ernst Meister, sferą, która pozostaje nieuchwytna i niezrozumiała' (Rüdener 3). W tym aspekcie wiersze Krügera coraz większym stopniem zbliżają się – czy może powracają – do późnych poetyk jego polskich przyjaciół, Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta.

Zwłaszcza dla tego ostatniego 'styl późny' wydaje się ważnym sposobem artystycznego wyrazu, widocznym zwłaszcza w jego ostatnim tomie – *Epilogu burzy*. Pojęcie stylu późnego wprowadził Edward Said, który tak definiował mądrość starych artystów z gatunku tych nieprzejednanych i krnąbrnych: '[Styl późny to] doświadczenie napięcia zupełnie pozbawionego harmonii i kontemplacji, a nade wszystko swoista, celowo nieproduktywna produktywność *pod prąd* (*deliberately unproductive productiveness going against*)' (Said 7). Dla Saida punktem wyjścia jest tu oczywiście Adorno i jego esej 'Spätstil Beethovens' [Późny Beethoven], który ukazał się w zbiorze *Moments musicaux* (1964). Analizując znaczenie późnych utworów Beethovena z okresu zwanego obecnie trzecim, Adorno jako pierwszy dostrzegł ich przełomowość: będący w pełni sił artystycznych kompozytor porzucił ustalony porządek twórczy – oraz szerzej, społeczny – i wszedł z nim w konfrontacyjny stosunek alienacji. Alienacja ta prowadzi do subiektywnego przetransponowania form artystycznych, generując arcydzieła, które moglibyśmy określić jako 'wyobcowane' (*verfremdetes Hauptwerk*), to znaczy skierowane przeciwko logice gatunkowego rozwoju sztuki kompozycji czy oczekiwaniom odbiorców (Said 8).

Wykraczając poza kontekst muzyczny jako archetyp późnego stylu w literaturze Said podaje przykład ostatniego dzieła Henrika Ibsena, dramatu *Gdy wstaniemy z martwych* (1899)⁵. Podążając ścieżką Adorna, Said widzi w stylu późnym negatywność i opór, ale także wyjście poza granicę tego, co zwyczajne i akceptowalne, poprzez zaprzeczenie cierpliwie doskonalonego przez artystę sposobu wyrażania, co implikuje także pragnienie powrotu do pewności ręki nieskażonej przez grzech powtórzenia. W tej 'późności' jest także autoimmunologiczny lęk przed wpływem swojego własnego dzieła, wytwarzający poczucie przytłaczającego ciężaru swoich wcześniejszych dokonań. Dlatego późne dzieła Beethovena 'pozostają niepokodzone, nieobjęte żadną syntezą wyższego rzędu; nie pasują do żadnego planu, nie można nic w nich uzgodnić ani rozstrzygnąć, albowiem brak rozstrzygnięcia i niesyntetyzowana fragmentaryczność nie są w ich przypadku ornamentem ani symbolem czegoś innego, lecz [świadczą o ich] „zgubionej totalności”' (Said 12-13). Styl późny niweczy harmonijną strukturę wcześniejszego dzieła artysty, ale w ten sposób odkrywa przestrzeń do nowego otwarcia, które umożliwia rozwój poza wcześniej

⁵ Istnieją dwa polskie tłumaczenia tej sztuki: Józefa Puzyny *Gdy się zbudzimy spośród zmarłych* (1900, wykonane prawdopodobnie z języka francuskiego) oraz Józefa Giebułtowicza *Gdy wstaniemy z martwych* (1960).

wpracowanymi schematami. W tej perspektywie styl późny może być formą obrony własnej artystycznej integralności i wolności.

Na pierwszy rzut oka późność Krügera jest stonowana i pozbawiona dysydenckiego charakteru: w ostatnich tomach poety, na poziomie formalnym, nie znajdziemy odrzucenia jego wcześniejszych sposobów wyrazu czy innego istotnego przewartościowania poetyckich priorytetów, bo nie jest nim na pewno większa niż wcześniej dyscyplina wielu jego wierszy naśladowujących heksametr. Radykalizm Krügera manifestuje się głównie na poziomie filozoficznym jego utworów, w wyrażonym w nich światopoglądzie, który jest dalekim echem epikureizmu, co w epoce Baudrillarda, Derridy i Esposito może wydawać się ostentacyjnie anachroniczne, zwłaszcza u pisarza, który studiował filozofię. Najważniejsza w życiu człowieka jest mądrość opanowująca wszelkie namiętności, rozkosz duchowa, polegająca na spokoju i wyciszeniu wewnętrznym. Zdaniem Epikura, żeby osiągnąć szczęście mędrca-filozofa, należy unikać wszelkiej działalności publicznej – *negotium* – oraz rozgłosu, który ona niesie, i kultywować przesłanie ‘żyj w ukryciu’, oddając się filozoficznej kontemplacji i przyjaźni międzyludzkiej, za pomocą *otium*, czyli beczynnego wypoczynku, za jaki uważano działalność umysłową (Abramowiczówna VIII).

W historii poezji europejskiej, co najmniej od romantyzmu, poeta był duchowym przywódcą swojej społeczności. Późny Krüger zrywa z tą tradycją, a ponadto odwraca się od społecznego zaangażowania swoich poprzednich książek: jest sceptyczny wobec demokracji i wszelkich form kolektywnej aktywności, w których widzi przejawy ludzkiej głupoty i chciwości. Jego *otium* to kontemplacja wieczornego nieba, odcieni jeziora, nad którym mieszka, setek ptaków odwiedzających jego dom, zmieniających się w ciągu roku drzew, roślin i kwiatów. Jednak czytelnik nie powinien dać się zwieść pozorom: późne wiersze Krügera to nie pieśni pasterza, ale wyrafinowanego znawcy literatury, a ich sielankowa oprawa jest rewoltą stylu późnego.

Cnota radości i szczęścia

Tom *W lesie, w drewnianym domku* [Im Wald, im Holzhaus] wydany wiosną 2021 roku doskonale wpisuje się w filozoficzne zalecenia Epikura, konieczne do osiągnięcia w życiu radości i szczęścia. Książka opisuje rok życia narratora w przymusowym odosobnieniu spowodowanym epidemią Covid-19 w 2020 roku – odosobnieniu, do którego przyczyniła się także jego choroba, leukemia, zmuszająca go do całkowitego ograniczenia życia towarzyskiego i publicznego. Tom składa się z siedemdziesięciu utworów poetyckich i podzielony jest na dwie części: pierwsza, która nosi ten sam tytuł, co książka, to pięćdziesiąt numerowanych wierszy, mniej więcej jednakowej długości ok. 30 linijek (z paroma wyjątkami), pisanych przeważnie szeroką frazą, zbliżoną do heksametru. Część druga pt. ‘Co jeszcze się stało’ [Was sonst geschah] to dwadzieścia tytułowanych utworów, bardziej urozmaiconych pod względem długości i formy. Części pierwsza ma wyraźną chronologię, od wczesnej wiosny do późnego lata, natomiast w części drugiej nie ma chronologii (np. wiersz ‘Wrzesień, deszcz’ [September, Regen] jest umieszczony po wierszu ‘Wszystkich Świętych’ [Allerheiligen]), choć w tytułach i opisach przyrody wyraźnie dominuje schyłek lata lub części jesień.

Numeracja utworów w pierwszej części to zabieg, nawiązujący do *Bukolik* Wergiliusza, których części to numerowane eklogi.⁶ Również wplatanie dialogów do tekstów subtelnie

⁶ Ciekawą interpretację genezy książki Krügera podsuwa jego późny wiersz pt. ‘Claude Simon’ z tomu *Umstellung der Zeit* (2013), który opisuje spotkanie poety z przyszłym Noblistą w małej restauracyjce nad berlińskim jeziorem Wannsee w połowie lat 60. ubiegłego wieku, gdy Simon był gościem Kolokwium Literackiego: ‘Claude Simon we śnie / usiadł obok mnie / bardzo zielony na twarzy. / Przez pomyłkę zjadł klopsiki / nad jeziorem Wannsee w Berlinie. [...] / Piliśmy jego wino, / prowansalskie czerwone / i czytali *Georgiki*, / które chciał napisać od nowa / po wojnie.’ (Krüger 2013, s. 82). Czy zatem tom *W lesie, w drewnianym domku* nie jest rozwinięciem pomysłu Claude’a Simona, stanowiąc zbiór ‘napisanych od nowa’ *Bukolik*?

przywołuje konwersacyjną formę wierszy rzymskiego poety. Kolejne nawiązanie do *Bukolik* pojawia się na poziomie metrum: wiele wierszy z części pierwszej posługuje się miarą poetycką przypominającą heksametr, co widać na przykład w utworze ‘19’:

Znowu padał deszcz. A kiedy było już jasne,
kto będzie zwycięzcą w tej walce, wyruszyłem rażno
z domu i przecinając drogę krajową poszedłem
lasem w kierunku miasteczka Münsing, żeby w późnym
słońcu odetchnąć zapachem pokrzywy. (Krüger 2021b: 37)

W języku polskim, podobnie zresztą jak w niemieckim, heksametr nie brzmi zbyt naturalnie i dlatego Krüger często łamie klasyczny wzorzec: ostatnia linijka powyższego fragmentu jest krótsza i zawiera tylko pięć sylab akcentowanych. Ta nieregularność metryczna nadaje utworom poety spontaniczny charakter, dzięki czemu metryczna regularność staje się niemal niezauważalna.

Motyw radości i pokrewny motyw szczęścia wydają się jednym z centralnych tematów książki, jednak u Krügera radość i szczęście to nie tyle spontaniczne uniesienia, co obowiązek:

Szczęście to moja powinność, bo codziennie badam
lot ptaków i w grzeszne nie wdaję się sprawy, jak pisał Hezjod,
mistrz z Askry w Beocji, który sam uprawiał własne poletko. (Krüger 2021b: 37)⁷

Przywołanie Hezjoda w utworze ‘21’, na początku książki, jest nieprzypadkowe, bo *Prace i dni* to historia ludzkiego szczęścia, a zarazem podręcznik nauczający, jak być szczęśliwym:

[I] bogowie, i ludzie z jednego wywodzą się rodu.
Najpierw stworzyli na ziemi szerokiej niebiescy bogowie
To pokolenie, co złotym ludzkości okresem się zowie.
Żyli ci ludzie w tym czasie, gdy Kronos królował na niebie,
Żyli zaś niby bogowie nie będąc nigdy w potrzebie,
Pracy ni trudów nie znając, ni cierpień przykrej starości,
Ani w nogach ni w rękach nie tracąc młodzieńczej świeżości.
Żyli w dostatku radośnie, od wszelkich cierpień z daleka,
Śmierć zabierała ich z ziemi jak sen łagodny tak lekka. (Hezjod 9)

Jak wyjaśnia Hezjod, wraz ze złotym wiekiem przeminęło powszechne ludzkie szczęście i tylko bogowie są wciąż szczęśliwi (‘Bogom szczęśliwym należny im zawsze oddawaj szacunek’ [Hezjod 38]). Dla ludzkich pokoleń wieku srebrnego i późniejszych osiągnięcie szczęścia i radości wymaga wyteżonej pracy, jednak u Krügera szczęście i radość są także czymś więcej – jednymi z filarów ludzkiej egzystencji:

Zawsze cztery
muszle ślimaków są tak blisko siebie,
że wyglądają jak cztery koła w boskim rydwanie:
Rozróżnienie, Zrozumienie, Pamięć i Radość. (Krüger 2021b: 11)

Metafora rydwanu jako ‘architektury’ mentalno-cieleśnej – człowieka pojawia się w kilku tekstach filozoficznych w bardzo odległych przestrzeniach kulturowych: w starożytnej Grecji w *Fajdroście* Platona, w indyjskich *Upaniśadach*: *Kaṭha*, *Śvetāśvatara* i *Matrāyaṇi*, a także w *Mokṣadharmie* i *Bhagavadgīcie*, filozoficznych partiach *Mahābhāraty* oraz w tekstach

⁷ W polskim przekładzie tego fragmentu wykorzystano tłumaczenie *Prac i dni* autorstwa Wiktora Steffena.

buddyjskich *Suttapitaki: Dhammapadzie* i *Milinda-pañha* zbioru *Khuddaka Nikāya* oraz *Vajirāsutta* ze zbioru *Samyutta Ni-kāya* (Budziszewska 197).

W tradycji indyjskiej, aby życie istoty ludzkiej było stabilne, zapewniając osiągnięcie radości i szczęścia, woźnica – ludzki rozum – musi kontrolować wszystkie konie w rydwanie, czyli zmysły, za pomocą wodzy, czyli zmysłu wewnętrznego (Budziszewska 197).

Natomiast w *Fajdroście* Platona dusza przed upadkiem, zanim straciła skrzydła, podróżowała pośród rydwanów bogów po niebie, spoglądając ponad niebo na obszar zwany *hyperuranium*, którego żadne słowa nie opiszą, ponieważ ‘miejsce to zamieszkuje nieubrana w barwy ani w kształty, ani w słowa, istota istotnie istniejąca, którą sam tylko rozum, kierownik, oglądać może’ (Platon 75). Ponieważ rozum karmi się najczystsza wiedzą, ‘czyli wiedzą rzeczywiście istniejącą, o tym, co jest istotnym bytem’, jego największym szczęściem i radością jest widok prawdy (Platon 75). Duszy przeszkadzają w podróży rumaki, które obniżają jej rydwan i w ten sposób wszystkie dusze, choć pędzą ku oglądaniu prawdy, nie panują nad zwierzętami, zderzając się w swoich rydwanach i przewracając: ‘przez niedołęstwo woźniców niejedna tam zostaje kaleką, niejednej się skrzydła połamią’ (Platon 77).

Dla Krügera szczęście i radość są brakującym kołem ludzkiego rydwanu w cywilizacji, opierającej się na lęku przed śmiercią: są powinnością w tym sensie, że stanowią heroiczny akt zwrócenia się przeciw wszechobecnemu nieszczęściu i rozpacz:

W bezwietrznych zakamarkach
mego serca gnieździ się nieszczęście, piękne tabletki
sprawiają, że jest przezroczyście, widać złą krew,
jak płynie do Lety. (Krüger 2021b: 52)

‘Nieszczęście’, które ‘gnieździ się’ w sercu podmiotu lirycznego wynika z bolesnych ograniczeń ludzkiej egzystencji, narzucanych przez choroby (‘Nie mogąc wyzdrowieć, / nie mogę myśleć o niczym innym, / jak o tym, że naprawdę nie mogę wyzdrowieć’ [Krüger 2021b: 97]), starość (‘Kiedyś potrafiłem jednym rzutem oka odróżnić zwykłą / trawę od gęsiówki, patrząc na strąki z wyłupiastymi / nasionami, ale na starość ta wiedza / zanika’ [Krüger 2021b: 81]) i śmierć (‘Gdzieś tutaj mieszka / śmierć, ale nikt jej nie poznaje. Wszyscy są pod wrażeniem / przebiegłości, z jaką niezauważona wślizguje się do domów’ [Krüger 2021b: 27]). Radość pomaga przetrwać rozpacz związaną z ludzką kondycją:

Milcząco
w deszczu stoją owce.
Wiedzą wszystko o ostach i trawie,
a osty i trawa wiedzą wszystko o nich. ...
Teraz trzeba szybko zawiesić na czymś serce,
żeby nie poczuć brzemienia czasu,
zmiany władzy, która przygotowuje pustkę.
Bo wciąż przecież jeszcze żyjemy i znamy eliksir
bycia szczęśliwym na widok owiec. (Krüger 2021b: 99)

Shczęście i radość są cnotami – w starożytnej Grecji określanymi jako *areté*: doskonałość lub dzielność – do których powinniśmy dążyć, bo prowadzą nas do ideału wzorowego życia, eudajmonii, czyli stanu zadowolenia i satysfakcji z własnej egzystencji (Prior 2). ‘Zawieszenie’ serca na widoku owiec w jesiennym krajobrazie ratuje podmiot liryczny przed rozpacz, ale radość i szczęście przede wszystkim czynią ludzką egzystencję pełniejszą:

Jeziro jest spowite niebieską woalką światła,
która nagle staje się czerwona jak szminka, i

od tego pędu barw krzyczą ptaki,
 kaczkę i perkozy, chyba z radości,
 że nie możemy ich widzieć, ani one nas;
 tę radość czujemy obejmując na brzegu drzewa,
 o korze ciemnej od deszczu, chroniącej
 także nasze życie. ... A ja chcę się dowiedzieć,
 jak to jest czuć czas, jak to jest czuć wicher
 i upały, i wodę. Jak to jest czuć czas. (Krüger 2021b: 13)

Szczęście to także wyjście poza własne doznania i wcielenie się w Innego / Obcego, na przykład ptaka albo drzewo. Jednak najbardziej intensywna radość zdarza się w międzyludzkiej przestrzeni zrozumienia i przyjaźni:

Przy długim drewnianym stole wieczera:
 chleb i wino oraz woda, którą gospodarz
 czerpie ze źródła w niebieskich dzbanach. ...
 Jeszcze jedna kolejka
 przed wyjazdem, już nigdy się nie zobaczymy,
 słońce już zachodzi, malując stajnie na czerwień
 spieczonej terakoty. Trzeba zadać sobie
 pytanie, taka jest reguła podczas tej wieczery.
 Nie sposób tu zaspokoić głodu świata, dlatego
 ten drewniany stół soi w białej księdze mojej radości. (Krüger 2021b: 111)

Białą księgą to w nomenklaturze Unii Europejskiej oficjalny dokument określający koncepcje dotyczące określonych dziedzin polityki, a zatem 'biała księga radości' byłby to swojego rodzaju ideał przeżywania radosnego uniesienia: biesiada, a podczas niej filozoficzna dysputa, która raczej rozpala niż nasycza głód świata, a wszystko w bolesnej świadomości wyjątkowości i niepowtarzalności tego wydarzenia.

Ale szczęście i radość, jak każde cnoty, mają określony cel. U Homera cnotami były cechy i umiejętności, które umożliwiały posiadaczowi przetrwanie niebezpieczeństwa i osiągnięcie chwały; z kolei Sokrates za największą cnotę uznał mądrość i umiejętność dokonywania dobrych wyborów, których niemożność prowadziła do dylematów tak fascynujących dla greckich tragiczów (Prior 2). W tomie Krügera ostateczną przeprawą, na którą przygotowują podmiot liryczny cnoty radości i szczęścia jest śmierć.

W drugiej, 'jesiennej' części książki, dominuje ton pożegnania ze światem. Wiersze oczyszczone są z bukolicznej retoryki, a krajobrazy i emocje naszkicowane są oszczędną kreską, przywodzącą na myśl poezję Dalekiego Wschodu. W utworach 'Początek jesieni' [Herbstanfang] oraz 'To tyle' [Das wars] metaforą rozstania się ze światem są zbierające się do odlotu ptaki⁸. Zwłaszcza ten ostatni utwór, choć rozbrzmiewa w nim melancholijne poczucie końca własnej egzystencji, ukazuje, jak radość i szczęście dają siłę trwania wbrew nadziei:

Właśnie zbierają się ptaki,
 wnet opuszczą ten padół wad i skaz. ...
 Czas jest łaskawy. Darował zegary drzewom,
 które odwdzięczają się opadaniem liści.
 Mimo wszystko musimy zamówić jedzenie
 na jutro i następny dzień. (Krüger 2021b: 108)

⁸ Symboliczne znaczeniu różnych gatunków ptaków w poezji Krügera omawia Szilvia Lengl (Lengl 2013: 18-19).

Piękno opadających liści jest melancholijne i ostatni promyk radości łączy się ze smutkiem, ale to on daje podmiotowi lirycznemu siłę, żeby ‘zamówić jedzenie na jutro i następny dzień’.

Końcowy wiersz tomu pt. ‘Trzeba to było w końcu powiedzieć’ [Es musste einmal gesagt werden] wydaje się ostatecznym pożegnaniem ze światem i przekroczeniem ostatniej granicy, co wymaga dzielności i siły:

Trzeba wędrować objazdami, wieloma, nie wszystkimi,
 żeby zbyt szybko nie dotrzeć do celu.
 Celu?
 Nie ma czasu ani sposobności,
 żeby przemierzyć wszystkie drogi, ale tej jednej
 nie mogą pominąć, prowadzi prosto
 w nieokreślone. Wyprzedził mnie ślimak,
 ćma, osioł, kosz z ospałymi wyrażeniami
 na plecach i wreszcie ropucha,
 więc nie może się nie udać – albo? ...
 Wszystko kwitnie, więc chyba musi być wiosna,
 każdy powój to aluzja do rajów.
 Ale widzę też śnieg, który zasypuje dolinę,
 na przekór temu, że stopnieje, a pragnienie
 bycia innym unosi skowronka wyżej
 i wyżej, aż traci się go z oczu na zawsze.
 Tylko się teraz nie wystraszy i nie stój w miejscu,
 bo wtedy cały objazd w gwizdek. (Krüger 2021b: 116)

Życie to nie tyle zmierzanie do celu szeroką drogą, ale w najlepszym razie niespieszny objazd bocznymi drózkami, który donikąd nie prowadzi. Im uważniej podróżujemy, wyprzedzani przez ‘ślimaka’, ‘ćmę’ czy ‘osła’, tym większa szansa na to, że nasza podróż będzie miała udane zakończenie. Naszym ostatecznym zwycięstwem jest nie lękać się końca naszej podróży – być jak śnieg, który zasypuje dolinę ‘na przekór temu, że stopnieje’, jak skowronek gnany w przestworza przez ‘pragnienie bycia innym’ – i zrobić ostatni krok ‘prosto w nieokreślone’. Inaczej cały ‘objazd’ naszego życia na nic – ‘w gwizdek’. Użycie potocznego wyrażenia jako ostatniej frazy tomu to także odprysk cnoty radości i szczęścia.

Późna poezja Krügera daleka jest jednak od dydaktyzmu podręczników do historii filozofii antycznej, które nieuchronnie uwypukla analiza poszczególnych utworów. Największy kunszt poety z Allmannshausen polega na stworzeniu takiej konstrukcji utworu, która opiera się jednoznacznej interpretacji, za pomocą elementów niedających się wpasować w symboliczne czy alegoryczne schematy. Najczęściej poetyka nieokreśloności wprowadzana jest do tekstu za pomocą opisów snów (niekiedy całe wiersze są sennymi wizjami, jak, np. ‘32’ lub ‘Na kolanach’ [Auf Knien]) czy wyobrażonych sytuacji, o różnym stopniu absurdałności, jak w utworach ‘8’ (‘[K]ładę się na ziemi / i robię się maleńki jak Tomcio Paluch’ [Krüger 2021b: 20]) lub ‘44’ (‘W letnie popołudnia, / gdy kolumny kurzu obracają się w niskim słońcu, / wpada Leopardi, młodszy brat Hölderlina, / i obaj piszą w miękkim kurzu kilka linijek, / bardzo znajomych, bardzo zagadkowych i mętnie jasnych’ [Krüger 2021b: 77-78]).

Nośnikiem nieokreśloności są także niekiedy tropy, jak rozbudowane metafory. Na przykład zakończenie wiersza ‘40’ brzmi: ‘Ale pies już poszedł dalej, prosto jak strzełił, / niczym skrajny oszołom w kierunku końca’ (Krüger 2021b: 72). Niekiedy pojawiają się dłuższe inkrustacje z niedających się ułożyć w logiczną całość elementów. W ostatnim utworze tomu cytowanym powyżej znajdziemy na przykład wersy: ‘Wyprzedził mnie ślimak, / ćma, osioł, kosz z ospałymi wyrażeniami / na plecach i wreszcie ropucha’, które przenoszą przypowieść o życiu jako serii ‘objazdów’ na poziom Duchampowskiej błagi. Podobnie utwór ‘43’ – wyjątkowo składający się z dwóch numerowanych części – po malarskim opisie łąki

w pierwszej części, kończy się arbitralnym i komiksowym obrazkiem kota goniącego po łące myszy: 'Teraz biały kot biegnie przez ciemne pole / i goni myszy przed sobą / do dziury' (Krüger 2021b: 76).

Równie ważna w rozbijaniu iluzji przezroczystości poetyckiej narracji w tomie Krügera jest kwestia intertekstualnych odniesień. Jak zauważa Szilvia Lengl, w poezji Krügera znajdziemy ich trzy główne typy: dedykacje, motta oraz cytaty (Lengl 17-41). Dedykacji w tomie jest w sumie dziesięć, co nadaje publikacji charakter silnie okolicznościowy i sugeruje posługiwanie się podwójnym, publiczno-prywatnym kodem. Ponadto w samych utworach wymienionych jest z nazwiska ponad osiemdziesiąt osobistości ze świata literatury (czterokrotnie Hölderlin, trzykrotnie Herbert, raz Różewicz i Mandelsztam; z ważnych poetów angloamerykańskich Ted Hughes, Sylvia Plath, W.S. Merwin i Stuart Frieber) i sztuki (muzycy, malarze, reżyserzy filmowi), a także filozofii (Wittgenstein, Whitehead, Thoreau, Hobbes) oraz około dwudziestu osób (najbliższych przyjaciół) tylko z imienia. Jeśli chodzi o motta, nie znajdziemy ich w klasycznej postaci, natomiast początek wiersza '41' z pewnością można by uznać za motto – jest to wkomponowany w treść utworu początkowy fragment pierwszej części *Ziemi jałowej* T.S. Eliota: 'Summer surprised us, coming over the Starnberger See / with a shower of rain'⁹.

Cytaty w książce Krügera możemy podzielić na trzy zasadnicze grupy: cytaty z języków obcych w formie oryginalnej (z angielskiego, włoskiego); cytaty z niemieckich tłumaczeń różnych autorów (Hezjod, Sylvia Plath, Ted Hughes, Henry David Thoreau, Whitehead); cytaty z niemieckich autorów (Hölderlin) i wreszcie cytaty nieoznaczone (np. Jakob van Hoddis w utworze '20', Nietzsche w utworze '31'). Dotarcie do tych wszystkich odniesień, zwłaszcza w ostatniej z wymienionych kategorii, jest niezwykle trudne¹⁰. Intertekstualna gra w późnych tekstach Krügera stawia opór lekturze i problematyzuje naiwny realizm przyrodniczych i socjologicznych obserwacji. Dzięki elementom poetyki nieokreśloności wiersz autonomiczny staje się artystycznie wiarygodny dla czytelnika i ratuje autora od oczywistości zbyt łatwego dydaktyzmu.

W jednym z ostatnich wierszy tomu, 'Wyrwa' [Abbruch], pojawia się pojawia się wizja opuszczenia tego świata, po Nietzscheańsku radosna:

Teraz zrywa się zachodni wiatr i naraz
słyszę muzykę z drugiego brzegu,
najpierw organy, potem fortepian i śpiew.
Tak naprawdę w tej chwili łatwo byłoby –
ponad wodą i omijając wyrwę –
dotrzeć stąd na drugi brzeg. (Krüger 2021b: 110)

Czytelnik nie może mieć pewności, czy chodzi tu o ilustrację jakiegoś oratorium Händla czy jest to po prostu zakończenie kolejnej eklogi. Radość lektury to druga strona cnoty radości poety.

Uwagi końcowe

Michael Krüger jest poetą odwołującym się do wielu tradycji literackich w swojej twórczości. Gdy poszukiwał swojego głosu w latach 60. i 70. Ubiegłego wieku, był zafascynowany poezją Różewicza i Herberta, a później poezją anglosaską. Zawsze też ważna była dla niego poezja

⁹ Jezioro Starnberger (Starnbergersee) pojawia się w 9 wersie poematu we fragmencie opartym na rozmowie, którą Eliot odbył z hrabiną Marią Larisch, gdy spotkał ją nad jeziorem. Hrabina była bratanicą Ludwika II Bawarskiego ('Szalonego'), który utopił się w tym jeziorze w niewyjaśnionych do końca okolicznościach (Boczkowski, Rulewicz 101). Jak podaje Wikipedia, Starnberger See (obecna pisownia) do 1962 roku nazywało się Würmsee, więc kwestia nazwy użytej przez Eliota pozostaje nieco tajemnicza.

¹⁰ W kilku przypadkach w odkryciu nieoznaczonych cytatów pomógł mi sam autor.

klasyczna, w tym starożytnej Grecji i Rzymu. W jego najnowszych tomach daje się w pewnym stopniu zauważyć styl późny, który dla większości twórców jest odwróceniem się od młodzieńczych estetycznych i formalnych ideałów. Późność Krügera opiera się na kontestacji demokratycznego ładu targanego populizmem i sięga po antyczne wzorce szczęścia i radości, jako najważniejsze wartości w ludzkim życiu. Dla Krügera są one cnotami w tym sensie, że pomagają jednostce pozbyć się lęku przed końcem indywidualnej egzystencji. Jednak przekaz poety wolny jest od dydaktyzmu: jego utwory mają strukturę autonomiczną – będąc fuzją stylu scenicznego i poetyki nieokreśloności – która to forma stała się istotnym środkiem wyrazu dla pisarzy przełomu XX i XXI wieku.

Bibliografia

ABRAMOWICZÓWNA, Z., 1953: Wstęp. W: *Wergiliusz. Bukoliki i Georgiki*. Przeł. Z. Abramowiczówna. Wrocław: Ossolineum, ss. III-LX.

BOCZKOWSKI, K. / RULEWICZ, W., 1990: Komentarze. W: T. S. Eliot, *Wybór poezji*. Red. i tłum. K. Boczkowski i W. Rulewicz. Wrocław: Ossolineum, ss. 2-328.

BORMUTH, M., 2021: Apologie der Sehnsucht. W: M. Krüger. *Meteorologie des Herzens. Über meinen Großvater, Zbigniew Herbert, Petrarca und mich*. Berlin: Berenberg, ss. 126-142.

BUDZISZEWSKA, N., 2011: Rydwan jako metafora postaci mentalno-cieleśnej człowieka. W: *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ*, t. 3 (2/2011), ss. 197-210.

FRANASZEK, A., 2018: *Herbert. Biografia*. T. 1-2. Kraków: Znak.

HEZJOD, 1952: *Prace i dni*. Przeł. W. Steffen. Wrocław: Ossolineum.

KAMMERTÖNS, H-B / LEBERT S., 2012: Können Bücher trösten? W: *Michael Krüger. Eine Einführung*. Red. C. Chiellino. Dresden: Thelem, ss. 253-265.

KRÜGER, M., 2017: *Archive des Zweifels. Gedichte aus drei Jahrzehnten* (wydanie drugie). Red. K. Drawert. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

KRÜGER, M., 2022: *Das Strandbad. Szenen einer Kindheit*. Hamburg: Verlag Edition 5plus: 2022.

KRÜGER, M., 2021a: Es gibt noch eine andere Welt. Gespräch mit Matthias Bormuth. W: M. Krüger, *Meteorologie des Herzens. Über meinen Großvater, Zbigniew Herbert, Petrarca und mich*. Berlin: Bernberg, ss. 13-45.

KRÜGER, M., 2016: ‚*Hellwach gehe ich schlafen*‘. *Hundert Gedichte*. Wybór H.-U. Müller-Schwefe. Berlin: Suhrkamp.

KRÜGER, M., 2021b: *Im Wald, im Holzhaus*. Berlin: Suhrkamp.

LEEDER, K., 2012: Vielleicht habe ich sozusagen einen dichterischen Kopf. Ein Gespräch mit Michael Krüger. W: *Michael Krüger. Eine Einführung*. Red. C. Chiellino. Dresden: Thelem, ss. 233-51.

LENGL, S., 2012: Interkulturelle aspekte in der Lyrik von Michael Krüger. W: *Michael Krüger. Eine Einführung*. Red. C. Chiellino. Dresden: Thelem, ss. 17-42.

PLATON, 2023: *Fajdros*. Przeł. W. Witwicki. Kraków: Vis-à-vis Etiuda.

PRIOR, W. J., 2017: *Virtue and Knowledge*. London & New York: Routledge.

RÜDENAUER, U., 2021: Michael Krüger – Im Wald, im Holzhaus. *Kultur neu entdecken: SWR2 lesenswert Magazin*.

<<https://www.swr.de/swr2/literatur/2021-07-18-michael-krueger-im-wald-im-holzhaus-100.pdf>>.

SAID, E. W., 2006: *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*. London: Bloomsbury.

AUTHOR'S BIOGRAM:

PhD, DLitt., associate professor at the Institute of Neophilology in the State University of Applied Sciences in Racibórz. His interests focus on American literature and translation theory. He published three monographs: *The Rhetoric of the City: Robinson Jeffers and A.R. Ammons* (Peter Lang 2009) and 'Colored Alphabets' *Flutter*. *John Ashbery and the Twentieth Century American Avant-Gardes* (University of Opole Press 2012), *Literature, Translation, and the Politics of Meaning* (2024, V&R unipress), and over 50 articles in Polish and foreign literary and translation journals. In 2020, he was awarded the 3-month DAAD scholarship 'Research Stays for University Academics' at the University of Gissen, in Hessen, Germany. In 2023, he received a grant from the Goethe-Institut in the area of artistic translation.

e-mail: pawel.marcinkiewicz@pwsz.raciborz.edu.pl, pmarcinkiewicz@poczta.onet.pl

BIOGRAM AUTORA:

dr hab., profesor w Instytucie Neofilologii Akademii Nauk Stosowanych w Raciborzu. Jego zainteresowania obejmują literaturę amerykańską oraz teorię translacji. Opublikował trzy monografie: *The Rhetoric of the City: Robinson Jeffers and A.R. Ammons* (Peter Lang 2009) oraz 'Colored Alphabets' *Flutter*. *John Ashbery and the Twentieth Century American Avant-Gardes* (Wydawnictwo UO), *Literature, Translation, and the Politics of Meaning* (2024, V&R unipress), a także ponad 50 artykułów naukowych w polskich i zagranicznych czasopismach poświęconych literaturoznawstwu i translatoryce. W 2020 roku został wyróżniony trzymiesięcznym stypendium DAAD 'Research Stays for University Academics' i gościł na Uniwersytecie w Giessen, w Hesji. W 2023 roku otrzymał grant Goethe-Institut w Berlinie w dziedzinie przekładu artystycznego.

e-mail: pawel.marcinkiewicz@pwsz.raciborz.edu.pl, pmarcinkiewicz@poczta.onet.pl

Maria SMARZUCH

Gender in der nordischen Mythologie und in der Popkultur

Zusammenfassung

Die Theorien der Frauenbewegung der 1970er und 1980er Jahre führten zur Entstehung der *Gender Studies*. Dieses interdisziplinäre Fachgebiet zielt darauf ab, die Diskriminierung und Ungleichheit zwischen sexuellen Orientierungen zu beseitigen. Das ist einer der Gründe, warum dieses Thema auch in der Popkultur oft aufgegriffen wird. Die Comiczeichner und Regisseure versuchen, sich intensiv mit dem *Gender* auseinanderzusetzen, indem sie verschiedene Figuren schaffen, die die sexuelle Vielfalt zum Ausdruck bringen. An den in der Popkultur eingeführten Charakteren lässt sich sehen, dass die Gestalten aus der nordischen Mythologie immer wieder mit dem *Gender* in Verbindung gebracht werden. Loki wurde beispielsweise als pansexueller Gott dargestellt und die Walküre Brunhild wird eine lesbische Frau. Einer der Gründe, warum sich die Comiczeichner und Regisseure dieser Figuren bedienen, könnte die Tatsache sein, dass in alten Texten, wie der *jüngeren* und *älteren Edda*, auch geschlechtsspezifische Aspekte behandelt wurden. Aus diesem Grund werden im Rahmen des vorliegenden wissenschaftlichen Artikels zwei Forschungsfragen gestellt, nämlich wie das Verhalten der Götter und Walküren in der *Edda* in Bezug auf ihr *Gender* betrachtet wurde und ob sich bei ihrer zeitgenössischen Darstellung um einen Akt der Transgression handelt oder eher um eine bewusste Vorgehensweise, die die Wirklichkeit widerspiegelt. Um sie zu beantworten, wurde eine Analyse der Darstellungsweisen von diesen Figuren anhand von Beschreibungen in der *Edda* sowie in Comics, Filmen und Serien durchgeführt.

Abstrakt

Teorie ruchów kobiecych z lat 70. i 80. XX wieku doprowadziły do powstania *gender studies*. Ta interdyscyplinarna dziedzina ma na celu wyeliminowanie dyskryminacji i nierówności pomiędzy orientacjami seksualnymi. Jest to jeden z powodów, dla których temat ten jest także często poruszany w popkulturze. Reżyserzy i twórcy komiksów skupiają się na nim intensywnie, tworząc różne postacie, które to wyrażają różnorodność seksualną. Na podstawie pojawiających się bohaterów w popkulturze można zauważyć, że postacie z mitologii nordyckiej często zestawiane są z tym zjawiskiem. Loki został na przykład przedstawiony jako panseksualny bóg, natomiast Walkiria Brunhilda została ukazana jako lesbijka. Jednym z powodów, dla których twórcy komiksów i reżyserzy wykorzystują te postacie, może być fakt, że starożytne teksty, takie jak *Edda młodsza* i *starsza*, również poruszają aspekty związane z *gender*. Dlatego też w niniejszym artykule naukowym postawiono dwa pytania badawcze, a mianowicie jak postrzegano zachowanie bogów i walkirii w *Eddzie* w odniesieniu do ich *płci* oraz czy ich współczesne przedstawianie jest aktem transgresji czy raczej świadomym zabiegiem odzwierciedlającym rzeczywistość. Aby na nie odpowiedzieć, przeprowadzono analizę sposobów przedstawienia tych postaci na podstawie ich opisów w *Eddzie*, a także w komiksach, filmach i serialach.

Schlüsselworte: Popkultur, Edda, nordische Mythologie, Gender, Transgression

Słowa kluczowe: popkultura, Edda, mitologia nordycka, gender, transgresja

Eintrag

Die Möglichkeit, in der Öffentlichkeit offen über die eigene sexuelle Orientierung zu sprechen, ist einer der Gründe, weshalb die Auseinandersetzung mit der Sexualität, die früher auf Kritik stieß, heute sehr erwünscht ist. Daher wird dieses Phänomen immer häufiger in der Literatur und der Popkultur angesprochen, was durch die wachsende Zahl von Marvel-Figuren in verschiedenen Filmen und Serien belegt wird. Vor allem die Charaktere aus der nordischen Mythologie sind in neuen Produktionen stark präsent und werden oft mit dem *Gender-Phänomen* in Verbindung gebracht. Dieses Thema, was vielleicht wenig bekannt sein könnte, wurde auch in den altskandinavischen Werken, wie der *jüngeren* und *älteren Edda*, behandelt. Aus diesem Grund werden die Fragen gestellt, wie das Verhalten der Götter und Walküren in der *Edda* in Bezug auf ihr *Gender* betrachtet wurde und ob sich bei der zeitgenössischen Darstellung der Figuren aus der nordischen Mythologie um einen Akt der Transgression handelt oder eher um eine bewusste Vorgehensweise, die die Wirklichkeit widerspiegelt. Die Antworten sollten die *Gender Studies* ergänzen und ein neues Bild des Phänomens in diesem Diskurs zeichnen.

1. *Gender-Aspekt* in der nordischen Mythologie

1.1. Odin und sein Opfer für die Weisheit

Odin gilt als allwissender Gott, daher legt er großen Wert auf die Weisheit und aus diesem Grund ist er im Stande, viel dafür zu tun. Er opferte eines seiner Augen, um die Klugheit zu erwerben (vgl. Simrock 385). In der *Havamal* hing er neun Tage und Nächte am Weltenbaum Yggdrasil. Überdies wurde er von einem Speer durchgebohrt und er trank und aß die ganze Zeit nichts. Dadurch gewann er die Kenntnis über die Anwendung von Runen. Um die Dichtkunst zu erwerben, verbrachte er drei Nächte in Menschengestalt mit einer Riesin namens Gunnlöd (vgl. Simek 1984: 296).

In der *Lokasenna* sagte Loki, dass der Allvater sich wie eine Frau verkleidet habe, um sich mit einer der mächtigsten Schwarzmagie, die *seiðr* genannt wird, zu beschäftigen. Mit ihrer Hilfe konnte jeder 'das Schicksal von Menschen und Dingen vorhersagen, und auch Menschen den Tod oder Unglück oder Krankheit bringen, und den Verstand oder die Kraft von Menschen nehmen und sie anderen geben'¹ [Übers. d. Verf.] (Sturluson et al. 11). Dies bezieht sich auf die magischen Praktiken, die ausschließlich von Frauen ausgeführt wurden. In der nordischen Mythologie wurde *seiðr* von Freyja erfunden und sie brachte diese Kunst Odin bei. Diese Magie hatte eine schändliche Wirkung auf das andere Geschlecht, da es mit dem Verlust der Männlichkeit verbunden war. Daher wurde der Mann, der *seiðr* anwandte, *ergi* genannt (vgl. Simek 2014: 298-299). Dieses Wort wird als eine der schlimmsten Beleidigungen angesehen, mit der die Bedeutungen von Wörtern 'homosexuell' oder 'Feigling' zum Ausdruck gebracht werden. Aus diesem Grund kann an dieser Stelle die Frage gestellt werden: Wie wurde das Verhalten von Odin beurteilt?

Es gibt drei Sichtweisen in der Mythologie, die unterschiedliche Antworten liefern. Zum einen stellt die zerstörerische Kraft von *seiðr* keine Gefahr für Odin dar, da er im Stande ist, viel zu opfern, um sein Wissen zu vertiefen, was auch am Beispiel anderer Mythen zu sehen ist. Hier war er bereit, Schande zu erleiden, um zu größerer Kraft zu gelangen. Dabei sollte nachdrücklich betont werden, dass *seiðr* eine der mächtigsten Arten der Magie ist. Daher sah Odin keine Hindernisse darin, in Frauenkleidern verkleidet zu sein. Zum anderem zeigt sich der Gegensatz der Einstellung in der Gestalt von Frigg, der Odins Gemahlin. Sie war beschämt, als Loki vor anderen Göttern von dieser Sache erzählt hatte. Sie sagte, dass die alten Zeiten und Taten vor den Versammelten nicht erwähnt werden sollen (vgl. Simrock 119). Damit unterbrach sie die weitere Diskussion zu diesem Thema. Eine andere Sichtweise bietet dem Leser die *Ynglingasaga* von

¹ Der Originaltext lautet: 'he could predict the fates of men and things that had not yet happened, and also cause men death or disaster or disease, and also take wit or strength from some and give it to others'.

Snorri Sturluson, in der beschrieben wurde, dass Odin ‘für seine Kräfte sehr bekannt [wurde]. Seine Feinde fürchteten ihn, aber seine Freunde vertrauten ihm und glaubten an seine Macht und an ihn selbst’² [Übers. d. Verf.] (Sturluson et al. 11).

Sogar die alten Stämme bezogen sich auf dieses Ereignis in ihrer Kunst, was die unten dargestellte Abbildung veranschaulicht:



Abbildung 1: Odin aus Lejre (ca. 900 n. Chr.) (https://en.wikipedia.org/wiki/Odin_from_Lejre)

Diese kleine Silberfigur aus der Zeit etwa um 900 n. Chr. wurde in der Nähe von Lejre in Dänemark gefunden und befindet sich heute im Roskilde Museum. Allein die Tatsache, dass eine solche Figur geschaffen wurde, zeugt davon, dass das Thema über *cross-dressing*³ in alten Zeiten nicht verschwiegen wurde. Dadurch wird auch bewiesen, dass die nordischen Stämme nicht versuchten, die Tatsache zu verbergen, dass dieses Phänomen mit ihrem wichtigsten Gott verbunden war und dies ein Teil ihrer Mythologie war.

1.2. Thor im Brautkleid

In der *Thrymskvidha* wurde Thors Hammer vom Riesen Thrym gestohlen. Er sagte, dass er den Mjölnir nur unter einer Bedingung zurückgeben werde, und zwar, wenn Freyja ihn heiraten werde. Die Göttin der Schönheit stimmte diesem Heiratsantrag jedoch nicht zu, und so musste Thor sich als Braut verkleiden und den Riesen heiraten (vgl. Simrock 130-133). Der Gott selbst war nicht davon begeistert, da er sich dessen bewusst war, dass dies zu einer demütigenden Situation und zur Beschädigung seiner Männlichkeit führen wird. Der Grund dafür ist einerseits das weibliche Hochzeitskleid, das der Donnergott anziehen musste. Andererseits bezieht es sich auf die Rolle des Hammers, der am Ende als Symbol der Fruchtbarkeit in den Schoß der Frau gelegt wird. Thor ist dank Mjölnir einer der mächtigsten Beschützer von Göttern, jedoch die Kleidung und das Weihgerät verleihen ihm eine gewisse weibliche Schwäche, was seine Ehre beflecken könnte (vgl. Fee und Leeming 43-44).

Nach der durchgeführten Analyse lässt sich deutlich die Argumente dafür sehen, dass Thor die Grenze zwischen den Geschlechtern nicht überschritt. Erstens wurde dieser Plan von Heimdall

² Der Originaltext lautet: ‘He became very famous because of these powers. His enemies feared him, but his friends trusted him and believed in his power and in him’.

³ Im alten isländischen Rechtsbuch *Grágás* wurde *cross-dressing* sowohl für Frauen als auch für Männer verboten (vgl. Somerville und McDonald 143).

vorgeschlagen. Der Donnergott zögerte jedoch, da er wusste, dass er dadurch verspottet werden könnte. Er musste jedoch zustimmen, da der Diebstahl von Mjöllnir nicht nur ihm Schwierigkeiten bereiten könnte, sondern dieses Problem würde die ganze Welt der Götter in Gefahr bringen. Daher war er dazu gezwungen und musste sich opfern, um die Asen und Asgard zu retten. Zweitens ließ die Wut, die er über diese Situation empfand, nicht nach und wurde sichtbar, als Thrym den Schleier beiseite zog, um seine Braut zu küssen. Unter den weiblichen Kleidungsstücken befand sich immer noch der furchtbare Gott. Er versuchte auch nicht, sich wie eine Frau zu verhalten, um diese Täuschung aufrechtzuerhalten, weil er viel trank und aß. Ein solches Benehmen ist charakteristisch für Männer. Der gleiche Zorn, der durch seine Adern pumpt, ließ bis zum Schluss nicht nach, da er mit dem wiederbekommenden Hammer alle Riesen erschlug. Ein weiterer wichtiger Faktor, der diese Situation abmildert, ist die Tatsache, dass Mjöllnir in seinen Schoss nicht gelegt wurde. Dank dessen kam es nicht zur Befleckung seiner Ehre. Es scheint, dass die anderen Götter ihm auch nicht vorwarfen, dass er etwas Unmännliches getan hatte, wodurch er als *ergi* genannt werden könnte. Im Gegensatz dazu fand er unter den Göttern die Akzeptanz, weil sie sich alle der Gefahr bewusst waren. Auf diese Idee kam auch Heimdall selbst, der in der *Edda* als weiser Gott beschrieben wurde. Somit bekamen die Auswirkungen von *cross-dressing* eine andere Bedeutung.

1.3. Loki als Gestaltenwechsler

Loki verfügt über eine erstaunliche Fähigkeit, und zwar kann er die Gestalt verschiedener Tiere annehmen. In den Mythen verwandelte er sich in eine Stute, eine Fliege und einen Lachs. Der Gott der List kann sogar sein Geschlecht verändern, was ihn von den anderen Figuren in der Mythologie unterscheidet. In der *Lokasenna*, als Odin über seine Vergangenheit sprach, erzählte er, dass Loki acht Jahre als Frau mit Männern unter der Erde verbracht habe und er auch ihre Kinder zur Welt gebracht habe (vgl. Simrock 118-119).

Er verwandelte sich auch in eine alte Frau und nahm auch die Gestalt einer Riesin an (vgl. Simrock 435-438). Der leichte Übergang von männlicher zu weiblicher Gestalt beweist, dass der Gott eine *genderfluide* Person⁴ ist, die ihr Geschlecht je nach Situation von Zeit zu Zeit wechselt, was bedeutet, dass seine sexuelle Identität nicht bestimmt ist. Es sollte auch nachdrücklich betont werden, dass Loki während der Verwandlung die biologische Funktion des anderen Geschlechts übernimmt. Im Mythos mit dem Baumeister verbrachte er als weibliches Tier mit einem Hengst die Zeit im Wald, woraus später das Pferd namens Sleipnir geboren wurde (vgl. Simrock 419-420). Dies zeigt, dass der Gott im Stande ist, die Nachwuchs zur Welt zu bringen. Dieser Aspekt seiner Fähigkeit wurde auch in der *Lokasenna* angesprochen, da er hier als Mutter menschlicher Kinder dargestellt wurde. Zudem melkte der Gott der Täuschung auch die Kühe, was zu der Pflicht der Frauen gehört (vgl. Jochens 59). Dies beweist, dass er auch die sozialen weiblichen Funktionen erfüllt. Durch ein solches Verhalten verliert dieser Gott seine Männlichkeit vollständig. Somit kann die Frage gestellt werden, wie Loki durch sein Verhalten in der nordischen Mythologie wahrgenommen wird?

Die verschiedenen Beziehungen des Gottes weisen auf seine bisexuelle Orientierung hin, was durch die Tatsache bestätigt wird, dass er als Frau Geschlechtsverkehr mit den Männern hatte. Er hat keine Angst davor, um die Grenze zwischen den Geschlechtern zu überschreiten. Dieses von vielen als abstoßend empfundene Verhalten ist ein Teil seiner Natur (vgl. Jakobsson 22-26). Andere Götter halten ihn für nicht vertrauenswürdig, weil er keine stabile sexuelle Orientierung hat. Sogar Niördr beschrieb Loki als ein verworfenes Wesen unter Asen, das im Stande ist, Kinder

⁴ Die Änderung hängt davon ab, wie sich die jeweilige Person an jenem Tag fühlt, ob als Frau oder als Mann, was mit der inneren Identität zusammenhängt. Dies bringt auch Veränderungen im Gebrauch der Personalpronomen mit sich, da *genderfluide* Menschen entweder mit *sie/er* oder *Sie* angeredet werden möchten. Hierzu siehe: <https://queerlexikon.net/2017/06/15/genderfluid/>.

zu gebären (vgl. Simrock 121). Der Gott der Täuschung findet jedoch Vergnügen daran, weil er dadurch die völlige Freiheit genießen kann.

1.4. Walküren und ihr drittes Geschlecht

Bei der Betrachtung der Kriegerinnen wird oft die Frage gestellt, welches Geschlecht diese Figuren haben. Mit diesem Thema beschäftigt sich Kathleen M. Self in ihrem Artikel *The Valkyrie's Gender: Old Norse Shield-Maidens and Valkyries as a Third Gender* (2014). Wenn es um das Geschlecht in der nordischen Mythologie geht, ergeben sich viele Komplikationen, da die Grenze zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit oft überschritten wird. Das bedeutet einfach, dass sie nicht starr ist (vgl. Self 144). Daher ist die Autorin der Ansicht, dass die Walküren 'a third gender [are] – a hybrid of masculine and feminine characteristics that were dominant during the time period explored' (Self 144).

Zu den weiblichen Merkmalen der Walküren gehören das Servieren der Getränke, das Tragen von Schmuck und ihre Schönheit. Außerdem werden sie mit den weiblichen Pronomen sie/ihr angesprochen. Auf der anderen Seite lässt sich tapfere Kriegerinnen sehen, die in voller Rüstung auf dem Schlachtfeld kämpfen, was den männlichen Eigenschaften entspricht. Anhand der Ergebnisse kommt Kathleen M. Self zu dem Schluss, dass die Walküren ein 'drittes Geschlecht' haben, weil sie sowohl die weiblichen als auch die männlichen Merkmale aufweisen. Diese Hybridität unterscheidet sie daher von anderen Figuren in der nordischen Mythologie (vgl. Self 149-156).

2. Gender-Elemente in der Popkultur

2.1. Loki als pansexuelle Figur

Al Ewing, der Autor von *Loki: Agent of Asgard*, enthüllte im Jahre 2014, dass die Hauptfigur seines Comics bisexuell ist und je nach Situation das Geschlecht wechseln kann (vgl. Is Loki Bisexual in Marvel's Comics? Find Out Here! o. J.). In diesem Fall wurde der Gott der Täuschung genauso dargestellt wie in den alten Quellen. In den Comics stahl er zum Beispiel den Körper der Göttin Sif, indem er ihre Seele auf den Körper einer alten kranken Frau übertrug. Ein anderes Mal nahm er die Gestalt von Scarlet Witch an, um die Avengers-Teammitglieder zusammenzubringen. Als Frau küsste er damals einen Mann namens Clint Barton (vgl. Is Loki Bisexual in Marvel's Comics? Find Out Here! o. J.). Die Situation mit seiner sexuellen Orientierung nahm jedoch im Jahre 2017 eine andere Wendung, als bekannt gegeben wurde, dass dieser Gott in einer neuen Buchserie mit Marvel Antihelden von Mackenzi Lee als pansexuell dargestellt wird.

Die Vorsilbe 'Pan' kommt aus der griechischen Sprache und bedeutet 'alles'⁵. Menschen, die sich damit identifizieren, haben eine emotionale Neigung zu Menschen jeden Geschlechts oder jeder Geschlechtsidentität. Das bedeutet, dass das Geschlecht der geliebten Person für sie keine Rolle spielt. Neben einer Frau oder einem Mann kann das eine inter-, transgeschlechtliche oder nicht-binäre Person sein. Aus diesem Grund sind die pansexuellen Menschen in ihrer Partnerwahl nicht eingeschränkt und werden daher oft als Geschlechtsblind bezeichnet⁶. Heute entstehen immer mehr neue Konzepte im Zusammenhang mit den sexuellen Orientierungen und Geschlechtsidentitäten⁷. Deswegen ist die *Pansexualität* auch eine Orientierung, zu der sich Menschen seit kurzem offen bekennen. Daraus lässt sich schließen, dass Loki in dieser Buchreihe als Produkt des Trends betrachtet werden kann. Dieses Bedürfnis, um eine LGBTI-Figur zu

⁵ Zur Terminologie *bisexuell* und *pansexuell* siehe: <https://www.etymonline.com/word/bisexuality>; <https://www.etymonline.com/word/pansexual>.

⁶ Hierzu siehe: <https://educalingo.com/de/dic-en/pansexualism> (abgerufen am 22.09.2022).

⁷ Diese Seite gibt einen Überblick über die Sexualitäten: <https://www.wmn.de/love/selbstliebe/liste-der-sexualitaeten-diese-orientierungen-und-identitaeten-gibt-es-id309235#h-sexuelle-orientierungen>.

schaffen, soll die Gesellschaft dazu bringen, sich dem Thema mehr zu öffnen. Das neue Konzept, in dem die Autorin Mackenzi Lokis neue sexuelle Orientierung enthüllte, kann in der heutigen Welt als mutiger Schritt in Richtung Akzeptanz angesehen werden.

2.2. Thor als humorvolle Figur

Dem Donnergott wurden in den Comics auch Panels gewidmet, die *cross-dressing* zeigen. Ein Beispiel dafür ist der Comic *Marvel Super-Heroes* (1990) Ausgabe 15, in dem die Geschichte des als Braut verkleideten Thor auf humorvolle Art und Weise dargestellt wurde. Die Zeichner gaben die Stimmung des Mythos in den Panels wieder. Als beispielsweise Thrym die Braut zum ersten Mal sah, stellte er fest, dass ihre Schultern sehr breit seien. Loki erwiderte, dass ein solcher Körperbau in Asgard ein Zeichen von Schönheit sei (vgl. Mantlo et al. 54). Der Riese sagte auch, er habe noch nie eine Frau so essen sehen wie die, die gleich seine Ehefrau sein werde. Und er fragte, ob Freya wirklich so ungeduldig sei, um ihn zu heiraten. Dies ist eine genaue Nachbildung der Mythologie und auch die nächste Szene zeigt eine ähnliche Situation. Nachdem Thrym den wütenden Blick seiner zukünftigen Frau erblickt hatte, rief er aus: ‘Was für furchtbare Augen. So wild und rot wie Feuer!’⁸ [Übers. d. Verf.] (Mantlo et al. 56). Darauf antwortete Loki, dass ihre Augen wegen Müdigkeit rot seien, da sie vor Sehnsucht nach ihm nicht schlafen könne (vgl. Mantlo et al. 56). In weiteren Panels, nachdem Thor seinen Hammer zurückbekommen hatte, sagte er, ‘der Betrug sei mit der Zerstörung vergolten worden. Meine Schande sei gerächt worden’⁹ [Übers. d. Verf.] (Mantlo et al. 59). Das ist ein Beweis dafür, dass allein der Gedanke an den Verlust seiner Männlichkeit in ihm Wut, aber auch vielleicht Angst auslöste, denn eine solche Situation könnte für ihn sehr schwere Folgen haben. Der Comic endet mit den Worten von Loki an seinen Bruder. Der Gott der List sagte zu ihm ‘Coming, my sweet?’ (Mantlo et al. 59). Der letzte Satz hat eine bestimmte Wirkung auf den Leser, da er den humorvollen Ausdruck der gesamten Situation zusammenfasst. Sowohl die belustigende Funktion als auch der Inhalt der ursprünglichen Geschichte wurden in dieser Veröffentlichung beibehalten.

Thors Auftritt im Brautkleid wurde auch in einem Computerspiel *Smite* von *Hi-Rez Studios* dargestellt. Der Spieler hat die Wahl zwischen verschiedenen ‘Skins’ der Figuren. Eine Möglichkeit ist das Aussehen des Donnergottes, das ‘Valkyrie Bride’ genannt wird:

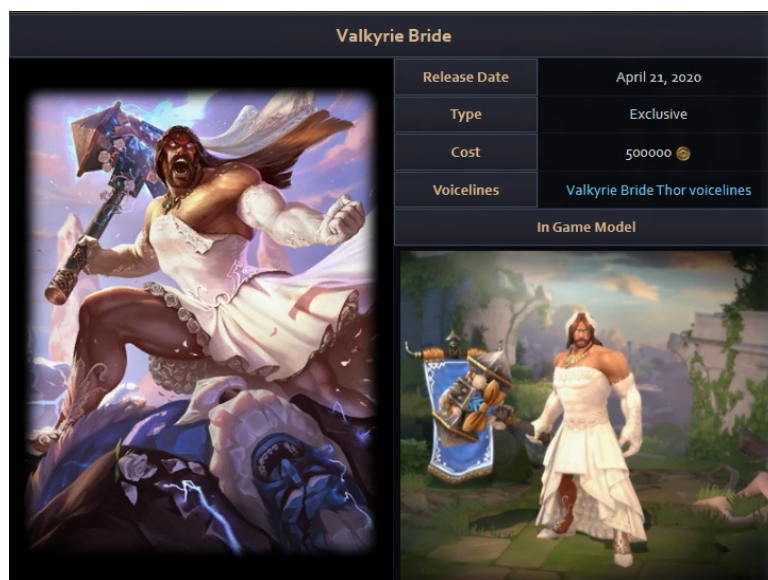


Abbildung 2: Thor als Braut im Computerspiel (https://smite.fandom.com/wiki/Thor?so=search#Valkyrie_Bride)

⁸ Der Originaltext lautet: ‘What dreadful eyes. as fierce and red as fire!’.

⁹ Der Originaltext lautet: ‘Deceit is repaid with destruction. My dishonor is avenged’.

In diesem Computerspiel sind Aussagen von Thor als 'Valkyrie Bride' zu hören, die einem bestimmten Absicht zugeordnet werden können. Am Anfang sagt er: 'Yes, I do ... heehhmm ... How do I sound? Yeah, let's just get my hammer back. My resemblance to Freya is uncanny. These frost giant fools won't suspect a thing'. Damit versetzt er sich in diese Rolle hinein. Dadurch, dass sein Aussehen dem der Göttin Freya ähnelt, ist er sich sicher, dass seine Hinterlist von den Riesen nicht entdeckt wird, dennoch versucht er immer, sie aufrechtzuerhalten und daher ruft er aus:

'What are you looking at? Never seen such a beauty before, have ya?'
 'Hey! You aren't part of the wedding party!'
 'Don't you dare interrupt me on my special day!'
 'If only Thor was here to reclaim his hammer!'
 'I can't believe I shaved for this'¹⁰.

An diesen Beispielen lässt sich beobachten, dass auch hier die humorvollen Elemente erhalten geblieben sind. Daher unterscheidet sich Thors Darstellung in dieser Hinsicht nicht von der in den Comics.

In der Abbildung wurden die bräutlichen Merkmale, die auch in der *Edda* beschrieben wurden, hervorgehoben. Thor trägt einen Schleier auf dem Kopf, eine große, glänzende Kette um seinen Hals und ein weißes Gewand. Die Entwickler des Spiels machten sich also der Beschreibung von altisländischen Werken zu Nutze, um einen neuen 'Skin' vom Donnergott zu schaffen. Mit dessen Hilfe kann jeder Spieler die gegnerischen Figuren mit dem Mjöllnir besiegen. Nennenswert ist die Tatsache, dass die Spielergemeinschaft selbst darum bat, diese Form des Charakters einzuführen¹¹. Dies ist ein Beweis dafür, dass die Spieler mit dem Mythos vertraut sind und auch aus diesem Grund mit dieser Version des Donnergottes spielen wollten.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in den neuen Produktionen fast alles gleich dargestellt wurde wie im Original. In der Beschreibung von Thor wurde der sexuelle Aspekt nicht angesprochen, wie es bei Loki der Fall war. Die Leser von Comics können sofort das Hauptziel erkennen, warum Thor das Hochzeitskleid anzog. Der Gott wollte nur seinen Hammer Mjöllnir zurückbekommen. Bei näherer Betrachtung fällt auch auf, dass es hier zu keinem Verlust an Männlichkeit kam. Dies wurde durch vier Elemente hervorgehoben: die Unzufriedenheit des Donnergottes, als er von dem Plan erfuhr; seinen wütenden Blick, als Thrym den Schleier beiseite zog; die Tatsache, dass Mjöllnir in seinen Schoß nicht gelegt wurde; das Herunterziehen des Brautkleides, nachdem Thor seinen Hammer zurückbekommen hatte. All dies deutet darauf hin, dass die männlichen Merkmale dieser Figur erhalten geblieben sind.

2.3. Feminisiertes Bild von Walküren

Laut Kathleen M. Self verändert sich die Darstellungsweise der Walküren in der Popkultur, was sie vor allem anhand der Analyse von Bildern auf der Internetseite deviantart.com feststellte. Die Figuren, die in der *Edda* und verschiedenen Sagen als mit Blut befleckte Kriegerinnen auf dem Schlachtfeld beschrieben wurden, werden heute als fast nackte Frauen in provokativen Positionen geschildert. Dies unterscheidet sich vom Original, wo sie sowohl die weiblichen als auch die männlichen Eigenschaften aufweisen. Jetzt steht nur ihre Weiblichkeit im Vordergrund, die das Ziel der männlichen Begierde ist. Ihre charakteristischen Merkmale, wie ihre volle Rüstung oder Verbindung zum Schlachtfeld, verschwanden. Stattdessen wird ihre weibliche Figur übertrieben unterstreichen. Der Autorin zufolge liegt der Grund vor allem darin, dass diese Bilder wahrscheinlich von heterosexuellen Männern geschaffen worden sind. Daher überwiegt im

¹⁰ Hierzu siehe: https://www.youtube.com/watch?v=muFumwuiMSM&ab_channel=elu.

¹¹ Hierzu siehe: https://smite.fandom.com/wiki/Thor?so=search#Valkyrie_Bride.

Internet ein passives und feminisiertes Bild der Kriegerinnen aus der nordischen Mythologie (vgl. Self 167-168).

2.3.1. Walküre als erste lesbische Frau in Marvel-Filmen

Eine der Walküren, die im Marvel-Universum erschien, ist Brunhilde. In den Filmen entspricht ihr Aussehen ihrer Beschreibung in der nordischen Mythologie. Sie reitet auf ihrem weißen, geflügelten Pferd. Sie trägt eine volle Rüstung und kämpft mit einem Speer oder mit ihrem Schwert namens Dragonfang. Dies ist ein Beweis dafür, dass alle ihre Attribute beibehalten worden sind. Diese Darstellung unterscheidet sich also von den Bildern, die Kathleen M. Self untersucht.

In *Avengers: Endgame* (2019) wurde sie vom Donnergott zur neuen Königin von Neu Asgard gewählt. In *Thor: Love and Thunder* (2022) wird sie nicht mehr Königin, sondern König genannt. Somit wurde sie die erste lesbische Frau im Marvel-Universum. Dies wurde auch in zwei Szenen gezeigt. Nachdem sie und ihre Freunde gegen Zeus gekämpft hatten, küsste sie die Hand einer Dienerin des Gottes (vgl. Waititi 01:06:05). In einer anderen Szene erfuhren die Zuschauer, dass sie im Kampf gegen Hel ihre Freundin verloren hatte (vgl. Waititi 01:10:24-01:10:32).

3. Fazit

Odins Lebensziel ist es, nach der Vertiefung des Wissens zu streben. Daher ist es für den Leser nachvollziehbar, warum sich Odin für die Anwendung von *seiðr* entschied. Ihr Nutzer kann die Zukunft vorhersagen und sogar in das Schicksal anderer Menschen eingreifen. Odin wurde von Loki für sein Verhalten in der *Lokasenna* verspottet. Frigg schämte sich dafür, was ihr Gemahl angetan hatte. Dennoch machte ihn die Kraft, die er besaß, zu einem der mächtigsten Götter. Auch die kleine Silberfigur (ca. 900 n. Chr.), die Odin abbildet, scheint die positive Rezeption seiner Tat durch die alten Germanen zu bestätigen.

Aus der durchgeführten Analyse der nordischen Mythologie lässt sich schließen, dass *cross-dressing* keine ernsthaften und langfristigen Auswirkungen auf Thor hatte, weil er am Ende seinen Hammer zurückbekam und das Hochzeitskleid auszog. Infolgedessen erlangte er seine Männlichkeit zurück. Auch die Tatsache, dass er nach der Waffe griff, bevor sie in seinen Schoß gelegt wurde, zeigt, dass die negativen Folgen von *seiðr* abgemildert werden könnten. Ausgehend von dem untersuchten Material ist die Darstellung von Thor in der Popkultur fast mit dem Original identisch. Selbst in den Comics wurden ihm keine neuen geschlechtsspezifischen Aspekte zugeschrieben, um das Phänomen der Geschlechtervielfalt zu thematisieren.

Loki ist eine Figur, die sich dazu eignet, die zeitgenössischen Probleme widerzuspiegeln. In den Mythen gilt dieser Gott als bisexuelle und genderfluide Figur. In der Popkultur hatte er am Anfang auch die gleichen Merkmale. Im Jahre 2017 wurde ihm eine neue sexuelle Orientierung zugewiesen und er wurde zu einem pansexuellen Charakter. An dieser Stelle kann die Frage gestellt werden, ob es sich dabei um eine bewusste Vorgehensweise handelt, die die Realität widerspiegelt, oder eher um einen Akt der Transgression? Die *Pansexualität* ist eines der neuen Konzepte, zu dem sich die Menschen seit kurzem offen bekennen. Selbst die Autorin Mackenzi Lee ist der Meinung, dass es an der Zeit ist, die LGBTI-Figuren in den Superheldenfilmen zu repräsentieren. Durch ihre Vorgehensweise änderte sie absichtlich die sexuelle Orientierung von Loki, um den Bedürfnissen des Publikums entgegenzukommen. Dieser Gott ist in der Popkultur sehr bekannt. Dank der Tatsache, dass er als Vertreter der *Pansexualität* dargestellt wurde, ist es sicher, dass dieses Konzept der sexuellen Orientierung ein breites Publikum erreichen wird.

Die gleiche Vorgehensweise wurde auch bei der Darstellungsweise von Walküren angewandt. In der *Edda* zeichneten sie sich dadurch aus, dass sie sowohl männliche als auch weibliche Merkmale hatten, was anhand des Artikels von Kathleen M. Selfs gezeigt wurde. Dieses Bild änderte sich in der Popkultur drastisch, wo die männlichen Eigenschaften verloren gehen und

nur noch die weiblichen dominieren. Bei der Marvel-Produktion erschien wieder ein ganz anderes Bild. Diese Kriegerinnen haben die gleichen Eigenschaften wie in der *Edda*. Es kam jedoch zur Veränderung der Bestimmung ihres Geschlechts, da die Walküre in den Filmen als erste lesbische Figur im MCU dargestellt wurde. Daher liegt auch hier der Akt der Transgression vor. Denn wieder einmal fand eine absichtliche Geschlechtsumwandlung statt.

Bibliographie

FEE, CH. R. / LEEMING, D. A., 2001: *Gods, Heroes & Kings: The Battle for Mythic Britain*. New York: Oxford University Press.

FERGUSON, S.: *What does it mean to be gender-fluid?*, unter:
<<https://www.healthline.com/health/gender-fluid#pronouns>>.

JAKOBSSON, Á., 2020: *The flexible masculinity of Loki*. In: *Limes* 13. S. 16-27.

JOCHENS, J., 1996: *Old Norse images of women*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

MANTLO, B./ POLLARD, K./ PARKER, R., 1990: *Marvel Marvel Super-Heroes*. Ausgabe 15. Marvel Comics.

O.V.: *Is Loki Bisexual in Marvel's Comics? Find Out Here!*, unter:
<<https://retrogeekery.com/is-loki-bisexual-in-marvels-comics/>>.

O.V.: *Pansexualism*, unter:
<<https://educalingo.com/de/dic-en/pansexualism>>.

SELF, M. K., 2014: *The Valkyrie's Gender: Old Norse Shield-Maidens and Valkyries as a Third Gender*. In: *Feminist Formations*. 26/1. S. 143-172.

SIMEK, R., 1984: *Lexikon der germanischen Mythologie*. Stuttgart: Kröner.

SIMEK, R., 2014: *Religion und Mythologie der Germanen*. Darmstadt: Theiss Konrad.

SIMROCK, K., 2014: *Die Edda: die ältere und jüngere nebst den mythischen Erzählungen der Skalda übersetzt und mit Erläuterungen begleitet von Karl Simrock*. (e-book); Im Rahmen des Gutenberg-DE Projekts ist die *Edda* vorhanden unter:
<<https://www.projekt-gutenberg.org/simrock/edda/index.html>>.

SOMERVILLE, A. A./ MCDONALD, R. A., 2020: *The Viking Age. A Reader*. Canada: University of Toronto.

STURLUSON, S./ FINLAY, A./ FAULKES, A., 2011: *Heimskringla Volume 1: The Beginnings to Óláfr Tryggvason*. London: Viking Society for Northern Research.

WAITITI, T., 2022: *Thor: Love and Thunder*. Vereinigte Staaten: Marvel Studios.

BIOGRAM AUTORKI:

Maria Smarzoch (ur. 1999) jest absolwentką Filologii Germańskiej na Uniwersytecie Opolskim. Interesuje się mitologią nordycką, grecką i egipską oraz archeologicznym aspektem historii świata. W wolnych chwilach lubi poświęcać się rozwojowi artystycznemu w dziedzinie rysunku i malarstwa.

e-mail: maria.smarzoch@gmail.com

BIOGRAPHIE DER AUTORIN:

Maria Smarzoch (geb. 1999) ist Absolventin der Germanistik an der Oppelner Universität. Sie interessiert sich für die nordische, griechische und ägyptische Mythologie sowie für den archäologischen Aspekt der Weltgeschichte. In ihrer Freizeit widmet sie sich gerne der künstlerischen Entfaltung im Bereich der Zeichnung und Malerei.

E-Mail: maria.smarzoch@gmail.com

Julia JANETA

The Concepts of Evil and Innocence in ‘The Child by a Tiger’ by Thomas Clayton Wolfe

Abstract

Thomas Clayton Wolfe, an American novelist and short story writer, often presents emotional problems of children during the Great Depression. In his short story, ‘The Child by a Tiger,’ Wolfe demonstrates the contrast between the cruelty-filled world of adults and the innocent world of growing children. Adults are presented as ruthless and full of prejudice, capable of the most heinous acts. Kids, on the other hand, are depicted as innocent and unaware of the cruelty around them. The main character of the story is Dick Prosser, who, initially sympathetic and inconspicuous, turns out to be a heartless murderer. The game of appearances he runs and his mysteriousness makes him an ambiguous figure.

Abstrakt

Thomas Clayton Wolfe, amerykański powieściopisarz i autor opowiadań, w swoich dziełach często przedstawia problemy emocjonalne dzieci w czasach Wielkiego Kryzysu. W opowiadaniu ‘Dziecko tygrysa’ Wolfe ukazuje kontrast między pełnym okrucieństwa światem dorosłych a niewinnym światem dorastających dzieci. Dorośli przedstawieni są jako bezwzględni i pełni uprzedzeń, zdolni do najbardziej haniebnych czynów. Dzieci, z drugiej strony, są przedstawione jako niewinne i nieświadome okrucieństwa wokół nich. Głównym bohaterem opowieści jest Dick Prosser, który początkowo sympatyczny i niepozorny, okazuje się bezdusznym mordercą. Prowadzona przez niego gra pozorów i tajemniczość czynią z niego postać niejednoznaczną.

Keywords: Thomas Clayton Wolfe, Great Depression, children characters in American fiction, Dick Prosser

Słowa kluczowe: Thomas Clayton Wolfe, Wielki Kryzys, postacie dziecięce w prozie amerykańskiej, Dick Prosser

The forgotten genius of prose

Thomas Clayton Wolfe was born on October 3, 1900, in Asheville, North Carolina. According to C. Hugh Holman, an American literary scholar, the future writer came from a large family with Scottish-Irish-German roots and ‘was the youngest of the Wolfe’s eight children, of whom three died in infancy’ (13). His father, William Oliver Wolfe, was a sculptor and ran a stonework business, and his mother, Julia Elizabeth Westall Wolfe, sold real estate with great success. He wanted to become a journalist or lawyer but devoted himself to literature. When he decided to follow the literary path, he studied drama and practiced poetry, but eventually decided to write in prose. When he was just fifteen years old, he began his studies at the University of North Carolina at Chapel Hill (UNC), graduating with a Bachelor of Arts degree in 1920. Later, he studied playwriting at Harvard University, where he received his master’s degree in 1922. Between 1924-1931, he worked as a lecturer of English at the New York University (NYU).

As a young man, Wolfe traveled to Europe; he visited England, France, Italy and Switzerland, and described these journeys in his works. He was fascinated by the old continent

and tried to rediscover the roots of his family there. In 1925, on his way back to America, the writer 'met and had a tempestuous love affair with Mrs. Aline Bernstein, a scene and costume designer seventeen years his senior and a married woman with two children' (Holman 14). Their romance lasted four years and had a huge impact on his life and works. Bernstein persuaded him to quit his teaching job and devote himself to literature; she was the first reviewer of his works and supported him financially for a while. She also became the inspiration for the character of Esther Jack that appears in his works and he dedicated his first novel to her.

In 1929, Wolfe made a debut that every young writer probably dreams of: *Look Homeward, Angel: A Story of the Buried Life* earned him recognition and popularity. According to Holman, this piece of fiction is 'the detailed and intense record of the ancestry, birth, childhood, adolescence, and youth of Eugene Gant,' who is a reflection of its author (15). After the first book, critics demanded another. In 1935, the novel *Of Time and the River: A Legend of Man's Hunger in His Youth* was published. The writer dreamed that he would write a hundred great novels, but he did not live up to his expectations and did not realize his dreams, although he had planned, thought and prepared everything meticulously throughout his life.

Wolfe was an extremely productive writer, using a language full of ambiguous meanings and an instantly recognizable style. He preferred long sentences, sometimes spanning entire pages, as well as a specific rhythm of the narration. Like no one else, he combined autobiography with fiction. His work was also characterized by a relentless desire to discover and explore the essence of the American life of his times. As Holman states, 'Wolfe believed that the American experience demanded a new art form and a new language for the expression of this view' (Holman 41). He was one of the most important American writers of the first half of the twentieth century and his works inspired many different authors, such as William Faulkner, Jack Kerouac, Philip Roth, Jerzy Kosiński, and Jonathan Franzen.

At the annual meeting of the American Osler Society in 2012, in Chapel Hill, S. Robert Lathan, MD, stated that while in Seattle in 1938, Wolfe fell ill with pneumonia and, as a result of complications, he stayed in the hospital for three weeks, while doctors diagnosed advanced tuberculosis of the brain. He died on September 15, at the age of thirty-eight. He was buried at Riverside Cemetery in Asheville, alongside his parents and siblings. According to Holman,

Wolfe's career, like his works, became a matter of debate before his death; and his untimely demise, when seemingly the world was all before him and his prodigious talent was still groping toward an adequate mode of expression, increased the debate without giving appreciable weight to any of the answers. He remains, despite his thirty-seven years, a 'golden boy' cut off in the moment of the flowering of his talent, and the issue of whether he had already done all that he was capable of and was, therefore, saved by death from tasting the fruits of a certain diminution of power or whether a major talent went unrealized through the cruel accident of time will remain as unresolved with him as it has been with all the other 'golden boys' who tasted too early 'the bitter briefness of our days.' (Holman 24-25)

In 2016, the movie *Genius* was released. It shows the long-standing friendship between Thomas Wolfe and Maxwell Perkins, his publisher and editor. The filmmakers focused on showing the differences between these two men and, at the same time, presented how large their influence was on the literature of the twentieth century. Wolfe and Perkins collaborated on the two novels and writer dedicated to his friend *Of Time and the River: A Legend of Man's Hunger in His Youth*. In one of the letters to Perkins, Wolfe assumed that 'man is born to live, to suffer, and to die, and what befalls him is a tragic lot. There is no denying this in the final end. But we must deny it all along the way' (Wolfe qtd. in *THE GOAL CHASER*).

American society during the Great Depression

After the end of World War I, various European countries began to rebuild and repay their debts to the United States. For this reason, in the 1920s, the standard of living in the USA rose sharply.

During the presidency of Calvin Coolidge (1923-1929), salaries were raised, and taxes were lowered, and the American standard of living rose. More and more households had electricity, cars and other amenities. Unexpectedly, at the turn of the 1920s and 1930s, the greatest economic crisis in the history of capitalism occurred, which took place between 1929-1933. The crisis started in the United States, but quickly spread around the world. The 1920s was a period of prosperity, which was also reflected on the New York Stock Exchange. The ongoing boom was interrupted by the stock market crash on October 24, 1929. It is assumed that this day, commonly known as Black Thursday, marked the beginning of the Great Depression.

According to Robert S. McElvaine, the Elizabeth Chisholm Professor of Arts and Letters and Chair of the Department of History at Millsaps College, the Great Depression was 'the worldwide economic collapse that began in 1929 and ended only well after the outbreak of World War II a decade later' and it was 'the worst domestic crisis the United States faced in the twentieth century and the second worst, after the Civil War, in American history' (McElvaine ix). In his study *The Great Depression: America, 1929-1941* McElvaine assumes that the main cause of the crisis was the poor distribution of income in the 1920s, which left most potential consumers with too little of the national income to buy whatever mass production brought to market.

David C. Wheelock, an Assistant Vice President and economist at the Federal Reserve Bank of St. Louis, states that it was a global phenomenon and was caused by the failure of the banking system, which consequently led to the stock market crash. He also observes that it was:

the worst economic catastrophe of the 20th century and, perhaps, the worst in our nation's history. Between 1929 and 1933, the quantity of goods and services produced in the United States fell by one-third, the unemployment rate soared to 25 percent of the labor force, the stock market lost 80 percent of its value and some 7,000 banks failed. (Wheelock xi-xii)

During the Great Depression in America, consumption fell very quickly. The crisis affected practically every area of the economy. This was caused by the worrying phenomenon of deflation, i.e. falling prices in the markets. As Wheelock states, the price of chicken fell from 38 cents a pound to 12 cents, the price of eggs dropped from 50 cents a dozen to just over 13 cents, and the price of gasoline fell from 10 cents a gallon to less than a nickel (Wheelock xi). The consequence of this was numerous bankruptcies and debts of entrepreneurs. Many people lost their jobs. Worse, the gap between the rich and the poor was widening instead of narrowing.

Herbert Hoover was the president of United States from 1929 to 1933. According to Murray N. Rothbard, the author of *America's Great Depression*, Hoover's administration was unable to remedy the deepening economic problems and believed that the state's contribution to the reconstruction of the economy could cause a deterioration of the economic situation in the country. The administration also assumed that the economy should return to normal by itself. Eventually, Hoover increased tariffs on products imported to the United States and this resulted in less exports from other countries. As a consequence, the labor market collapsed. There was a cut in salaries, and the country's budget was inefficient in paying unemployment benefits, as the number of unemployed increased significantly (Rothbard 210).

It is believed that the Great Depression was caused by 'underconsumption,' i.e. a lack of demand for goods at profitable prices. However, this contradicts the well-known fact that it is capital goods, not consumer goods, namely industries that really suffer in a depression. Rothbard explains that the 'boom'

is actually a period of wasteful misinvestment. It is the time when errors are made, due to bank credit's tampering with the free market. The 'crisis' arrives when the consumers come to reestablish their desired proportions. The 'depression' is actually the process by which the economy adjusts to the wastes and errors of the boom and reestablishes efficient service of consumer desires. (Rothbard 11-12)

American society has experienced many changes during the crisis. According to the program *U.S. History*, the Great Depression had many social and cultural effects. It

brought a rapid rise in the crime rate as many unemployed workers resorted to petty theft to put food on the table. Suicide rates rose, as did reported cases of malnutrition. Prostitution was on the rise as desperate women sought ways to pay the bills. Health care in general was not a priority for many Americans, as visiting the doctor was reserved for only the direst of circumstances. Alcoholism increased with Americans seeking outlets for escape, compounded by the repeal of prohibition in 1933. Cigar smoking became too expensive, so many Americans switched to cheaper cigarettes. (U.S. History par. 2)

In addition, spending on education was reduced, which resulted in the closure of many schools. People did not marry for fear of an uncertain future, with many marriages broke up. Consequently, birth rates plummeted. Many people migrated in search of a better tomorrow. Interestingly, cultural life was still going on – about 40% of Americans went to the cinema once a week. Radio was common, and the blues gained popularity in music (U.S. History par. 6-8).

Upper-class wages fell by up to 40%. Affluent families found themselves on the verge of bankruptcy. Many tried to keep up appearances and led a life as close to normal as possible while adapting to the new economic conditions. Lindsey Konkel, the author of *Life for the Average Family During the Great Depression*, describes the everyday life of American society during the period. She states that ‘the average American family lived by the Depression-era motto: Use it up, wear it out, make do or do without’ (Konkel par. 4). People had to save money. Newspaper articles and radio broadcasts taught housewives how to reduce food expenses by cooking economically. Many families strived for self-sufficiency by maintaining home gardens with vegetables and herbs. Some cities allowed vacant lots to be turned into gardens where residents could grow food. People stayed at home more often. Neighbors got together to play cards or board games, such as Scrabble and Monopoly, and mini golf became very popular (Konkel par. 8,11).

Despite widespread unemployment, the number of working women had increased. Some criticized married women for taking jobs when so many men were unable to find employment. However, women often occupied typically female positions, in the service industry or in offices. They worked in schools and hospitals, but also as clerical workers, telephone operators and domestics. However, in many instances, employers lowered pay scales for women workers. Regardless of the amount, women’s earnings helped to survive, because in many families it was women who were the sole breadwinners (Konkel par. 14-16).

According to David Walbert, the author of *The Depression for Farmers*, the stock market crash and everything that followed – bank failures, business failures, unemployment – made life even more difficult for farmers. They continued to produce more food than consumers bought, and, at the time, consumers could buy even less. Agricultural prices fell even more. Many farm families did not have heat, light or indoor bathrooms, while they raised most of their own food. Walbert observes that

in North Carolina, where many farmers were tenants and sharecroppers, falling crop prices made life even harder than it had been before the war. A 1923 survey found that half of all rural families in Chatham County were tenants. None of the tenant farmers had running water, and only eight even had outhouses – the rest had no sanitary facilities at all. Sharecropping families, meanwhile, made only 9 cents a day per person. (Walbert par. 4)

When drought, heat and grasshoppers destroyed crops, farmers were left with no money for groceries or farm subsidies. Many young men took government jobs building roads and bridges. Some decided to migrate.

In 1931, the crisis deepened. Politicians and economists thought that this would be

a breakthrough year for the recovery of the American economy, but it was quite the opposite. Dr. Benjamin Anderson, an American economist of the Austrian School, depicted this year as ‘the tragic year’ (Rothbard 257). This is how Rothbard describes the situation at the time:

Production continued to plummet drastically, as did prices and foreign trade, and unemployment skyrocketed to almost 16 percent of the labor force. The Federal Reserve Board (FRB) index of manufacturing production, which had been 110 in 1929 and 90 in 1930, fell to 75 in 1931. Hardest hit, in accordance with Austrian cycle theory, were producers’ goods and higher order capital goods industries, rather than the consumer goods’ industries. (Rothbard 260-261)

In addition, in the years 1929-1931, the FRB index of production of durable manufacturers fell by over 50 percent and pig iron production recorded a decrease of 80 percent (Rothbard 261).

In 1933, there was the breakthrough that everyone had been waiting for. Franklin Delano Roosevelt became the new president of the USA, and during the election campaign, he committed himself to introducing a program of economic and social reforms called the New Deal. Roosevelt immediately joined Congress in passing anti-crisis laws. According to the adopted program, it was forbidden to export gold abroad and the convertibility of the dollar into gold was discontinued. The program also provided for aid for agriculture. In return for reducing production, the state offered subsidies to farmers and canceled debts. As Wheelock states,

Roosevelt’s policies restored confidence in the banking system, and money poured back into the banks. The money stock began to expand, which fueled increased spending and production as well as rising prices. Economic recovery was slow, but at least the bottom had been reached and the corner turned. (Wheelock xiii)

Roosevelt also led to the introduction of protections for workers, in the form of a minimum wage, compulsory insurance, or an increase in the position of trade unions. All this led to the economic recovery in the USA even before the outbreak of World War II.

Violence, racism, and growing up

‘The Child by a Tiger’ is a short story from the collection ‘The Complete Short Stories Of Thomas Wolfe,’ published posthumously by Francis E. Skipp with a foreword by James Dickey. Like many other short stories by Wolfe, the plot takes place in a small town in the south of the United States, employing the first-person narration. In ‘The Child by Tiger,’ an unnamed man nostalgically recalls his childhood 25 years ago when he was around twelve years old. He remembers this time as particularly important and formative for his life. Back then, his friends were Randy Shepperton, Nebraska Crane, and Augustus Potterham, with whom he spent time playing football.

One day, the boys meet a black war veteran, Dick Prosser. He is a new employee of Mr. Shepperton, Randy’s father. He served in the United States Army and, according to the narrator, ‘the stamp of the military man was evident in everything he did’ (Wolfe 332). The man impresses with everything he does, including his shooting skills, arranging kindling and lighting fires. The narrator mentions that ‘he could cook, he could tend the furnace, he knew how to drive a car – in fact, it seemed to us boys that there was very little that Dick Prosser could not do. He could certainly shoot. ... He knew about football, too’ (Wolfe 334).

Prosser is especially kind and gentle to the narrator and his friends, who find that ‘there was nothing that he did not know. We were all so proud of him’ (Wolfe 335). Dick addresses the boys as ‘Mister’ and ‘Cap’n,’ with which he greatly gains in their eyes: ‘This formal address – “Mr.” Crane, “Mr.” Potterham, “Mr.” Spangler, “Cap’n” Shepperton – pleased us immensely, gave us a feeling of mature importance and authority’ (Wolfe 332). For teenagers, Dick is also something of a teacher, and a role model. While performing his duties, he simultaneously teaches

them new skills. As the narrator relates,

he showed us how to make a fire, how to pile the kindling so that the flames shot up cone-wise, cleanly, without smoke or waste. He showed us how to strike a match with the thumbnail of one hand and keep and hold the flame in the strongest wind. He showed us how to lift a weight, how to tote a burden on our shoulders in the easiest way. (Wolfe 335)

Over time, the boys begin to spend more and more time with their new friend. Prosser, who is gentle and restrained, seems friendly and does not mind their company. The teenagers are fascinated by the man and enjoy watching him at work: '[I]t was a joy, for example, just to watch him split the kindling. He did it with a power, a kind of military order, that was astounding. Every stick he cut seemed to be exactly the same length and shape as every other one' (Wolfe 332). They are impressed by his stupendous strength and discipline, and they want to be like him in the future.

Precise and disciplined, Dick leads a Spartan lifestyle that the narrator and his friends have never seen in person. His little basement room in the Shepperton's house is impeccable, neat and undecorated. According to the narrator, it is 'spotless, bare, and tidy as it had always been' (Wolfe 347). There is only a wood stove, a bed, a table and a chair. The man does not have many personal belongings, but there is a Bible on the table, which is of great value to him.

Prosser is a very religious man and spends a lot of time reading his Bible. In conversations with the boys, he often quotes passages from it:

Sometimes Dick would come out of his little basement room, and his eyes would be red, as if he had been weeping. We would know, then, that he had been reading his Bible. ... Sometimes on these occasions his speech would be made up of some weird jargon of Biblical phrases, of which he seemed to have hundreds, and which he wove together in his strange pattern of his emotion in a sequence that was meaningless to us, but to which he himself had the coherent clue (Wolfe 335).

Dick's skin color has a significant impact on how he is perceived by others. Personally, he does not comment on the racist prejudice in the town, but his annoyance at being treated unfairly is evident in his demeanor. He obsessively quotes the Bible and repeats that 'de day is comin' when He's comin' on dis earth again to sit in judgement. He'll put the sheep upon de right hand and de goats upon de left. Oh, white fokes, white fokes, de Armageddon day's a comin', white fokes' (Wolfe 335). Thereby, he suggests that racial segregation will be overcome, and all people will be equal.

Eventually, Dick's growing anger results in a bloody crime. He reaches for his gun and starts killing. In the middle of the night, a loud alarm wakes the townspeople to their feet. Someone shouts: 'It's that nigger of Shepperton's!', and adds, 'They say he's killed four people' (Wolfe 338). Inhabitants are confused and the panic is rising. As the death toll mounts, roily people flock to follow the killer's trail. The narrator relates:

From every corner, every street that led into the square, people were streaking in. One could see the dark figures of running men across the white carpet of the square. They were all rushing in to one focal point. ... Those running figures streaking toward that dense crowd gathered there made me think of nothing else so much as a fight between two boys upon the playgrounds of the school at recess time ... There was no mistaking the blood note in that foggy growl. (Wolfe 340)

An enraged mob gathers around Cash Eager's shop. Someone throws a rock and breaks a shop window. People fall inside and steal weapons in a few minutes – they grab rifles and fill their pockets with ammunition. Then, they return to the street and, together with the tracking dogs, go after Dick. One of the people shouts: 'We're going to get that nigger!' (Wolfe 341). The dogs pick up the trail.

The townspeople follow the trail of the killer and look at the results of the bloody massacre with a mixture of shock, disgust and fear. There is a shootout involving the police. After shooting a policeman, Dick manages to escape the city. Shocked people return to their homes. As the narrator concludes, ‘the town again was silent. Far off in the direction of the river, we could hear the mournful baying of the hounds. There was nothing more to see or do’ (Wolfe 344). Everyone hopes that the fugitive will be caught soon.

The next morning, Dick is found by the river. After a brief exchange of fire and killing several people, the man discards his rifle and faces the crowd. The inhabitants, eager for revenge, lynch him. The narrator account is very detailed and cruel:

He fell forward in the snow, riddled with bullets. The men dismounted, turned him over on his back, and all the other men came in and riddled him. They took his lifeless body, put a rope around his neck, and hung him to a tree. Then the mob exhausted all their ammunition on the riddled carcass. (Wolfe 346)

After taking bloody revenge, the people return to the city with their victim. They hang the massacred corpse in the town square for everyone to see. The townspeople gather around the body, but some look away from the sight – they cannot believe it is the same person they knew before. Dick’s body is so distorted, both by the wounds he suffered and the awareness of what he did, that people cannot look at it without disgust. The enormity of the crime shocks the inhabitants. The boys initially do not want to see the corpse, but eventually, they change their minds. They cannot believe what happened, looking at Dick’s corpse:

We looked and whitened to the lips, and craned our necks and looked away, and brought unwilling, fascinated eyes back to the horror once again, and craned and turned again, and shuffled in the slush uneasily, but could not go. And we looked up at the leaden reek of day, the dreary vapor of the sky, and, bleakly, at these forms and faces all around us – the people come to gape and stare, the poolroom loafers, the town toughs, the mongrel conquerors of earth – and yet, familiar to our lives and to the body of our whole experience, all known to our landscape, all living men. (Wolfe 345)

Recent events have a huge impact on the narrator and his friends and irrevocably change them. As the narrator observes, ‘something had come into life – into our lives – that we had never known about before. It was a kind of shadow, a poisonous blackness filled with bewildered loathing’ (Wolfe 345). Young people become aware of the evil inherent in the social sphere and often invisible under the veneer of customary politeness. Although they do not fully understand it, they already know that the adult world is rooted in annals of spiraling aggression, and innocence is a state of grace which dissolves as soon as one grows up.

Concluding remarks

Thomas Wolfe’s childhood experiences in the American South had a huge impact on his writing and portraits of children in his works. Yet, the social sphere never enters his works directly, but always by means of figurative signification. In ‘The Child by a Tiger,’ Wolfe debunks American racism of the 1930s, contrasting the world of adults and the world of children in a small-town community. On the one hand, the adults are described as uncompromising and full of hatred which is often motivated by vengefulness. On the other, the children in the story are gentle, trusting, and totally ignorant of violence. Dick Prosser, a seemingly nice and unassuming black worker, turns out to be a serial killer, massacring several of his neighbors, which seems to be a revenge for the years of humiliation he has suffered from the whites. In retaliation, an enraged mob of his fellow citizens lynches him in the most brutal way. The monstrosity of the violence the children in the story witness changes their perception of the world, and the dramatic event is a threshold between their childhood and maturity.

Bibliography

HOLMAN, C. H., 1960: *Thomas Wolfe*. University of Minnesota Press.

KATE, G., 2021: Thomas Wolfe Quotes & Sayings. *THE GOAL CHASER*.
<<https://thegoalchaser.com/thomas-wolfe-quotes/>>.

KONKEL, L., 2018: Life for the Average Family During the Great Depression. *HISTORY*.
<<https://www.history.com/news/life-for-the-average-family-during-the-great-depression>>.

LATHAN, R. S., 2012: Thomas Wolfe: Chapel Hill days and death from tuberculosis. *PubMed Central*.
<<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3448571/>>.

MCELVAINE, R. S., 1972: *Encyclopedia of the Great Depression*. Macmillan Reference USA.

ROTHBARD, M. N., 1972: *America's Great Depression*. Mises Institute.

USHISTORY.ORG, 2008: Social and Cultural Effects of the Depression. *U.S. History Online Textbook*.
<<https://www.ushistory.org/us/48e.asp>>.

WALBERT, D. The Depression for Farmers. *ANCHOR*.
<<https://www.ncpedia.org/anchor/depression-farmers>>.

WHEELOCK, D. C. The Great Depression: An Overview. *Federal Reserve Bank of St. Louis*.
<https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://www.stlouisfed.org/~media/files/pdfs/great-depression/the-great-depression-wheelock-overview.pdf&ved=2ahUKEwit8YG_iOj9AhUDBhAIHYt2CecQFnoECBYQAQ&usg=AOvVaw15KB81Bkm2g8c2MIZcteRu>.

WOLFE, T., 1987: *The Complete Short Stories Of Thomas Wolfe*. New York: Scribner.

AUTHOR'S BIOGRAM:

Julia Janeta (born 2001) – a graduate of English Philology at the ANS in Racibórz, a student of German studies, tutor, and language teacher. Her scientific interests focus on racial problem in the USA and Europe.

e-mail: julia.janeta.2001@gmail.com

BIOGRAM AUTORKI:

Julia Janeta (ur. 2001) – absolwentka Filologii Angielskiej na ANS w Raciborzu, studentka germanistyki, korepetytorka i nauczycielka języków obcych. Jej zainteresowania naukowe skupiają się na problemach rasowych w USA i w Europie.

e-mail: julia.janeta.2001@gmail.com

Jakub GRZEGOREK

Problem cenzury i ideologii w kinematografii zachodniej ukazwanej w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w latach 80 XX wieku

Abstract

During the era of the Polish People's Republic (PRL), press control was a significant tool of censorship for the ruling party which intended to oversee the flow of information and shape society in accordance with the communist ideology. The Law on Show Control from July 1981 was a pivotal legal act introducing media restrictions. Despite its apparent focus on show control, the law effectively introduced press censorship, augmenting the centralization of power. The law imposed harsh penalties for publishing information conflicting with the party line, leading to propaganda and media manipulation. Journalists complied with censorship which strongly distorted media objectivity. The article analyzes the impact of this law on cinema in Poland, focusing on the film *Apocalypse Now* as an example. It discusses aspects of media restrictions, implications for freedom of speech, and the influence on the availability of Western films in communist Poland.

Abstrakt

W okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej kontrola prasy była istotnym narzędziem cenzury rządzących komunistów, którzy dążyli do nadzorowania przepływu informacji i formowania społeczeństwa zgodnie z ideologią komunistyczną. Ustawa o kontroli widowisk z lipca 1981 była kluczowym aktem prawnym wprowadzającym ograniczenia medialne. Choć dotyczyła kontroli widowisk, w rzeczywistości wprowadzała cenzurę prasy, zwiększając centralizację władzy. Ustawa narzucała surowe kary za publikowanie informacji niezgodnych z linią partyjną, prowadząc do propagandy i manipulacji mediami. Dziennikarze podporządkowywali się cenzurze, co silnie zakłóciło obiektywizm mediów. Niniejszy artykuł analizuje wpływ tej ustawy na kino w Polsce, koncentrując się na filmie *Czas apokalipsy (Apocalypse Now)* w reżyserii Francisca Forda Coppoli jako przykładzie. Rozważane są różne aspekty ograniczeń funkcjonowania mediów, ich skutki dla wolności słowa oraz ich wpływ na dostępność zachodnich filmów w komunistycznej Polsce.

Keywords: censorship in the Polish People's Republic, ideology, II World War and its representation in movies, martial law in Poland

Słowa kluczowe: cenzura w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, ideologia, druga wojna światowa i jej przedstawienie w filmie, stan wojenny w Polsce

Cenzura, ideologia i kontrola publikacji i widowisk

Analiza Ustawy o Kontroli Widowisk, która ukazała się w 1981 roku, wymaga cofnięcia się do roku 1945 w celu zrozumienia kontekstu historycznego całej sytuacji w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Po zakończeniu II wojny światowej, Europa została podzielona na dwie strefy wpływów – zachodnią pod kontrolą Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, oraz wschodnią pod kontrolą Związku Radzieckiego. Polska znalazła się w strefie wpływów radzieckich po wyzwoleniu przez armię sowiecką Józefa Stalina. Komunistyczny rząd Związku Radzieckiego w 1946 roku rozpoczął szeroko zakrojoną akcję w celu wprowadzenia cenzury na wszystkie media, nie tylko w Polsce, ale także w innych krajach wyzwolonych przez Związek Radziecki. W tym samym roku powołano Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPIW), którego głównym zadaniem było nadzorowanie zawartości publikacji i widowisk w granicach określonych przez prawo – jak zauważa Anna Domska – szczególnie pod kątem przestrzegania ograniczeń dotyczących treści (Domska 80).

GUKPPIW miał na celu kontrolowanie wszystkich masowych środków przekazu informacji oraz treści, które mogłyby stać w opozycji do panującej narracji ustroju komunistycznego. Katalog ograniczeń zawarty w artykule 2 ustępie 1 punkcie 2 obejmował treści, które naruszały urząd państwa polskiego, propagowały wojnę, ujawniały tajemnice państwowe, szkodziły międzynarodowym stosunkom państwa polskiego, naruszały prawo i dobre obyczaje oraz wprowadzały w błąd opinię publiczną przez podawanie fałszywych informacji (Domska 80). Tak zdefiniowana cenzura nie pozwala jednak w pełni zrozumieć, jakie treści dokładnie podlegały jej nadzorowi. W 1952 roku wydano zarządzenie mające uregulować działanie organu GUKPPIW, które rozszerzyło zakres cenzury również na urządzenia służące do druku i powielania treści (Domska 81). W późniejszych latach modyfikowano te przepisy wielokrotnie: np. w 1970 roku, wydano rozporządzenie, które nie wprowadziło zbyt wielu zmian, ale w 1975 roku zaostorzono wiele szczegółowych zapisów pod kątem interpretacji prawa. Jednak jedyne wytyczne zawarte w tym dokumencie były zawsze ogólnikowymi formułami na temat o szkodliwości publikacji dla interesów PRL, co skutkowało indywidualnymi interpretacjami cenzury, pozostawiając subiektywne decyzje cenzorów w zakresie dopuszczania, zmiany i usuwania zawartości drukowanych materiałów.

GUKPPIW, będący organem administracji podległym bezpośrednio Prezesowi Rady Ministrów, działał zgodnie z partyjnymi dyrektywami oraz ideologią całego państwa. Taki układ wpłynął na to, że rząd miał kontrolę nad działaniami GUKPPIW i jego funkcją cenzorską. Wprowadzenie w życie rozporządzeń w latach 70. wieku przyczyniły się do represji autorów, których posądzano o działalność opozycyjną. Zastosowano wobec nich tak zwaną cenzurę podmiotową, która odznaczała się usunięciem autora z publikacji, w których występował, oraz nakładała zakaz rozpowszechniania przez niego jakichkolwiek treści. Pożądanym działaniem stało się krytykowanie takich autorów oraz piętnowanie ich.

Przemiany społeczne, które miały miejsce na przełomie lat 80., wymusiły konieczność wprowadzenia nowych przepisów regulujących cenzurę. Społeczeństwo domagało się przejrzystych przepisów i skrupulatnego ich przestrzegania. Okres pierwszej 'Solidarności' przyniósł ze sobą przełom w regulacji mediów, który znacząco zmienił krajobraz medialny i otworzył nowe perspektywy dla wolności wyrażania opinii i szerzenia informacji. Ciekawym

zjawiskiem było to, że zarówno społeczeństwo, jak i Solidarność, nie opowiedziały się za całkowitym zniesieniem cenzury.

Efektom tych zmian było zaproponowanie nowej regulacji, do której rząd zobowiązał się w 'Porozumieniach gdańskich'. W rezultacie tych działań powstała ustawa o kontroli publikacji i widowisk, uchwalona 31 lipca 1981 r. Ustawa określała sytuacje, w których cenzura była uzasadniona, a co istotne, wprowadziła nowy element – możliwość odwołania się od decyzji GUKPiW do Naczelnego Sądu Administracyjnego. Jak zauważa Sławomir Formella, zagwarantowało to redakcjom i innym podmiotom prawo do oznaczania ingerencji, choć nie wszystkie z nich faktycznie z tego prawa korzystały (Formella par. 5). Instytucje cenzury były uprawnione do wprowadzenia określonej liczby wyróżnień wskazujących na obecność interwencji cenzorskich w tekście, przy czym zazwyczaj oscylowała ona w granicach 4-5 w jednym fragmencie (Domska 85). W przypadku odmowy zgody ze strony redakcji na ograniczenie liczby tych wyróżnień, organy nadzoru groziły konfiskatą całości materiału. W rezultacie redakcje często akceptowały takie rozwiązanie kompromisowe (Kozieł 128).

Warto odnotować, że periodyki należące do RSW (Ruchu Społeczno-Wydawniczego) nie wykorzystywały swojego uprawnienia do umieszczania oznaczeń cenzorskich (Kozieł 128-171). Było to spowodowane wewnętrznym zakazem w redakcjach dotyczącym wyróżniania miejsc poddanych ingerencji cenzorskiej. Wprowadzenie stanu wojennego sprawiło, że ustawa obowiązywała tylko krótko w pierwotnej postaci. Celem ustawy, w opinii Ingi Kawki, nie było zniesienie cenzury, lecz poddanie jej stosowania jasnym regułom prawnym, na przykład wprowadzono możliwość podania informacji o tym, że tekst został ocenzurowany oraz sądową kontrolę rozstrzygnięć niedopuszczających materiału do druku czy emisji jako decyzji administracyjnych (Kawka 123). Podczas fazy opracowywania projektu nowej ustawy, zaobserwowano starcie dwóch odmiennych perspektyw w kwestii właściwego umiejscowienia GUKPPiW w strukturze organów państwowych (Domska 84).

Ostatecznie, w wyniku przeprowadzonych zmian legislacyjnych, urząd kontroli podległ jurysdykcji Rady Państwa. Ta konsolidacja kompetencji w ramach Rady Państwa, będąca manifestacją aspiracji reformistycznych oraz ideologicznych, stanowiła wyrazisty obraz ewolucji procesów związanych z funkcjonowaniem mechanizmów cenzury. Co więcej, przeprowadzona transformacja przyczyniła się do zakotwiczenia pewnego stopnia niezależności cenzury wobec władz rządowych (Domska 84). Według świadectw historycznych, zazwyczaj dochodziło do interwencji rządu w przypadku publikacji niosących za sobą krytyczny wydźwięk skierowany w stronę instytucji rządowych. Nastąpiła modyfikacja listy kryteriów, które dają podstawy organom cenzury do ingerencji, jak zostało zawarte w artykule 2 Ustawy. Wymienione zostały następujące przesłanki: naruszanie suwerenności lub integralności terytorialnej PRL; nawoływanie do obalenia, kwestionowanie, drwienie lub deprecjonowanie konstytucji oraz ustroju PRL; nadszarpnięcie konstytucyjnych zasad polityki zagranicznej PRL i jej sojuszy; promowanie działań propagandowych o charakterze wojennym; ujawnianie poufnych informacji, włączając w to tajemnice państwowe, aspekty gospodarcze oraz poufną informację służbową w sferze obronności i Sił Zbrojnych; podburzanie do popełnienia przestępstwa lub wyrażanie aprobaty dla przestępczych działań; rozpowszechnianie informacji z etapu przygotowawczego postępowania lub publikowanie treści z rozpraw sądowych przeprowadzonych za zamkniętymi drzwiami; naruszenie uczuć religijnych lub przekonań niewierzących; propagowanie działań

dyskryminujących na tle narodowościowym i rasowym; rozpowszechnianie treści obyczajowo szkodliwych, w szczególności związanych z alkoholizmem, narkomanią, brutalnością i pornografią.

Praktyka wprowadzania cenzury w okresie lat 80. XX wieku była niejasna i subiektywna, opierając się na luźnej interpretacji podstaw prawnych dla ingerencji cenzury w teksty. Zastosowanie cenzury nie ograniczało się jedynie do sformułowań ustawowych o niedookreślonej treści, ale również objęło te, które można było wyraźnie określić (Domska 86). Co istotne, brakowało spójności w wykładni tych sformułowań. Metody interpretacji opierały się na aktualnych potrzebach politycznych i często przekraczały logiczne ramy argumentacji. To otwierało drogę dla wykorzystania pozaustawowych przesłanek do uzasadnienia działań cenzorskich, stanowiąc tym samym elastyczną furtkę dla takich interwencji. Cenzurowanie ogłoszeń dotyczących wydarzeń kulturalnych, naukowych lub religijnych może wydawać się działaniem absurdalnym. W takich przypadkach, jak wskazuje działaczka opozycyjna Zofia Radzikowska, argumentowano, że jest to konieczne w celu zapewnienia ochrony suwerenności lub integralności Państwa Polskiego (Radzikowska 15).

Jako przykład manipulacji w kontekście uzasadnienia działań cenzury można wskazać na praktykę wykształconą w związku z punktem 1 oraz punktem 6 listy przesłanek umożliwiających ingerencje cenzorskie (Domska 87). Zgodnie z tymi punktami cenzura mogła być stosowana w przypadku treści naruszających niepodległość lub integralność terytorialną państwa, a także w sytuacji, gdy treści nawoływały do popełnienia przestępstwa lub je pochwały. Po roku 1986 zaobserwowano częściową poprawę w kontekście ograniczenia nadmiernej ingerencji cenzorskiej. Według dziennikarza i publicysty *Tygodnika powszechnego* Tomasza Fijałkowskiego, ilość przypadków ingerencji zarówno o charakterze częściowym, jak i absurdalnym, uległa zredukowaniu, choć nie została całkowicie wyeliminowana (Fijałkowski 17). Według analiz Komitetu Helsińskiego w końcowym okresie rządów komunistów można zauważyć pewne oznaki liberalizacji cenzury, jednak ograniczały się one do określonych dziedzin życia, jak np. kwestii gospodarczych (Komitet Helsiński 32). Należy jednocześnie zaznaczyć, że nie w komunistycznej Polsce można mówić o pełnej liberalizacji w sferze stosowania cenzury, która zawsze pozostawała poza zasięgiem ściśle określonych ram prawnych. Analizując tę sytuację, Fijałkowski zauważa, że w okresie niewoli politycznej oraz wobec ustawicznie stronnicych orzeczeń sądowych, cenzura stanowiła pewne niezbywalne minimum swobody mediów (Fijałkowski 17). Jej funkcjonowanie umożliwiało próby publikacji materiałów, które mogłyby w przeciwnym razie zostać objęte cenzurą. W rzeczywistości, cenzura przejmowała odpowiedzialność za możliwą publikację. Przy braku istnienia cenzury, same redakcje unikałyby przedstawiania treści, które mogłyby podlegać sankcjom prawnym oraz finansowym, narażając się na ewentualne konsekwencje (Domska 87). W ten sposób, cenzura pełniła rolę swoistego amortyzatora, który pośrednio utrzymywał pewien poziom otwartości mediów w trudnym kontekście politycznym.

Wyniki analizy dokumentów związanych z działalnością cenzury jednoznacznie wskazują na główny cel tych działań, który polegał na manipulowaniu percepcją rzeczywistości zgodnie z nakazami wydawanymi przez władzę. Nakazy te były skoncentrowane na kreowaniu pozytywnego wizerunku demokratycznego państwa, tworząc tym samym nacisk na narrację, że PRL jest krajem otwartym i przyjaznym treściom publicystycznym.

Film *Czas apokalipsy (Apocalypse Now)* a cenzura

Czas apokalipsy to ikoniczny film wojenny, który został wyreżyserowany przez legendarnego twórcę kina, Francisca Forda Coppolę. Film ten doczekał się wielu wersji, a jedną z najbardziej znanych jest *Apocalypse Now: Final Cut*, która jest uważana za najbardziej kompletną i autorską wersję tego dzieła. Pierwotnie premiera *Apocalypse Now* odbyła się w roku 1979, a film wkrótce zdobył uznanie zarówno widzów, jak i krytyków. Fabuła filmu opiera się na powieści *Jądro ciemności (Heart of Darkness)* Josepha Conrada i przenosi do czasów wojny w Wietnamie, gdzie kapitan Benjamin Willard (w którego wciela się Martin Sheen) zostaje wysłany w tajną misję odnalezienia i zlikwidowania pułkownika Kurta (genialna kreacja Marlona Brando), który popadł w obłąd i stworzył swoje własne królestwo w głębi dżungli. *Apocalypse Now* to nie tylko opowieść o wojnie, ale także o deprawacji, granicach moralności i sile człowieczeństwa wystawionego na ekstremalne warunki. Tematyka filmu dotyczy problemów związanych z destrukcyjnym wpływem wojny na psychikę żołnierzy, etycznych dylematów w sytuacjach wojennych oraz narastającej destabilizacji emocjonalnej w warunkach skrajnego stresu.

Samo pojawienie się filmu w polskich kinach ma charakter symboliczny. W czasie premiery kinowej, w dniu 14 grudnia 1981 roku, znany brytyjski fotograf o polskich korzeniach – Chris Niedenthal – zrobił chyba najsztywniejsze zdjęcie wprowadzonego poprzedniego dnia stanu wojennego. Przedstawia ono skromny baner reklamowy filmu na budynku kina ‘Moskwa’ w Warszawie, przed którym stoi pojazd opancerzony z kilkoma żołnierzami krzającymi się wokół niego. Żadne inne zdjęcie nie oddaje z taką głębią ducha zbliżających się wydarzeń oraz narastającego niepokoju wśród mieszkańców Polski w owych dniach.

Film wyreżyserowany przez Francisca Forda Coppolę pojawił się w Polsce w wersji ocenzurowanej, nie będąc pełnowartościową adaptacją autorską reżysera. Oryginalna edycja została okrojona o prawie czterdzieści minut materiału. Wiele scen oraz dialogów, które kolidowały z oficjalną polityką Stanów Zjednoczonych, zostało usuniętych przez twórców filmu pod naciskiem władz USA, bez udziału cenzury PRL. Jednak wersja, która była wyświetlana w polskich kinach była dodatkowo ocenzurowana na poziomie dialogów wypowiedzianych przez aktorów.

Cenzura ta była prowadzona w sposób niezwykle staranny i precyzyjny, zgodnie z przepisami ustawy o kontroli publikacji i widowisk. W kontekście tej regulacji, dialogi podlegały ścisłej ocenie, aby dopasować je do obowiązujących norm i wytycznych cenzury. Proces ten polegał na selektywnym usuwaniu treści lub słów, które mogłyby być uznane za nieodpowiednie lub niezgodne z moralnością i ideologią socjalistycznego państwa. Proces translacji filmu *Apocalypse Now* na język polski zaburzył trzy istotne obszary znaczenia semantycznego tego dzieła poprzez przekształcenia i adaptacje dokonane na oryginalnej treści filmowej.

Pierwszym obszarem jest rejestr językowy, a w szczególności obecność przekleństw i wulgaryzmów. Bardzo często elementy ekspresyjne zostały wygładzone w przekładzie, co miało z pewnością wpływ na odbiór filmu przez widzów w Polsce. Drugi obszarem jest przedstawienie w filmie rdzennej ludności Wietnamu. Polski przekład wprowadził istotne zmiany w sposobie ukazywania kultury i tożsamości Wietnamczyków, pozbawiając ich bogatego dziedzictwa własnej historii. Trzeci obszar to opisy wojennej rzeczywistości, z jej okrucieństwem i cierpieniami, których ofiarą była ludność tubylcza Wietnamu oraz partyzanci Wietkongu. Spolszczenie filmu spłyciło

przedstawienie procesu dehumanizacji i wykluczenia, które były istotną treścią oryginalnego obrazu Coppoli.

Wulgaryzmy i przekleństwa

Bezspornym faktem jest, że produkcja filmowa *Apocalypse Now* charakteryzuje się surowością treści oraz znaczną obfitością wyrazów uznawanych za wulgarne. Działania cenzury Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej poskutkowały znaczącą liczbą interwencji w treści zawierające wulgaryzmy, co doprowadziło do niemalże całkowitego ich usunięcia. Poniższa tabela przedstawia kilka znamienych przykładów takich działań:

Kwestie oryginalne w języku angielskim	Tłumaczenie na język polski po ingerencji cenzury
'Thirty-eight fucking years old'	'Miał 38 lat'
'He split from the whole fucking program.'	'Zwyczajnie wypisał się z tego.'
'He had to apply three times and he put up with a ton of shit.'	'Ubiegał się o to trzy razy i znosił odmowy.'
'A tough motherfucker.'	'Był twardy'
'Dear Eva, today was really a new one. Almost got eaten alive by a fucking tiger.'	'Droga Ewo. dzisiejszy dzień był naprawdę czymś nowym, zostałem prawie pożarty przez tygrysa.'
'Really fucking unbelievable.'	'Nieprawdopodobne.'
'Just give him fucking fuel.'	'Daj mu paliwo.'
'You came right to it, son of a bitch.'	'Szukasz w dobrym miejscu.'

Tabela 1. Użycie wulgaryzmów.

Jak widzimy, przekleństwa po prostu usuwano lub – co zdarzało się niezwykle rzadko – w bardziej subtelny sposób redagowano w celu minimalizacji stopnia ich wulgarności (np. 'holy fuck' przełożone zostaje jako 'jasna cholera'). Przykłady tych modyfikacji są liczne w przypadku tego materiału filmowego trwającego ponad trzy godziny. Co ciekawe, w polskim tłumaczeniu trudno znaleźć jakiegokolwiek zbliżone tłumaczeniowo odpowiedniki anglojęzycznych wulgaryzmów i nawet stosunkowo łagodnie brzmiące 'shit' (dosł. gówno) najczęściej zostawało usuwane. Warto odnotować, że mimo iż język polski cechuje się łatwością w tworzeniu wulgaryzmów, co znajduje odzwierciedlenie w istnieniu licznych słowników zawierających tego rodzaju wyrazy, cenzura starannie dążyła do całkowitego usunięcia wszelkich śladów ich obecności w filmie.

Pejoratywne określenia Wietnamczyków

W analizowanym filmie można odnotować obfitość terminów o charakterze pejoratywnym, które służą do opisu rdzennej ludności Wietnamu. Aktorzy rzadko korzystają z bardziej neutralnych określeń, takich jak 'Wietnamczyk' lub 'Wietnamka'. Znacznie częściej pojawiają się terminy, które można zasadnie uznać za przykłady dehumanizującego języka, mające na celu pozbawienie jednostki jej ludzkiej tożsamości. W tekście dialogów często pojawiają się terminy, takie jak 'Charlie', 'Nabobs', 'VC', 'Gooks', które wszystkie zawierają w sobie wyrazisty kontekst pejoratywny. Terminy te służą do wykreowania obrazu rdzennej ludności Wietnamu

w sposób deprecjonujący, co może wpłynąć na percepcję oraz postrzeganie tej grupy społecznej przez widza. Oto kilka przykładów ich użycia w materiale filmowym.

Przykłady zdań w języku angielskim.	Tekst w języku polskim po ingerencji cenzury.
'And every minute Charlie squats in the bush, he gets stronger.'	'Z każdą minutą gdy żółtek siedzi w buszu, staje się mocniejszy'.
'There's about two point where we can draw enough water, to get into the Nung River. They're both hot, belong to Charlie.'	'Są ze dwa punkty, którymi możemy dostać się na rzekę Nung. Oba są gorące. Należą do żółtków'.
'Charlie sits there.'	'Żółtki tam są.'
'Charlie don't surfe.'	'Żółtki nie serfują.'
'This soldier is dirty VC. He want water. He can drink paddy water.'	'To brudny Wietnamiec, chce wody. Może pić z kałuży'.
– What are you shooting at, soldier? – Gooks.	– Do czego strzelasz? – Do żółtków.

Tabela 2. Użycie terminów obraźliwych w stosunku do Wietnamczyków.

W przedstawionych przypadkach najczęściej używanym elementem jest rzeczownik 'Charlie'. Jak dowodzi Tom Dalzell w *Vietnam war slang: A dictionary on historical principles*, termin 'Charlie' od dawna funkcjonuje jako potoczne określenie anonimowego lub nieokreślonego mężczyzny, a ponadto często wykorzystywane w nieformalnym kontekście w sytuacjach, gdy nie jest znane imię danej osoby (Dalzell 15). W kontekście filmu pojawia się pytanie, jak przekazać tożsamość postaci 'Charlie' widzowi? Przetłumaczenie tego terminu jako 'żółtek' nie wydaje się adekwatne, gdyż polskie określenie jest zbyt silnie nacechowane niechęcią rasową, podczas gdy w oryginale używany jest termin raczej neutralny. Trzeba jednak przyznać, że 'żółtek' dobrze pasuje zarówno do tematyki filmu, jak i ogólnego języka stosowanego w obrazie. Możliwe, że to negatywne nacechowanie Wietnamczyków w polskim przekładzie było celowym działaniem mającym na celu ukazanie, że Amerykanie traktują ludność innego kraju z wyższością. Ten zabieg można by skorelować z narracją partii komunistycznej, która starła się kreować obraz Amerykanów jako ludzi gardzących innymi narodami i pełnych samouwielbienia. To także wyjaśnia, dlaczego określenia te nie zostały usunięte z filmu.

Kolejny skrót – 'VC' – służy jako synonim dla bojowników Wietkongu (ang. Viet Cong), co przekładane jest jako 'Wietnamiec'. Również tutaj mamy do czynienia z obniżeniem rejestru, gdyż angielskie określenie nie implikuje nienawiści rasowej. Z kolei termin 'Gook' pochodzi z Ameryki Północnej i w sposób obraźliwy odnosi się do osób pochodzących zza granicy, jednak jego etymologia nie jest do końca znana: jak wyjaśnia Herbert Seligmann w *The conquest of Haiti*, wojska amerykańskie, które okupowały Haiti w 1912 roku, nazwały ludność rdzenną 'Gooks' (Seligman 1). Z kolei według słownika *Slang and its analogues, past and present* autorstwa Johna Farmera i W. E. Hanleya słowo 'Gook' oznaczało prostytutkę (Farmer, Hanley 181). Dlatego tłumaczenie tego terminu jako 'żółtek' nie wydaje się trafne i nie oddaje dobrze jego amerykańskich kulturowych konotacji.

Brutalne Opisy

Oprócz częstego użycia wulgarnego języka i stosowania określeń rasistowskich w analizowanym materiale filmowym pojawiają się również opisy, które można uznać za makabryczne. Niekiedy występują one w wypowiedziach filmowych postaci, które dają wyraz silnej niechęci i negatywnego nastawienia wobec ludności Wietnamu. Ciekawym aspektem jest fakt, że te konkretne fragmenty zostały odwzorowane z najwyższą starannością i dokładnością, co można określić jako przekład wierny oryginału. Istnieje uzasadniona przesłanka, że to celowy zabieg, który miał na celu uwydatnienie postaci Amerykanów jako bestialskich jednostek, których działania cechuje bezwzględność w kontekście zabijania i podbijania nowych terytoriów. Taka interpretacja zgodna jest z narracją PZPR, która ukazywała USA jako imperialistyczne imperium.

Niemniej jednak, istotnym zagadnieniem jest fakt, że niektóre wypowiedzi zostały poddane cenzurze, co można określić jako zbyt rygorystyczne działanie ze strony rządu PRL w dążeniu do eliminacji wulgarności. W konsekwencji widzowie mieli dostęp tylko do częściowej prawdy dotyczącej treści wypowiedzianych kwestii. W perspektywie cenzury, takie podejście można uznać za doskonały sposób na jednoczesne ukazanie okrucieństwa Stanów Zjednoczonych, jednocześnie ‘chroniąc’ odbiorców przed wyrazistą wulgarnością. Poniżej przedstawiona jest garść przykładów:

Przykłady zdań w języku angielskim.	Tekst w języku polskim po ingerencji cenzury.
‘But we must kill them. We must incinerate them pig after pig, cow after cow, village after village, army after army. Ant they call me as an assassin. What do you call it when the assassins accuse the assassin? They lie. They lie. They lie, and we have to be merciful, for those who lie. Those nabobs. I hate them. I do hate tchem.’	‘Ale musimy ich zabić, musimy ich spalić, świnie za świnie, krowę za krową, wioska za wioską, armię za armie, a oni nazywają mnie zabójcą. Jak nazywać przypadek, gdy zabójca oskarża zabójcę? Kłamią. Kłamią a my musimy być miłośni, wobec tych, którzy kłamią. Tych... Angoli. Nienawidzę ich. Naprawdę ich nienawidzę’.
‘Terminate with extreme prejudice.’	‘Trzeba ich wszystkich zniszczyć’.
‘Enemy activity in his old sector dropped off to nothing. Guess he must have hit the right four people.’	‘Aktywność wroga w jego sektorach spadła do zera. Musiał zlikwidować właściwie cele’.

Tabela 3. Brutalne opisy.

W odniesieniu do poprzednich analiz, istnieją dwie kluczowe cytaty, które potwierdzają powyższe rozważania. Pierwsza z nich odnosi się do szczegółowego opisu drastycznych mordów popełnianych na ludności Wietnamu, który został odwzorowany niemalże identycznie w przekładzie. W drugim cytacie pojawia się wyrażenie ‘Terminate with extreme prejudice’ (dosł. ‘zlikwidować z ekstremalnym uprzedzeniem’), które zostało przetłumaczone jako ‘trzeba ich wszystkich zniszczyć.’ Niemniej jednak, bardziej adekwatnym tłumaczeniem byłoby ‘zlikwidować z wyjątkową brutalnością’ lub ‘unieszkodliwić z najwyższym okrucieństwem.’ To wyrażenie, charakteryzujące się częstym użyciem w kontekście operacji wojskowych lub działań wywiadowczych, niesie za sobą konotacje sugerujące nieubłaganą i bezwzględną brutalność w wykonaniu danej misji. Jednakże w analizowanym tłumaczeniu przekazane jest w sposób

bardziej dosłowny niż wyraża pierwotne znaczenie, co może mieć wpływ na interpretację sceny przez widza.

Podsumowanie

Film *Apocalypse Now* wyreżyserowany przez Francisa Forda Coppolę rzetelnie przedstawia realia wojny w Wietnamie. Początkowo społeczeństwo amerykańskie popierało konflikt, lecz z biegiem czasu, w miarę wyczerpywania się zasobów i coraz większej liczby zabitych żołnierzy, zaczęło wyrażać sprzeciw wobec kontynuacji wojny, co ostatecznie doprowadziło do wycofania wojsk amerykańskich z Wietnamu. Francis Coppola ukazuje ewolucję nastrojów w społeczeństwie amerykańskim, skupiając się na losach żołnierzy na froncie. Należy zaznaczyć, że to legendarne dzieło kinematograficzne podlegało cenzurze, zarówno ze strony amerykańskich władz, które dążyły do ukazania wybranych aspektów wojennej rzeczywistości w Wietnamie, co skutkowało usuwaniem kontrowersyjnych scen i dialogów, jak i ze strony władz PRL, które również narzuciły cenzurę na dialogi i teksty aktorów. Warto zaznaczyć, że cenzura była obecna nie tylko w krajach o ustroju socjalistycznym, jak Polska, ale także w demokratycznych krajach, w tym w Stanach Zjednoczonych. W okresie PRL działający reżim cenzorski aktywnie ograniczał swobodę wyrażania sprzeciwu wobec głównych ideologii socjalistycznych. Pomimo kontrowersji związanych z materiałem filmowym Coppoli, jego dzieło odegrało kluczową rolę w ujawnianiu brutalnych realiów wojny i jednocześnie stanowi ważny element historii kontroli nad treściami publikowanymi i przedstawianymi w formie obrazu filmowego. Druga wersja obrazu Coppoli, wydana w Polsce w 2003 roku, zawierająca usunięte sceny i dokładnie przetłumaczone dialogi, lepiej zachowała treści oryginalnej ścieżki dźwiękowej.

Bibliografia

COPOLLA, F.F., 1979: *Apocalypse Now*, The United States: United Artists.

COPOLLA, F.F., 2001: *Apocalypse Now: Final Cut*, The United States: Miramax Films.

DOMBSKA, A., 2011: Ograniczenia wolności prasy w PRL. In: *Studia prawno-ekonomiczne Vol. LXXXIV*. Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, ss. 79-100.

DALZELL, T., 2014: *Vietnam war slang: A dictionary on historical principles*. New York, Routledge.

FARMER, J., HANLEY, W. E., 1893: *Slang and its analogues, Past and Present*. Oxford: Oxford UP.

FIJAŁKOWSKI, T., 1989: 'Znak' i cenzura 1981-1989. Próba bilansu. W: *Znak 10-12/ 1989*, ss. 12-20.

FORMELLA, S., 2021: Czterdzieści lat temu uchwalona została ustawa z 31 lipca 1981 r. o kontroli publikacji i widowisk.

<<https://gdansk.ipn.gov.pl/pl2/aktualnosci/147647,Czterdziesci-lat-temu-uchwalona-zostala-ustawa-z-31-lipca-1981-r-o-kontroli-publ.html>.>

KAWKA, I., 2006: Prawna i etyczna regulacja mediów. W: *Zeszyty prasoznawcze: analiza zawartości (1957-2012): metody, tematy, autorzy*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, ss. 121-130.

Komitet Helsiński w Polsce, *Prawa człowieka i obywatela w PRL*, Praworzędność 1988/19, ss. 32-35.

KOZIEŁ, A., 1999: Prasa w latach 1944–1989. W: GRZELEWSKA, D. (red.), *Prasa, radio i telewizja w Polsce. Zarys dziejów*, Warszawa: Elipsa, ss. 128–171.

RADZIKOWSKA, Z., 1990, *Z historii walki o wolność słowa w Polsce. Cenzura w PRL w latach 1981–1987*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych. Universitas.

SELIGMAN, H.J., 1920: *The conquest of Haiti*. Thunder's Mouth Press.

Ustawa z dnia 31 lipca 1981 r. o kontroli publikacji i widowisk, Dz.U. z 1981 r., Nr 20, poz. 99. <<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19810200099>>.

AUTHOR'S BIOGRAM:

Jakub Grzegorek, MA student, he is currently pursuing a Master's degree in English Philology at the University of Opole. His interests encompass the field of English philology and American cinematography, with a particular focus on the translation process. Currently, he prepares his MA thesis which analyzes the translation of dialogues from American-British film productions into Polish subtitles.

e-mail: jakub.grzegorek2@gmail.com

BIOGRAM AUTORA:

Jakub Grzegorek, aktualnie student na kierunku English Philology (studia magisterskie) Uniwersytetu Opolskiego, jego zainteresowania obejmują obszar anglistyki oraz amerykańskiej kinematografii, ze szczególnym uwzględnieniem procesu przekładu. Aktualnie skupia się na przygotowaniu pracy magisterskiej, która analizuje przekład dialogów filmowych w produkcjach amerykańsko-brytyjskich na polskie napisy.

e-mail: jakub.grzegorek2@gmail.com

Natalia ŁABYS

The problem of ideology in the Polish translation of sitcom *The Office*

Abstract

Applying the method of the Venutian ‘symptomatic reading,’ the article compares the Polish translation of the American sitcom *The Office* with the original English text in order to demonstrate the ideological differences produced by translation. The first part of the article discusses key aspects of ideology and audiovisual translation, providing selected definitions of ideology, humor, and explaining the influence of ideology on translation. The second section discusses the history of audiovisual texts and their translations in Poland. The third part analyzes several examples of the translation of humor, presenting cultural and linguistic problems in conveying humor from English into Polish. Each instance is described theoretically and commented on. The summary of the article highlights the differences between the original version of the sitcom and its Polish rendering, while attempting to explain its ideological grounds.

Abstrakt

Opierając się na metodzie Venutiańskiego ‘odczytania symptomatycznego’, artykuł porównuje polskie tłumaczenie amerykańskiego sitcomu *The Office* z oryginalnym tekstem w języku angielskim w celu wskazania przesunięć ideologicznych spowodowanych tłumaczeniem. Pierwsza część artykułu wyjaśnia kluczowe aspekty ideologii i tłumaczenia audiowizualnego, przytaczając wybrane definicje ideologii, humoru oraz wyjaśniając wpływ ideologii na tłumaczenie. Część druga omawia początki historii tekstów audiowizualnych i ich tłumaczenia w Polsce. Część trzecia analizuje kilka przykładów tłumaczenia humoru, a także prezentuje kulturowe i językowe problemy w tłumaczeniu humoru na język polski. Każdy przykład jest opisany teoretycznie i skomentowany. Podsumowanie artykułu wyjaśnia różnice, jakie pojawiają się pomiędzy amerykańskim oryginałem i tłumaczeniem polskiej wersji sitcomu, próbując wytłumaczyć ich ideologiczne podstawy.

Key words: ideology, audiovisual translation, translation of humor, American sitcoms

Słowa kluczowe: ideologia, tłumaczenie audiowizualne, przekład humoru, Amerykańskie sitcomy

Key aspects of the relationship between ideology and translation

The majority of the world’s population is engrossed in translated communication, and the texts most people read on online news sites or on television programs are mostly translations from English. In order to make the translation successful for the target audience, the translator must complete a complex set of procedures, including interpretation and acculturation, using his or her knowledge, ideas, and beliefs. However, the translator is not totally independent in his or her work. According to Susan Bassnett, it is necessary to re-evaluate the translator’s position in the light of his or her interference in the language transfer process (22). This concurs with Román Alvarez’s

and M. Carmen-Africa Vidal's claim that every decision the translator makes during the translation process is actually an act that exposes his or her sociopolitical environment and the history of his or her culture (5).

Raymond Williams observes that the term ideology first appeared in English in 1796 as a direct translation of the French 'idéologie,' which denotes a mindset or a philosophy of mind (126). However, although its meaning was initially neutral, very soon ideology acquired negative connotations and was understood as false, distorted, and mistaken perceptions (van Dijk 2). This has roots in the Marxist tradition, where ideology was associated with the class conflict over power and viewed as a form of covert manipulation. As Teun A. van Dijk points out, politically motivated ideological control poses a threat to democracy and ought to be resisted (2). However, according to Douglas Kellner from the University of California, there are also constructive ways to make use of political ideology (*Illuminations* par. 3). Given that ideology permeates political and economic foundations of the contemporary world, ideology is presently more and more often analyzed in the postcolonial perspective. According to Maria Calzada-Pérez, Professor of Translation Studies at Jaume University, ideology lies at the heart of authority relationships, currently being a tool to support or defend the objectives of various social and ethnic groups (5).

As André Lefevere elucidates, ideology has a strong impact on translation, being its first and foremost level that finally decides what is translatable and what is not (87). This is because translators are interested in publishing the outcome of their work which is possible only when the ideology of the source texts corresponds with the ideology of the target text (Lefevere 87). However, translation as a process itself contains ideological motifs. According to comparative literature expert Maria Tymoczko, the ideology of translation is a combination of the original text's subject matter and the variety of communicative actions that are specified in the source text and are appropriate for the context. In addition, Tymoczko contends that the ideology of translation is present not only in the target text but also in the translator's tone and outlook, as well as in how well-suited they are to the intended audience (182-83). Consequently, any translation could be seen as ideologically motivated.

A brief history of audiovisual translations

The incorporation of written language into the combination of film semiotics in subtitles began already at the beginning of the twentieth century. According to Gunilla Anderman and Jorge Dáz Cintas, translation studies scholars at the University of Surrey, the reason for these developments is that the medium of film serves a variety of functions, including informing, entertaining, and educating (1). As a result, audiovisual translation has become a crucial tool for expanding the popularity of motion pictures across the globe. Delia Carmela Chiaro, Professor at the Department of Interpreting and Translation at the University of Bologna provides a current definition of audiovisual translation as cross-linguistic communication, encompassing the processes and results of translating verbal fragments from audiovisual works and products – not only films but also podcasts or commercials – from the source language to the target language (141).

The earliest cinematic genre that became an object of audiovisual translation was the silent film. In spite of the absence of audio language in films, intertitles were used and had to be translated to help viewers in following the plot. According to Luis Perez-Gonzalez, Professor of Translation Studies at the University of Adger, not only intertitles were translated but audiovisual translation was a thorough process that included translating title cards, adding (or skipping) cards, and translating the paratext (16). The emergence of sound cinema with films popularly called 'talkies' in the 1920s signaled the beginning of a completely new era in cinema and introduced new types of translation in the form of subtitles and dubbing.

Subtitling is the process of creating subtitles – short texts of up to forty keyboard spaces per line and no more than two lines on screen – that are read along with the character dialogue. Ewald André Dupont produced the first multilingual motion picture, *Atlantic*, with great

international stars, such as Franklin D. Yall and Madeleine Carroll, in 1929. However, the movie did not contain subtitles, but instead, it was filmed in English, German, and French. In many important scenes dialogues were reshot, using languages intended for particular audiences. The first film with original on-screen subtitles was *The Longest Day* (1962) directed by Darryl F. Zanuck and Bernhard Wicki, where French and German characters speak their native languages, which is translated via subtitles.

Another type of audiovisual translation is dubbing, in which the dialogue from the original source appears to be spoken first. As the French translation scholars Jean-François Cornu and Carol O'Sullivan contend, in the 1920s and 30s, the initial attempts to substitute voices during filming were not very successful, because there was insufficient synchronization between the actors' speeches and the images they were producing (94-95). Finally, dubbing was successfully implemented as a type of post-synchronization after a number of improvements in later decades. O'Sullivan and Cornu point out that the original voices were replaced following the shooting by recording the dialogue in additional languages in a studio and closely replicating the facial animations with the new vocalizations (22).

Ideology in translations of American literature into Polish

Ideology has had a significant impact on translation of literary texts in Poland, which can be seen in the history of translations into Polish. According to Paweł Marcinkiewicz from the University of Opole, Romantic American literature was extremely popular in Poland during the partitions between 1795 and 1918 when Poland was divided among Prussia, Austria, and Russia. The role of Anglo-American literature in Congress Poland was to 'propagate the ideals of freedom that emanated from the Declaration of Independence' (Marcinkiewicz 35). The first American writer whose works hit a real nerve in Poland was Washington Irving, translated by Ksawery Bronikowski (1796-1852), a journalist and activist involved in a lifelong struggle for Poland's liberty against the Russian Empire. The Polish collection of Irving's short stories – *Nadzwyczajne przygody człowieka osłabionych nerwów. Z dzieł P. Washington Irving, Amerykanina, wyjęte. Z portretem autora* (lit.: Unusual adventures of a man of weak nerves. Selected from the works of Mr. Washington Irving, an American. With a portrait of the author) – was based on the two-volume edition of *Tales of a Traveller. By Geoffrey Crayon, Gent.*, published in London, in 1825.

According to Marcinkiewicz, what must have been most appealing in Irving for the Polish reader – except for his face reminiscent of a Romantic sage presented in the eponymous portrait – was the American writer's apotheosis of travels, full of surprising adventures and mysterious events, in the magical settings of provincial Germany and Italy (35). In the 1820s and 30s, travelling was getting more and more difficult for the citizens of Congress Poland, especially for intellectuals, who were considered suspicious by the Tsarist regime. Bronikowski was a co-founder of *Związek Wolnych Polaków* (Association of Free Poles), a secret organization, aiming at regaining independence of partitioned Poland. Later, he was a vice president of *Towarzystwo patriotyczne* (Patriotic Association). For his subversive activities, Bronikowski was imprisoned in 1824, and he emigrated to France in 1831, where he collaborated with the influential conservative political camp 'Hotel Lambert.' When he died in Paris in 1852, he was the Director of the Polish School and the Editor in Chief of the Polish publishing house *Pamiętniki polskie* (Polish Memoirs).

The next American Romantic writer translated into Polish was James Fenimore Cooper whose Polish debut was his second novel, *The Spy* (1820), published as *Szpieg: romans amerykański* (The Spy: An American Romance, 1829) in J. H. S. Rzeziński's four-volume rendering, which was advertised on the front cover as 'referring to the original.' The first American poets – Edgar Allan Poe and Walt Whitman – reached the Polish audience in Zenon Przesmycki's translations in the 1880s, half a century after their debuts in English.

According to Krystyna Tołczyńska-Dietrich, in the period between World War I and World War II, American literature was 'the most widely translated of all literatures in pre-1939 Poland'

(117). Separate editions of the classics – including Franklin, Irving, Cooper, Hawthorne, Emerson, Longfellow, Poe, Whitman, Twain, Bret Harte, O. Henry, and Upton Sinclair – would run into several hundred volumes. Hawthorne alone was first published in the Warsaw weekly *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*; then he was anthologized by Julian Tuwim in a collection of short stories *Humor amerykański* (American Sense of Humor, 1927); *The Scarlet Letter* came out in 1930 in Adam Laterner's translation, while *Tanglewood Tales* was published in 1937 in M. J. Lutosławska's rendering. (Tołczyńska-Dietrich 118). Cooper's list of publications in Polish was even more impressive: nearly a hundred titles and editions of his works appeared between 1820 and 1939. Additionally, Cooper was one of the first of American authors published in Poland after World War II, as several of his titles appeared already in 1946 and 1947 (Tołczyńska-Dietrich 119). Furthermore, the 1920s and 1930s were a period when great contemporary American novelists were translated into Polish, including Theodore Dreiser (*An American Tragedy* was published in 1929), John Dos Passos (*Manhattan Transfer* appeared in 1931 with a special introduction for the Polish edition), and William Faulkner (the publication of *Light in August* was announced in 1938, yet it had to be postponed because of the coming war) (Tołczyńska-Dietrich 119).

Professor of Jagiellonian University, Elżbieta Tabakowska, points out that, during the era of Soviet occupation after World War II, only politically correct translations could appear: to get published, all translations needed a positive verification from the Ministry of Public Security's department – Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (Main Office of Control of the Press, Publications, and Shows). Between 1952 and 1954, as many as 2,500 titles were banned in Poland, most of them English and American novels (Tabakowska). This situation was extremely uncomfortable for translators of Anglo-American literature because guidelines for censors were secret and changed unpredictably according to political fluctuations. As a result, communist apparatchiks could be alarmed by all sorts of issues, facts, specific works, or names that the government wanted to delete from public consciousness (Domska 82-83). In the air of constant fear and suspicion, many translators – consciously or not – self-censored their works. Those who did not, often involuntarily highlighted negative aspects of the source language culture, for example, Maria Skibniewska in her rendering of *The Catcher in the Rye* or Bronisław Zieliński in his numerous renderings of Hemingway's fiction.

According to Paweł Marcinkiewicz, when Poland regained independence in 1989, translations of Anglo-American literature into Polish have only recently been rendered according to two major translation strategies, depending on the cultural significance of the translated text (2013: 24). On the one hand, popular fiction has been rendered in a manner propagating clichés about American or British pop culture, whose triviality is indeed proverbial. In this case, translators often misread the original's significance as well as its content, which distorts the textual functions as defined by Christiane Nord. Additionally, the register of translations is lowered to fit the stereotype of the wild and lewd West. On the other hand, canonical literature – including nineteenth- and twentieth-century classics, Nobel Prize winners, academically acknowledged experimenters, etc. – is rendered with the Venutian 'resistance' in mind. In this case, translators try to recreate a temporal distance between the reader and the text in the source language culture, which often leads to excessive archaization and blurs the peculiarities of the original's style. Additionally, stylistic devices used in translations may produce an ideological message that was not intended by the author of the original (Marcinkiewicz 2013: 24).

Translation of humor in the Polish subtitles of the American sitcom *The Office*: intertextuality

The Office is a mockumentary sitcom based on the British 2001-2003 series under the same name, which depicts the everyday work lives of office employees at the Scranton, Pennsylvania, branch of the fictional Dunder Mifflin Paper Company. The American version was adapted by Greg Daniels and

aired on NBC from 2005 to 2013, covering nine seasons, with 201 episodes. Like its British counterpart, the series was filmed in a single-camera setup without a studio audience or a laugh track, to simulate the look of an actual documentary (*Shows A-Z*).

The original team of writers consisted of Mindy Kaling, B. J. Novak, Greg Daniels, Paul Lieberstein, and Michael Schur. Kaling, Novak, and Lieberstein also served multiple roles on the series, as they played regular characters on the show, as well as writing, directing, and producing episodes. Credited with twenty-four episodes, Kaling is the most prolific writer among the staff. Randall Einhorn is the most frequent director of the series, with 15 credited episodes. The series also had several guest directors, including J. J. Abrams and Joss Whedon, and filmmakers Jon Favreau, Harold Ramis, Jason Reitman, and Marc Webb (*Shows A-Z*).

The seasons from two to seven received massive critical and viewer acclaim and were included on several critics' year-end top TV series lists, winning several awards including a Peabody Award in 2006, two Screen Actors Guild Awards, a Golden Globe Award for Carell's performance, and four Primetime Emmy Awards, including one for Outstanding Comedy Series, in 2006. Moreover, in 2016, *Rolling Stone* named *The Office* one of the 100 greatest television shows of all time (*Shows A-Z*).

My analysis is based on comparisons of dialogue snippets and speeches from the series' original version with the Netflix Polish translations in the form of tables with the original English text in the left column and the Polish subtitled version on the right. Each example includes a label indicating the season, episode, and time it appeared (E=Episode / S=Season). The following two examples present various problems involving intertextuality and references to widely known cultural allusions.

The first example is quite typical of the series – a character named Michael addresses his co-worker Jim with a rude personal comment in order to punish him for his unethical behavior:

Original version	Polish subtitled version
Michael: Jim, you're 6'11" and weigh 90 pounds. Gumby has a better body than you. Boom. Roasted. Dwight you're a kiss-ass. Boom. Roasted!	Michael: Jim, masz 190 wzrostu i ważysz 50 kg. Plastuś jest lepiej zbudowany. Bum, trafiony. Dwight, jesteś podlizuchem. Bum, trafiony.
S05E15 18:49-18-59	

Table 1. A rude comment

Translation of humor in the above example is difficult for several reasons. First, on the lexical level, we find here the past participle 'roasted' used twice. Apart from the dictionary meaning 'baked uncovered in the oven,' it is a cultural reference. On the Comedy Central Chanel in the USA, there is the Comedy Central Roast series where celebrities make fun of other public figures. A roast is a type of humor in which someone is the target of jokes. Here, Polish culture lacks any good equivalent, and the translator decided not to translate 'roasted' as 'trafiony' (lit. hit). However, the Polish audience may not find this rendering particularly humorous. Perhaps a better solution would be the term 'spalony' (lit. burnt), since it is semantically related to the 'roasted,' being used to describe a person who has run out of opportunities. Another lexical challenge is the noun 'kiss-ass,' which is rendered as 'podlizuch' (lit. bootlicker). However, the American original has a lower register and here the translator evidently uses a sort of moral censorship. It would be more natural to apply the noun 'dupoliz' (lit. ass-licker), but this would be definitely too bold for a series designed as family hit. However, the translator succeeds in translating the noun 'Gumby,' which is a character made of clay in an American cartoon. The translator changed it into 'Plastuś' (lit. plasticine boy) – a reference to a Polish cartoon made between 1980 and 81 based on Maria Kownacka's novel for children – which is a funny Polish

equivalent. A similar problem in the translation of culturally significant reference is present in the second example:

Original version	Polish subtitled version
Andy: In any cheating movie, the person getting cheated on is the hero. You're Ali Larter, I'm Beyoncé. Michael: I am Beyoncé always. Andy: Not this time. Michael: Yes, I am.	Andy: W każdym filmie ze zdradą, bohaterem jest ten, który jest zdradzony. Jesteś Ali Larter, a ja Beyoncé. Michale: Ja zawsze jestem Beyoncé. Andy: Nie tym razem Michael: Owszem tak
S06E025 8:25-8:35	

Table 2. A reference to Beyoncé

In the original, the discussion between Andy and Michael refers to the film *Obsessed* (2009, dir. Steve Shill), starring with Beyoncé and Ali Larter. Andy tries to make a general observation regarding cheating, coming to the conclusion that the victim of cheating is a true hero. Michael responds, 'I am Beyoncé always,' meaning 'I'm a noble person.' However, the humorous effect may be confusing for a Polish viewer, because the movie was not very popular in Poland. For American viewers, Beyoncé is a fabulous icon which Michael wants be associated with.

Linguistic humor

The following examples demonstrate the use of humor based on language:

Original version	Polish subtitled version
Jan: I can't stay on top of you 24/7. Michael: *laughing*	Jan: Nie mogę cię niańczyć 24/7 Michael: *śmiech*
S03E02 12:50-12:56	

Table 3. Word play: sexual undertone

In the scene where the dialogue occurs, Michael and Jan are traveling for a business trip. Michael begins to discuss the party to which he planned to invite Jan. She does not like this idea and, since she is his manager, she says, 'I can't stay on top of you 24/7,' which means she is unable to control him, but also care for him, all the time. He, however, finds a sexual undertone in her line, interpreting 'on top of you' as a sexual position. The translator chose to translate the fragment literally, which killed the sexually loaded humor in the dialogue. This might be a strategy of evasion which tries to fit the series into the format of a family-oriented comedy. The next example shows a different character and relies on word play:

Original version	Polish subtitled version
Michael: I believe we're expected. Well, well, well, how the turn tables...	Michael: Chyba na nas czekają. Proszę, co za zwrot akcji.
S05E025 13:45-13:52	

Table 4. Word play: puns

The noun phrase 'how the turn tables' is based on a distortion of the idiom 'to turn the tables,' meaning 'to cause a reversal of an existing situation.' In the above dialogue, this implies that the situation has changed from unfavorable to favorable for Michael, but he is so surprised that he is

not even able to express this fact. There is no humorous effect in the Polish translation of the scene since the idiomatic expression is rendered literally. Clearly, the translator underestimated the original's linguistic creativity, producing an absurd humor in the spirit of Monty Python.

The problem of political correctness

In the following two examples, the main problem is political correctness that is usually defined as conformity to prevailing liberal or radical opinion, in particular by carefully avoiding forms of expression or action that are perceived to exclude, marginalize, or insult groups of people who are socially disadvantaged or discriminated against. Polish culture is far less sensitive to the issues of ethnicity, race, or gender. That is why – although the Polish translation of the excerpt below is correct – it seems that the original is more offensive:

Original version	Polish subtitled version
Pam: You would maybe not be a good driver. Dwight: OMG, am I woman? Michael: I didn't have anybody be an Arab. I thought that would be too explosive.	Pam: Byłbyś kiepskim kierowcą. Dwight: O rety! Jestem kobietą? Michael: Zauważcie, że nie było żadnego Araba. To by było zbyt wybuchowe
S01E02 17:00-17:20	

Table 5. The problem of political correctness #1

In the above scene shown, Michael organizes the Diversity Day and invites office workers of different ethnicities so that the company's staff could boast to be diverse. Unfortunately, he repeats stereotypes about women as bad drivers and Arabs as potential terrorists, which is extremely offensive in the American context. The Polish translation, on the other hand, lacks the offensiveness of the original, which perhaps should be restored by use of additional adjectives. Again, the translation seems to be evasive and reduces the blunt goofiness of the original.

The next example demonstrates the problem of political correctness in relation to obesity, which is a great problem in the USA:

Original version	Polish subtitled version
Michael: Body image. We are here because there is something wrong with our society. ... Now, I know a lot of you are probably asking yourself: Why are you dressed in a plus-size costume? Kevin: Because you're kind of doing Michael Klump. Michael: How do you know Michael Klump? Oscar: Because it's your 'making fun of fat people' character. Michael: How dare you! Michael Klump is a celebration of fat people. Oscar: I think of him as more like a monster. What about, 'I say, I say, I sit on you'? Michael: Look at the outside of this building. It is ugly. But you come inside, and it is beautiful	Michael: Obraz ciała. Jesteśmy tutaj, bo coś jest nie tak z naszym społeczeństwem. ... Na pewno wielu z was zadaje sobie pytanie: Dlaczego założyłeś garnitur dla ludzi otyłych? Kevin: Bo chyba trochę udajesz Michaela Klumpa. Michael: A ty skąd znasz Michaela Klumpa? Oscar: Bo w ten sposób naśmiewasz się z grubasów. Michael: Jak śmiesz! Michael Klump to celebrowanie grubasów. Oscar: Według mnie jest potworem. Co z 'mówię, że na tobie usiądę?' Michael: ...Popatrzcie na budynek z zewnątrz. Ten budynek jest brzydki z zewnątrz, ale wchodząc do środka I jest piękny.
S05E02 8:20-9:00	

Table 6. Political correctness #2

Kevin is overweight and, because of this, he is ridiculed in several episodes. Michael Scott is the one who tends to make fun of fat people, which can seem as fatphobia. In the above episode, Michael wants to combat fatphobia by dressing up like the fictional character, Michel Klump, famous from a number of shows, including *Weight Loss* (2008). The term 'Klump' comes from the adjective 'plump,' which means 'pulchny' in Polish. Here, instead of finding an equivalent, the translator chooses to preserve the original name, although it is hardly comprehensible for the Polish viewer. Moreover, Michael compares a fat person to a big, ugly building. He was unaware that such a comparison was offensive and would not help prevent fatphobia, since the simile literally claims that fat people are ugly. However, here, the Polish translation is successful, accurately preserving the meaning of the original.

Conclusions

It seems that popularity of the American sitcom *The Office* first aired on NBC between 2005 and 2013 relied on sharp wit, sometimes beyond good taste and often engaging in a conflict with the mainstream ideology of American culture. First, the series ridiculed the ethos of work in a company or corporation. Second, its creators did not avoid controversial issues connected with gender, ethnicity, or race, which might produce offensive or sexually loaded content. Third, they enjoyed purely absurd humor which was based on puns. The Polish translation of *The Office*, on the other hand, belongs to a different genre of family shows: the sharpness of the original wit is often woefully reduced in the Polish version to adapt the politically incorrect content to the expectations of the Polish audience. On the ideological level, while the original reflects a progressive, tolerant, and diverse culture, the Polish version reproduces a culture still immersed in the mid-twentieth-century notions of a patriarchal society, and racial and gender discrimination.

Bibliography

ÁLVAREZ, R. & CARMEN VIDAL, M., 1996: Translating: A political act. In: R. Álvarez, M. C. Vidal (eds.). *Translation, power, subversion*. Clevedon: Multilingual Matters.

BASSNETT, S., 1996: The meek or the mighty: Reappraising the role of the translator. In: R. Álvarez, M. C. Vidal (eds.). *Translation, power, subversion*. Clevedon: Multilingual Matters.

CALZADA-PÉREZ, M., 2003: Introduction. In: M. Calzada-Pérez (ed.). *Apropos of ideology*. New York: St. Jerome.

CHIARO, D., 2009: Issues in audiovisual translation. In: J. Munday (ed.). *The Routledge companion to translation studies*. London: Routledge. pp. 141-165.

CINTAS, J. D. & ANDERMAN, G., 2009: *Audiovisual translation. Language transfer on screen*. New York: Palgrave Macmillan.

DOMBSKA, A., 2011: Ograniczenia wolności prasy w PRL. In: *Studia prawno-ekonomiczne Vol. LXXXIV*. Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, pp. 79-100.

KELLNER, D.: *Ernst Bloch, Utopia and Ideology Critique*. (n.d.).

LEFEVERE, A., 1992: *Translating literature. Practice and theory in a comparative literature context*. New York: The Modern Language Association of America.

IVARSSON, J. & CARROLL, M., 1998: *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit HB.

MARCINKIEWICZ, P., 2024: *Translation, literature, and the politics of meaning. Polish, American, and German literary traditions*. Göttingen: V&R unipress.

MARCINKIEWICZ, P., 2013: Tendencies in recent translations of Anglo-American literature into Polish. *Studia Anglica Resoviensia*, 10/2013. Rzeszów: Wydawnictwo UR. pp. 25-37.

O'SULLIVAN, C., CORNU, J.-F. (eds.), 2018: *The translation of films, 1900-1950*. Oxford: Oxford UP.

PEREZ-GONZALES, L., 2018: *The Routledge handbook of audiovisual translation*. London: Routledge.

TABAKOWSKA, E., 1998: Polish Tradition. In: M. Baker (ed). *Routledge encyclopedia of translation studies*. New York: Routledge, pp. 523-531.

TOŁCZYŃSKA-DIETRICH, K., 1975: American literature in Polish translation. *The Polish Review*, Vol. 20, No. 4, pp. 117-129.

TYMOCZKO, M., 1986: Translation as a force for literary revolution in the twelfth-century shift from epic to romance. *New Comparison*, 1/1986. pp. 1-16.

TYMOCZKO, M., 1999: *Translation in a postcolonial context: Early Irish literature in English translation*. Manchester: Manchester UP.

VAN DIJK, T. A., 1996: Discourse, opinions, and ideologies. In: C. Schäffner, H. Kelly-Holmes (eds.). *Discourse and ideologies*. Clevedon: Multilingual Matters.

VENUTI, L., 2004: *The translator's invisibility*. London & New York: Routledge.

WILLIAMS, R., 1977: *Marxism and literature*. Oxford: Oxford UP.

ŻMIGRODZKI, Z., 2002: *Cenzura PRL: Wykaz książek podlegających niezwłóchnemu wycofaniu*. Wrocław: Wydawnictwo Nortom.

AUTHOR'S BIOGRAM:

Natalia Łabys is an MA student at the University of Opole. Her interest focuses on translation theory and practice, and particularly subtitling, in which she would like to work professionally.

e-mail: natalia.labys@uni.opole.pl

BIOGRAM AUTORKI:

Natalia Łabys jest studentką studiów magisterskich na Uniwersytecie Opolskim. Jej zainteresowania skupiają się na praktyce i teorii tłumaczenia, a zwłaszcza na tworzeniu napisów do filmów, w której to dziedzinie chciałaby pracować zawodowo.

email: natalia.labys@uni.opole.pl

Dawid WELICHORSKI

Pertinent audiovisual translation of humor on the example of the *Shrek*'s Polish rendering

Abstract

This article analyzes the process of translating humor in an audiovisual content, with a focus on the Polish adaptation of the *Shrek* film series. The study explores how humor, particularly through the use of dialect imitation, archaisms, acculturation, and the modification of proper names, is effectively conveyed to the Polish audience. The examination of Bartłomiej Wierzbęta's translation reveals a deliberate effort to not only faithfully render the dialogues but also to localize the humor, making *Shrek* a culturally resonant and humorous experience for Polish viewers. The study underscores the significance of these translation strategies in bridging cultural gaps, fostering a sense of connection, and enhancing the overall entertainment value in audiovisual humor translation.

Abstrakt

Artykuł analizuje proces tłumaczenia humoru w treści audiowizualnej, skupiając się na polskiej adaptacji serii filmowej *Shrek*. Analiza ta eksploruje, w jaki sposób humor, zwłaszcza poprzez naśladowanie dialektu, archaizmy, akulturację oraz modyfikację nazw własnych, jest efektywnie przekazywany polskiej publiczności. Analiza tłumaczenia Bartłomieja Wierzbęty ujawnia świadomy wysiłek nie tylko w wiernym oddaniu dialogów, ale także w lokalizacji humoru, tworząc z *Shreka* kulturowo rezonujące i humorystyczne przeżycie dla polskich widzów. Artykuł ten podkreśla znaczenie tych strategii tłumaczenia w zamykaniu przepaści kulturowych, tworzeniu poczucia przynależności oraz zwiększaniu ogólnej wartości rozrywkowej w tłumaczeniu humoru audiowizualnego.

Keywords: audiovisual translation, humor, *Shrek*, Polish culture, cultural nuances, Bartłomiej Wierzbęta

Słowa kluczowe: tłumaczenie audiowizualne, humor, *Shrek*, kultura polska, niuanse kulturowe, Bartłomiej Wierzbęta

Humor: it is not so funny from the translator's perspective

Humor is a universal human experience, reflecting our shared capacity for wit, irony, and amusement. Whether it's a witty pun, a well-timed joke, or a humorous story, humor has the power to bring people together, providing a valuable source of entertainment and relief across cultures. However, while humor is universal, its expression and interpretation are profoundly influenced by linguistic, cultural, and contextual factors. Humor in audiovisual media is an integral part of it, especially when it comes to comedy. Therefore, to deliver a good and humorous translation, the translator must consider a large number of aspects that relate to it. The crucial aspects are translating puns and wordplay; cultural references and context; the role of timing and delivery; and finally, the role of localization.

According to Margherita Dore, the translation Professor at the University of Rome, puns can be based on fixed expressions and idioms as well as on verbal and non-verbal text. As she remarks, 'Comedy has always made use of combined verbal and visual humor. For example, in stand-up comedy, the verbal text is supported by the comedian's facial expressions, body

movements, gestures and so on' (Dore 113). The complexity of translating humor, particularly puns, becomes even more challenging when these linguistic devices are constructed using longer phrases or complete sentences, rather than relying on just one or two isolated words. In such cases, the intricacy of humor translation deepens significantly due to the interplay of multiple words and the potential for nuanced meanings within the longer textual units. Puns based on individual words or short phrases are relatively straightforward to handle because the translator can often find corresponding words or phrases in the target language that share similar sounds or multiple meanings, allowing for a direct translation of the wordplay. However, as Dore remarks, when puns involve longer textual units, they may rely on the structure, context, or idiosyncrasies of the entire phrase, making them more resistant to direct translation (112-113). The challenge intensifies because longer textual units may contain cultural references, idiomatic expressions, or wordplay that are deeply rooted in the source language's culture or linguistic peculiarities. Moreover, as Gian Luigi De Rosa et al., remark 'another important source of humor is the exploitation of language variation at lexical, syntactic and/or phonological level. Language variation refers to the use of different dialects, accents and registers' (De Rosa et.al, 69). In movies, like in spoken conversations, individuals can employ various registers and five primary categories of language variations: regional dialects, historical dialects, societal dialects, standard/non-standard dialects, and personal speech patterns (idiolects) (De Rosa et. Al 69). Therefore, this complicates the translation even more because all these aspects must be considered as they can intertwine making it a complex multilayered comical expression.

Having considered all that, it is also crucial to mention the aspect of localization. Localization in translation is the process of adapting a product, service, or content for a specific linguistic and cultural market to make it relevant and appealing to the target audience. It goes beyond mere translation and involves considering the cultural, linguistic, technical, and functional aspects of the content to ensure it feels natural and resonates with the local audience. Localization aims to create a seamless and culturally appropriate user experience. Consequently, it is strictly connected with domestication characterized by Lawrence Venuti in his *Translator's Invisibility* (2008:14). Venuti also remarks that localization was started by the globalization process and this concern marked a pivotal moment when translation became deeply embedded within the process of globalization, starting in the 1980s and continuing onwards (2012: 479). The rapid global expansion of businesses created a pressing need for translation to facilitate the seamless transmission of messages across different geographical points. Consequently, this demand acted as a catalyst for the growth and establishment of the localization industry. Nowadays, localization can be seen in many branches of digital translation whether it is the translation of video games, websites, or audiovisual products, like cartoons.

The brief introduction to the problematics of translating humor shows how complex this aspect of translation is. Nevertheless, there are a few strategies which can be implied to overcome this task. As presented by Dore there are six of them, namely transference, equivalence, substitution, neutralization, omission, and compensation (118). Transference, in translation, refers to the direct transfer or retention of a word, phrase, or cultural element from the source language to the target language without translation or modification. It involves using the original element as it is, typically when there is no suitable equivalent in the target language. Equivalence in translation denotes the concept of maintaining the same meaning, effect, or impact in the target language as in the source language. It does not necessarily imply using identical words but ensuring that the translated text conveys the same message, style, and emotional tone as the source text. Substitution is a translation strategy where a word, phrase, or cultural reference from the source language is replaced with a different word, phrase, or reference in the target language. This strategy is often employed when a direct translation is not feasible or when a culturally appropriate equivalent exists in the target language. Neutralization in translation refers to the process of rendering ambiguous or culturally sensitive elements in the source text into a more neutral or culturally

appropriate form in the target language. It aims to avoid misunderstandings, offense, or confusion caused by certain elements in the source text. Omission is a translation strategy where certain words, phrases, or sentences from the source text are intentionally left out in the target text. This is typically done when the omitted content is considered redundant, irrelevant, or when it would disrupt the flow or clarity of the translation. Compensation is a translation technique used to make up for any loss or modification of meaning that occurs when translating one part of the text (Dore 119). This is often done by adding additional information or emphasis elsewhere in the translation to ensure that the overall meaning is conveyed accurately. These strategies cover most humor translation cases and enable the translator to properly produce a good rendering of the source audiovisual text regardless of the restrictions imposed by, for example, producers.

The Polish *Shrek* translation and humor

The *Shrek* film series is a beloved animated franchise that brings a unique and humorous twist to the traditional fairy tale genre. Created by DreamWorks Animation, the franchise consists of four main films, with the first installment, ‘*Shrek*,’ released in 2001. The central character, Shrek, is a grumpy and reclusive ogre who finds his swamp home invaded by a multitude of fairy tale creatures. In an attempt to reclaim his solitude, Shrek strikes a deal with the conniving Lord Farquaad to rescue Princess Fiona from a tower guarded by a fire-breathing dragon. However, as the story unfolds, Shrek discovers the true value of friendship, love, and self-acceptance.

The success of the first film led to three sequels: *Shrek 2* (2004), *Shrek the Third* (2007), and *Shrek Forever After* (2010). Each installment builds upon the characters and their adventures, introducing new challenges, allies, and villains. The series is known for its clever subversion of fairy tale tropes, witty humor, and memorable characters. The voice cast, featuring Mike Myers as Shrek, Eddie Murphy as Donkey, Cameron Diaz as Princess Fiona, and Antonio Banderas as Puss in Boots, contributes immensely to the films' charm. The *Shrek* series not only entertains with its engaging narrative but also delivers a powerful message about acceptance, love, and embracing one's true self. The films have left a lasting impact on popular culture, spawning spin-off specials, merchandise, and even a theme park attraction. *Shrek's* irreverent take on fairy tales has endeared it to audiences of all ages, making it a classic in the realm of animated storytelling.

In Poland, the *Shrek* film series gained immense popularity thanks to Bartłomiej Wierzbęta's phenomenal translation and the well-known cast who lent their voices to the characters. Wierzbęta's translation not only faithfully rendered the dialogues of the original, but also perfectly adapted to the Polish cultural context, which contributed to the film's success among Polish audiences. Along with the excellent translation, the cast of actors also played a key role, giving their voices to the characters, giving them a distinctive sound and personality. Well-known Polish actors in the characters of Shrek (Zbigniew Zamachowski), Donkey (Jerzy Stuhr), Fiona (Agnieszka Kunikowska) and Puss in Boots (Wojciech Malajkat) helped make the Polish version of the films not only accessible, but also full of humor and emotion, which won praise from the audience. Thanks to this successful adaptation, *Shrek* not only has become a successful animated film, but also a cult work that has been integrated into Polish popular culture.

The analysis of Wierzbęta's translation of *Shrek* will show that it is greatly adapted from the original English version and localized to the Polish culture. Moreover, humor, in most of the cases, is substituted with Polish references which sometimes are multilayered. First of all, localization can be seen at the beginning of the first *Shrek* film where a group of villagers approach Shrek's swamp and a conversation between them is taking a place:

English Version	Polish Version
Villager 1: Think it's in there?	Villager 1: Się urządził.
Villager 2: All right. Let's get it!	Villager 2: Chyba go przydybalim. Za widły i...!

Villager 1: Whoa. Hold on. Do you know what that thing can do to you?	Villager 1: Zara Jontek. Tyć wiesz co un ci może zrobić?
Villager 3: Yeah, it'll grind your bones for its bread.	Villager 3: Mówio, że łogry robio z kości chleb.

Table 1. Dialect imitation and archaisms in *Shrek 1*

This conversation in English version is written in regular English language. However, in translation, the imitation of Polish dialect and archaisms can be seen in words like: ‘przydybalim’ – to find someone doing something wrong; ‘zara’ – hold on; ‘un’ – he; ‘łogry’ – ogres; ‘robio’ – to make. This procedure is visible throughout the entire film:

English Version	Polish Version
The Captain: Right. Well, that's good for 10 shillings. If you can prove it.	The Captain: Ta, to będzie jakieś 10 szylingów. O ile coś powie.
Old Woman: Oh, go ahead, little fella.	Old Woman: No pokaż panu kochaneczku.
The Captain: Well?	The Captain: Noo?
Old Woman: Oh, oh, he's just... he's just a little nervous. He's really quite a chatterbox.	Old Woman: On się tak wstyda majestatu. Nie śmiały jest od maleńkości. Gadaj uparty bydlaku bo...!
Talk, you boneheaded dolt, talk!	

Table 2. Dialect imitation in *Shrek 1*

In this example words ‘kochaneczku’ – sweetheart; and ‘wstyda’ – to feel ashamed, are again a form of dialect imitation. It is also present in next parts of *Shrek*:

English Version	Polish Version
Wolf: She's on her honeymoon.	Wolf: Hajtnęła się.
Charming: Honeymoon? With whom?!	Charming: Hajtnęła? Zali z kim?

Table 3. Archaisms in *Shrek 2*

This dialogue is from *Shrek 2*, and here word ‘zali’ is an archaic form of ‘but’ in Polish. Adding dialect imitation contributes significantly to the connection between Polish viewers and the film, fostering a sense of closeness to their own culture. Moreover, it enhances the entertainment value, making the conversations funnier.

Another aspect which is present in this translation is acculturation which is visible through cultural nuances understandable only to Polish viewers. An example of multilayered acculturation is a line said by Donkey:

English Version	Polish Version
Donkey: You might have seen a housefly, maybe even a superfly but I bet you ain't never seen a donkey fly.	Donkey: Latać każdy może, trochę lepiej czasem trochę gorzej, ale niestety ja mam talent. Ha, Ha.

Table 4. Acculturation in *Shrek 1*

In Table 4, a noteworthy aspect of the Polish version is the specific line delivered by the character Donkey. This line is not just a casual adaptation; rather, it serves as a direct reference to the song ‘Śpiewać każdy może’ (lit.: Anyone can sing) performed by Jerzy Stuhr. What makes this connection particularly interesting is that Jerzy Stuhr not only provided the Polish voice for Donkey but also happens to be the original performer of the referenced song. This creates a fascinating layer of intertextuality, where the translation does not merely convey the dialogue but cleverly incorporates a cultural nod to Jerzy Stuhr's artistic repertoire. By weaving in a

reference to a song associated with the very actor voicing Donkey, the Polish version adds a nuanced touch that might resonate deeply with audiences familiar with Jerzy Stuhr's work.

Acculturation is also visible in the translation of proper names. In *Shrek*, there is a large number of proper names which in the Polish version were adapted and localized to the Polish audience:

English Version	Polish Version
Lord Farquaad: Yes, I know the Muffin Man, who lives on Drury Lane?	Lord Farquaad: Tak, znam Muchomorka ten od Żwirka tak?
PAGE: Enough, Reggie. Dearest Princess Fiona. You are hereby summoned to the Kingdom of Far, Far Away for a royal ball in celebration of your marriage...	PAGE: Wystarczy Rysiu. Najdroższa królowno Fiono niniejszym zapraszamy cię do Królestwa Zasiędmiołórołrodu na królewski bal z okazji twego za mąż pójścia...
Godmother: Jerome! Coffee and a Monte Cristo. Now!	Godmother: Jean Claude, kawę i torcik Wedłowski, ale migiem!

Table 5. Examples of proper names in *Shrek 1* and *2*

Table 5 shows the examples of adapted and localized proper names in the Polish *Shrek* translation. The first example shows the change in the names of characters from two different cartoons for children; in the English version, 'The Muffin Man from Drury Lane'; and in the Polish version, 'Żwirek i Muchomorek.' In the second example, the process of adaptation and localization is evident through notable changes. Specifically, the name 'Reggie' undergoes the transformation into 'Rysiu,' demonstrating a deliberate effort to render the name in a manner that is linguistically and culturally fitting for a Polish audience. Furthermore, the localization extends to the geographical context within the film. 'The Kingdom of Far Far Away' is thoughtfully translated into 'Królestwo Zasiędmiołórołrodu.' The change from English to Polish adds a layer of familiarity, making the fantastical setting feel more relatable. In the third example, the adaptation involves the renaming of a dessert. The original 'Monte Cristo' is transformed into 'torcik Wedłowski.' The introduction of 'torcik Wedłowski' suggests an awareness of regional tastes and preferences, ensuring that the reference to a dessert resonates with the Polish audience.

Finally, regarding the fact that *Shrek* in Polish culture is often considered as a classic, it should be said that Wierzbicka's translation introduces more entertaining dialogues. What this means is that where the English version lacks humor, the Polish version modifies it in a way which makes it funnier:

English version	Polish version
The Captain: Get her out of my sight! Old Woman: No, no! I swear! Oh! He can talk!	The Captain: Zabierzcie to pruchno! Old Woman: Nie, nie! Przysięgam! On Gada!
Harold: Shrek, Fiona, will you accept an old frog's apologies and my blessing?	Harold: Shreku, Fiono czy ujdzie mi płazem, jeśli was teraz przeproszę i pobłogostawię?
Furniture: You want to dance pretty boy?	Furniture: Wyjechać ci z szuflady kawaler?

Table 6. Examples of humorous translation of *Shrek 1* and *2*

In table 6, the first example in English version is not humorous, and at the same time, the Polish version contains the word 'pruchno' which is a slang word for an old person. It is a rather offensive word, however in this case viewers can see that this old lady is a bad woman, and they can relate to the manner in which she was named. The second example is more humorous in translation because of the situational joke. In the original version Harold, which was transformed into a frog, asks if Shrek and Fiona will accept 'an old frog's apologies' which in the Polish version is 'czy ujdzie mi płazem.' The Polish phrase is an idiom which means 'to let someone get away with

something.’ The joke is in the fact that Harold is a frog and ‘płaz’ in Polish stands for amphibian. Finally, the last example can be considered funnier because it is a line said by an enchanted piece of furniture. In the English version, no humorous effect is produced by the fact that it is a cupboard saying it, and in Polish version ‘wyjechać ci z szuflady’ could be literary translated to ‘you want to get hit with a drawer.’

Conclusions

Bartłomiej Wierzbęta’s translation of the Shrek films earned the status of classics in Polish culture. He accomplished it through a great sense of adaptation and localization of the original version. Wierzbęta used a great number of tactics in order to deliver the beloved ogre to Polish houses. First of all, the translated version incorporates an emulation of the Polish dialect along with the inclusion of archaic language elements. Including the imitation of dialects significantly strengthens the bond between the Polish audience and the film, cultivating a feeling of affinity with their cultural background. Additionally, it amplifies the entertainment factor, adding humor to the conversations. Furthermore, he introduces cultural nuances, like the one presented in the analysis, which evoke smiles on the viewers’ faces because it resonates with their cultural knowledge, daily life, and their customs. Finally, he brings Polish viewers closer to the home by numerous adaptations and localizations of English proper names. Their Polish counterparts are created with thoughtful care which makes it fun and relatable for Polish viewers.

Bibliography

ADAMSON, A., JENSON V., 2001: *Shrek*. DreamWorks Animations. Netflix.
<<https://www.netflix.com/watch/60020686>>.

ADAMSON, A., ASBURY. K., VERNON. C., 2004: *Shrek 2*. DreamWorks Animations. Netflix.
<<https://www.netflix.com/watch/60034572>>.

DE ROSA, G. L. et al., 2014: *Translating Humour in Audiovisual Texts*, Switzerland: Peter Lang

DORE, M., 2020: *Humour in Audiovisual Translation: Theories and Applications*, New York: Routledge

VENUTI, L., 2008: *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, London: Routledge

---, 2012: *The Translation Studies Reader*, London: Routledge

AUTHOR’S BIOGRAM:

Dawid Welichorski, MA student of English Philology at the University of Opole. Main research interests: audiovisual translation with emphasis on animated films. In his BA thesis, *Analysis of translation techniques and colloquial language in Magdalena Słysz’s rendering of J.D. Salinger’s novel Catcher in the rye*, he focused on basic aspects of translation and their use in practice.

e-mail: dwelichorski@gmail.com

BIOGRAM AUT|ORA:

Dawid Welichorski, student studiów magisterskich na kierunku filologia angielska na Uniwersytecie Opolskim. Główne zainteresowania badawcze: przekład audiowizualny z naciskiem na filmy animowane. W swojej pracy licencjackiej *Analiza technik tłumaczeniowych i języka kolokwialnego w przekładzie Magdaleny Słysz powieści Buszujący w zbożu autorstwa J. D. Salinger* skupił się na podstawowych aspektach tłumaczenia i ich wykorzystaniu w praktyce.

e-mail: dwelichorski@gmail.com

Patrycja DRABIK

The ecogothic in Cormac McCarthy's *The Road*

Abstract

This paper shows the ecogothic elements in the postapocalyptic novel *The Road*, written by Cormac McCarthy, which presents the reader with desolate landscapes and environmental decay. The gothic aesthetics and ecological themes present throughout the book explore the narrative from the perspective of the collapse of the natural world, in which there is almost no longer any place for humanity. The ecogothic elements in *The Road* emphasize horror of nature and protagonists' fear, which are also used by McCarthy to bring the reader's attention to the ecological crisis and its effect on the human psyche. The world after the apocalyptic event shown in the novel is the omen of the reality people might experience after all human instincts are dead and there is no longer any fire to be carried. The aim of this paper is to present how powerful nature can be and how strongly it can influence humanity after an environmental collapse.

Abstrakt

Niniejszy artykuł ukazuje elementy ekogotyckie w postapokaliptycznej powieści *Droga* autorstwa Cormaca McCarthy'ego, która przedstawia czytelnikowi opustoszałe krajobrazy i rozkład środowiska. Gotycka estetyka i wątki ekologiczne obecne w całej książce eksplorują narrację z perspektywy upadku świata przyrody, w którym nie ma już prawie miejsca dla ludzkości. Elementy ekogotyckie w *Drodze* podkreślają grozę świata przyrody i strach protagonistów, które są również wykorzystywane przez McCarthy'ego, aby zwrócić uwagę czytelnika na kryzys ekologiczny i jego wpływ na ludzką psychikę. Świat po apokaliptycznym wydarzeniu ukazany w powieści jest zapowiedzią rzeczywistości, której ludzie mogą doświadczyć, gdy wszystkie ludzkie instynkty umrą i nie będzie już żadnego ognia zwiastującego nadzieję. Celem tego artykułu jest przedstawienie, jak potężna może być natura i jak silnie może wpływać na ludzkość po kryzysie ekologicznym.

Keywords: ecogothic, ecophobia, ecocriticism, postapocalypse, nature, humanity, decay, *The Road*

Słowa kluczowe: ekogotyck, ekofobia, ekokrytyka, postapokalipsa, natura, ludzkość, rozkład, *Droga*

The definition of ecogothic

Ecogothic is the notion that has gained more recognition in the past years due to the changes happening to the climate and nature itself, such as global warming, droughts, flooding, and a lack of drinking water, to name a few. What is more, the term ecogothic refers to a literary and artistic subgenre that blends features of the gothic tradition with the themes and fears about the environment and ecological problems. It investigates the relationship between the natural and supernatural realms, frequently highlighting the mysterious and sinister facets of their

surroundings. The landscape takes on a personality of its own in ecogothic literature, mirroring degradation, ecological concerns, and the effects of human activity on the environment. Many scholars have attempted to explain this notion throughout the years from various perspectives, as there is no universal definition of this broad idea, which will be shown in this paper.

What is valid to note in the very beginning are the origins of the term, which was created as a result of the understanding and merging of two other ideas: ecophobia and ecocriticism. To begin with, I would like to focus on the first term. It is said that the 'father' of ecophobia is Simon Curtis Estok, who coined the term in his famous 2009 essay. There, he broadly explains that ecophobia is a hatred of the natural world that is unfounded and irrational, as prevalent as homophobia, racism, and sexism in literature and everyday life (Estok 208). He grounds the term as one of the phobias known to humanity from the beginning of time, which results from people's willingness to control everything, including nature. However, it cannot be tamed, not in a way one would want, and, therefore, it becomes terrifying. Rayson K. Alex and S. Susan Deborah, on the other hand, write that ecophobia is 'an extreme point in the spectrum of fear which ideologically creates an irrational divide between humans and the natural/cultural materials' (422). Therefore, it serves as a means to create an even bigger gap between humanity and the environment. They both use words such as 'extreme' and 'irrational,' as they derive from the purest core of the phobia, which lives only in people's minds. This particular notion is something that haunts humanity, but only due to their own imagination, which sometimes can be even stronger than their actions.

Nonetheless, understanding the notion of ecocriticism is as valid as understanding ecophobia in order to fully grasp the meaning of the ecogothic. In *The Ecocriticism Reader*, Cheryll Glotfelty says that ecocriticism is the analysis of how literature and the natural world interact, which approaches literary studies with an earth-centered perspective (xviii). Here, once again, nature serves as a lens through which a certain topic can be viewed or analyzed. In this case, the literature is both the theme and main body, which will be filtered through the eco lens, allowing various scholars to understand the position and meaning of nature and the environment in literary texts. Another scholar proposes a different take on this particular idea: 'Ecocriticism focuses on the material contexts of industrialization, development, pollution and ecocide while developing a frame for reading' (Nayar 329). What can be seen from this quote is that ecocriticism takes into consideration the state of the planet, what happens to it, how significant it is for understanding the ecological take on this, and where nature puts itself when faced with such changes. Only then, can the picture be read and seen through a literary lens.

Having become accustomed to the foundations of the ecogothic, we can focus on the main topic of the paper and define the term. According to David Del Principe, an ecogothic perspective challenges the well-known Gothic theme, nature, by adopting a nonanthropocentric stance and asking us to reevaluate how the environment, other species, and nonhumans contribute to the creation of dread and monsters (1). He focuses on the fact that this particular perspective takes into consideration, not only the horror tropes of the genre but also places nature at the top, therefore enabling gothic to create a lens through which nature and ecological themes can be analyzed. The human is no longer at the center of attention in this scheme, which is one of the most valid points. In addition, Principe writes that, with a more inclusive perspective, the ecogothic investigates how the gothic body – whether 'unhuman, nonhuman, transhuman, posthuman, or hybrid' – is constructed and requests a deeper understanding of its role 'as a site of articulation for

environmental and species identity' (1). What he means here is that the gothic trope is being diversified into a few more detailed parts in order to be able to grasp the full meaning of the ecogothic, applying its meaning to nature and ecological lenses. Inclusive, as he calls it, because the world that surrounds us hides in itself multiple variants of one species or environment that differentiate between one another.

Dawn Keetley and Matthew Wynn Sivils take a slightly different approach to ecogothic. They claim that it is a literary style that sits between gothic and environmental writing, usually requiring the application of an ecocritical viewpoint (Keetley and Sivils 1). The first part of the definition indirectly points out ecophobia, therefore showing that the pure gothic part, which is fear and dread, is valid for the acquaintance of ecogothic, and the second one shows that ecocriticism is no less significant, being not only a foundation but an inseparable part of the whole idea, as the ecological perspective is crucial for the whole idea. William Hughes, however, explains the meaning of ecogothic by shifting the focus to one of its elements, especially in the cultural texts: 'Landscapes of apocalypse and ecological disaster ... are likewise heavily Gothic, and these may fruitfully interface with the textuality of alternative histories and science fiction in critical responses to works' (63). He points out that the backgrounds of gothic stories and the environments that can be seen and felt there are inherently fearful and mysterious; therefore, this ecological sphere can ideally merge with the literary contexts present in the gothic genre.

Li-hsin Hsu proposes a more generalized definition of the ecogothic, focusing on the opposite perspective. She writes that this genre 'investigates the intersection between the ecological and the Gothic imagination, provides a useful epistemological and methodological tool to rethink how these aesthetic representations, philosophical thoughts, and social-cultural or environmental discourses ... complicate our understanding of human-nonhuman interactions' (Hsu 3). What she claims is that rather than give an explanation, the ecogothic makes it unable to comprehend the connections we, as humanity, have with the environment due to many differences that strongly divide us. Hsu says that the ecogothic serves as a tool that would motivate people to somehow reshape the concept of merging gothic and ecology and provide space to rethinking certain ideas, discourses, and philosophy in general.

In the interview from 2022, in which Trang Dang talks with Elizabeth Parker and Michelle Poland about the ecogothic, when asked about the definition of the notion, Parker says, 'though the term ... is new, the ideas that it deals with are not. In other words, if you boil it down to its very essence – the imbrications between fear and Nature – this relationship is as old as humankind' (Dang 115). What she means is that although ecogothic is relatively new, the concepts it represents are not. The complex relationships between terror and nature are at the heart of ecogothic. It also suggests that these two components are intricately woven together and overlap each other. Parker additionally points out that the whole idea is still evolving – the definition of the term, our comprehension of it, and what it actually means for the outside world. She adds that the only sure thing people know about ecogothic is that it connects two words, ecology and the gothic, and that this is the most crucial piece of information every researcher of ecogothic should start from.

Ecogothic in *The Road*

Worth noting at the very beginning is that Cormac McCarthy was strongly aware of what was happening to the planet, nature, and humanity while writing *The Road*. Even though he lived in

the southwestern region of America his whole life, he has seen and heard things that should have been almost classified for scholars and scientists. There came a moment in his life when he decided that he should have been more involved in the planet's situation and raise his own awareness of the consequences people's actions might bring in the future for humankind. That is why McCarthy had written *The Road* and dedicated the book to his son — he wanted to picture himself with his son in the not-so-bright future, as he started to fear the world and people more, especially after the events of 9/11. McCarthy thought that it would somehow help both him and his son to see the light for the planet and humanity.

Ecogothic is an inseparable part of *The Road*, as the whole action takes place in an open space; the main characters are surrounded by nature practically all the time, and the reader can see and experience almost on their own skin how powerful it can be. The environment in the book serves both as a shelter and an enemy, depending on the situation and the people involved in the action. The fact that the whole story takes place after the apocalyptic event automatically means that there is no escape from nature; people can be its friends or foes, nothing in between. However, this is not the kind of environment that is alive and fresh; the surroundings presented in the book are full of decay, death, and fear: 'The segments of road down there among the dead trees. Looking for anything of color. Any movement. Any trace of standing smoke' (McCarthy 4). Flora in this world is long dead and covered in ashes; the fauna does not exist anymore. There are no birds in the sky, no hares among the trees; everywhere is silence and death. The surroundings through which they travel look all the same, presenting a space of decay and oblivion: 'They moved on east through the standing dead trees. They passed an old frame house and crossed a dirt road. A cleared plot of ground perhaps once a truckgarden. ... The unseen sun cast no shadow' (McCarthy 47). Due to the fact that there is no movement and no light, the world seems as if it were already dead; only the remains of people moving here and there show a glimpse of hope that the past, alive reality might still work its way through the dread of the postapocalyptic visions.

Due to the fact that the whole story takes place on the road in an open space, the characters are at all times at the weather's mercy, which is obviously controlled by nature and its cycles. At the beginning of *The Road*, when we meet the man and the boy, we do not know what time of the year it is: 'He thought the month was October but he wasn't sure. He hadn't kept a calendar for years' (McCarthy 3). What we can learn from this fragment is that their journey has already taken a long time; it must have lasted at least a few years. Additionally, they have stopped following the months; therefore, they have no clue what time of the year it is; it can be determined only by the changing weather. Nels Anchor Christensen writes that the book 'predicts a grim and alien world, one in which agrarian instincts have been warped and humans have lost the ability to read the weather signs, not because they necessarily no longer have the will or skills to do so, but because the weather no longer speaks its old language' (193). That is a very accurate metaphor, as people used to somehow read the signs and communications from nature in order to know what to do, what to prepare for, and how to react. In *The Road*, the main characters lack such knowledge; they are not able to see any signs or hear the weather's language, as Christensen says, which makes it impossible for them to be ready for what is to come.

Not being able to place oneself at the particular time of the year and month is only part of the problem. It gets bigger and harsher when the conditions become almost unbearable. The most

important characteristic of the cooler months of which they should be aware and prepared for is the snow: 'He looked at the sky. A single gray flake sifting down. He caught it in his hand and watched it expire' (McCarthy 11). From this moment on, they have to be doubly cautious and care for each other even more, as various dangers connected with weather conditions may await them on their journey, aside from the ones they have already faced. Such change also shows the strong ecogothic aspect, as people become anxious about the weather, its strength, and the results it may have on their health and lives. As Christensen wisely points out, 'Starving and fully exposed, without recourse to electricity, proper clothing, and equipment, the man and the boy never have the luxury of not thinking about the weather. It is little wonder, then, that the narrative feels virtually obsessed with the weather' (7). Actions of nature cannot be preceded in any way; therefore, people have trouble fighting with its harsh conditions. In these precise moments, they start to fear what is to come. Humans have a tendency to be afraid of what they cannot understand or control, and the power of nature in its full peak is one of such examples, especially when one is not aware of the months and the environment is mostly dead; therefore, they do not have a clue what should be done in case of a proper survival.

The process of dying and decay is also strongly visible in the remains of society presented in *The Road*. The group that is still 'alive' is strongly divided into two different fractions: the good guys and the bad guys. Firstly, I would like to focus on the second category, as it is strongly connected with the ecogothic and, one can say, is a tangible result of the apocalyptic event that shaped the planet and the environment. The bad guys depict the creatures that have become monstrosities, no longer feel any emotions, and do not think clearly. Their only focus is survival, no matter the cost; therefore, they do not hesitate to hurt, kill, or even eat humans. Wielenberg comments on this phenomenon: 'The cannibals of *The Road* may survive, but they have paid a heavy price for doing so. By turning their back on morality, they have cut themselves off from genuine human connections forever' (14). They should not even be called people, as they lost their good instincts and boundaries a long time ago and resemble monsters rather than thinking and empathetic figures. Such creatures represent the devil himself, the evil force, and the pure animal instinct that makes one lose their humanity. Among them are also figures fully absorbed by the dying flora, which look as if they were in the process of decaying themselves:

And on the far shore a creature that raised its dripping mouth from the rimstone pool and stared into the light with eyes dead white and sightless as the eggs of spiders. It swung its head low over the water as if to take the scent of what it could not see. Crouching there pale and naked and translucent, its alabaster bones cast up in shadow on the rocks behind it. Its bowels, its beating heart. The brain that pulsed in a dull glass bell. It swung its head from side to side and then gave out a low moan and turned and lurched away and loped soundlessly into the dark. (McCarthy 3)

However, not all remains of society depict the monstrous cannibals. The second group that survived the apocalyptic event are the good guys. They strongly differ from the first-described category in that they follow a certain moral code and rules in order to function fairly in the postapocalyptic reality and behave empathetically. Aylin Alkac, in his article 'Ethics of Being in Cormac McCarthy's *The Road*,' pertinently observes:

Since he was a baby, his father has been telling the boy stories about ‘the good guys’ who represent an ideal ethical identity. These ... not only construct a moral code for the boy but also constitute a purpose of their lives. (Alkac 75)

Therefore, ‘the good guys’ fit into this fraction perfectly, as they know how to differentiate between the good and the bad, what one should do in various situations, what is forbidden, and what their purpose is in this postapocalyptic world. The man has taught his son all the rules they ought to follow in order to act fairly and empathetically towards other people who have remained on the planet.

Nonetheless, what the father did not take into account was the fact that throughout the journey, his son will be able to change his perspectives, build his own vision of the world, and maybe even his own moral code that he would want to follow. In the event of the many dangers awaiting them on the road, they ought to be prepared for everything, and the schemes they have learned might be put into question. And such a situation finally happens in the book, during which the father is forced to break their code:

The man had already dropped to the ground and he swung with him and leveled the pistol and fired from a two-handed position balanced on both knees at a distance of six feet. The man fell back instantly and lay with blood bubbling from the hole in his forehead. (McCarthy 46)

The father killed the man who was threatening him and his son. He had to do this in order to save their lives. The man would have sooner or later called the others with whom he wandered around, and both father and son would be killed.

This is the first moment in which the kid sees that his caretaker is not fully the good guy he said he was. In his article ‘God, Morality, and Meaning in Cormac McCarthy’s *The Road*’ Erik J. Wielenberg claims that ‘part of the man’s struggle to be a good guy stems from the slippery-slope problem: sometimes it is morally permissible to violate the code of the good guys, but recognizing this can lead one into impermissible violations’ (7). In this particular situation, the father’s action might be justified, as he did it in self-defense to save the lives of himself and his son. However, according to the good guys moral code, he should not have killed the man, as there might have been other options to resolve this encounter. In this situation, the father was strongly influenced by the animalistic instincts that told him to kill the enemy, and this shows the ecogothic aspect of his nature as well. The author also makes a smart point in the article about the gun; there are three situations in which it is used in the book: ‘suicide, self-defense, and killing for food’ (Wielenberg 7). The second and third instances might be justified in certain cases. The fragment presented above may be one of such cases; however, in the child’s eyes, the situation drastically changes, and from now on, he has to keep an eye not only on the surroundings but on his father as well. In this moment, the kid learns that inside every good guy there might be lurking a bad guy – it is the self-awareness and controlling one’s own instincts (imposed on humans by nature) that dictate affiliation to a certain group.

Regardless of how destroyed and dying the environment in *The Road* is, at the end of the novel there is a fragment that shows that nature is truly very powerful and will be able to come to life once again, even after people’s destructive actions:

Once there were brook trout in the streams in the mountains. You could see them standing in the amber current where the white edges of their fins wimpled softly in the flow. They smelled of moss in your hand. Polished and muscular and torsional. (McCarthy 200)

This paragraph highlights the depth of ecological time, nature's capacity to rise from the ashes, its ability to undo the harm caused by humans, and the potential for reviving life. The fact that some fish species can be found in streams again indicates that there is still hope since nature finds the resources needed for rebirth. Through this fragment, McCarthy tried to show that even when people vanish, nature will always find a way to come back and claim its rightful place, as it has been from the beginning of times and will be until their end.

Conclusions

McCarthy skillfully employs ecogothic elements in *The Road* to create a vivid and unsettling analysis of the post-apocalyptic landscape. Through in-depth descriptions of environmental degradation, the novel delves into the psychological and emotional impacts on its characters as well as the consequences of human behavior. The desolate landscape, complete with the remains of a once-thriving world, is a powerful metaphor for ecosystems' fragility and the potential consequences of unchecked human exploitation. McCarthy's skillful use of ecogothic elements provides novel depth and complexity even in the face of impenetrable darkness, while also encouraging readers to reflect on the interdependence of humans and the natural world. As a result, the study demonstrates that *The Road* is a potent example of how writers can draw on the gothic tradition to highlight current ecological issues and the true force of nature.

Bibliography

ALEX R.K., DEBORAH S.S., 2019: Ecophobia, Reverential Eco-Fear, and Indigenous Worldviews. In: *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. 26, pp. 422-429.

ALKAC A., 2019: Ethics of Being in Cormac McCarthy's *The Road*. In: *Gaziantep University Journal of Social Sciences* 18, pp. 71-80.

CHRISTENSEN N.A., 2014: Facing the Weather in James Galvin's *The Meadow* and Cormac McCarthy's *The Road*. In: *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. 21, pp. 192-204.

DANG T., PARKER E., POLAND M., 2022: The EcoGothic: An Interview with Elizabeth Parker and Michelle Poland. In: *REDEN. Revista Española De Estudios Norteamericanos*. 3, pp. 113-128.

DEL PRINCIPE D., 2014: Introduction: The Ecogothic in the Long Nineteenth Century. In: *Gothic Studies* 16, pp. 1-8.

ESTOK S.C., 2009: Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia. In: *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. 16, pp. 203-225.

GLOTFELTY C., FROMM H., 1996: *The Ecocriticism Reader*. Athens–Clarke County: The University of Georgia Press.

HSU L., 2022: Syaman Rapongan's Littoral Gothic and EcoGothic Asia. In: *SARE: Southeast Asian Review of English*. 59, pp. 1-12.

<www.researchgate.net/publication/362771179_Introduction_Syaman_Rapongan's_Littoral_Gothic_and_EcoGothic_Asia>.

HUGHES W., 2018: *Key Concepts in the Gothic*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Print.

KEETLEY D., SIVILS M.W., 2018: *Ecogothic in Nineteenth-Century American Literature*. New York: Routledge.

MCCARTHY C., 2006: *The Road*. Croydon: CPI Group.

NAYAR P.K., 2009: *Contemporary Literary and Cultural Theory: From Structuralism to Ecocriticism*. London: Pearson.

WIELENBERG E.J., 2010: God, Morality, and Meaning in Cormac McCarthy's *The Road*. In: *The Cormac McCarthy Journal*. 8, pp. 1-19.

<<https://www.jstor.org/stable/42909407>>.

AUTHOR'S BIOGRAM:

Patrycja Drabik, M.A. student, she is currently pursuing a Master's degree in English Philology at the University of Opole. Her interests consist mostly of topics such as gothic, dystopia, postapocalypse, and the state of humanity. Currently, she is preparing a master's thesis in which she is analysing Cormac McCarthy's *The Road* in terms of gothic, postapocalypse, and ecogothic.

e-mail: pati.drabik@gmail.com

BIOGRAM AUTORKI:

Patrycja Drabik, studentka na kierunku English Philology (studia magisterskie) Uniwersytetu Opolskiego. Jej zainteresowania obejmują głównie tematykę gotyku, dystopii, postapokalipsy i kondycji ludzkości. Obecnie przygotowuje pracę magisterską, w której analizuje *Drogę* Cormaca McCarthy'ego pod kątem gotyku, postapokalipsy i ekogotyku.

e-mail: pati.drabik@gmail.com

Monika PORWOŁ

RECENZJA

Rozważania na temat płci w dialogach Janiny Koźbiel



Publikacja Janiny Koźbiel pt. *Słowo i płeć* stanowi trzeci tom dialogów (po książkach *Słowo i sens* oraz *Słowa i światy*), w którym autorka kontynuuje dyskurs nad relacjami między językiem a koncepcjami płci. Kontynuując tradycję swoich poprzednich prac, czytelnicy zaproszeni są do świata rozmów z ludźmi słowa – uznanymi pisarzami, poetkami, kompozytorem i językoznawczynią. Lista rozmówców, wśród których znajdują się Marcin Cielecki, Julia Fiedorczyk, Brygida Helbig, Inga Iwasiów, Eliza Kaćka, Jacek Kleyff, Katarzyna Kłosińska, Anna Piwkowska, Janusz Rudnicki, Wit Szostak i Agata Tuszyńska, imponuje różnorodnością opinii oraz perspektyw na temat płci i języka.

Słowo i płeć oferuje bogaty materiał do analizy socjolingwistycznej i semantycznej, poruszając kwestie tożsamości płciowej, użycia feminatywów oraz wpływu języka na kształtowanie postrzegania płci w społeczeństwie. Rozmowy, choć zróżnicowane tematycznie, łączy wspólny wątek: zainteresowanie tym, jak język współtworzy rzeczywistość płciową oraz jak może być narzędziem zarówno wykluczenia, jak i emancypacji.

W szczególności uwagę zwraca rozmowa z Brygidą Helbig, która podejmuje temat tożsamości płciowej w literaturze, a także dyskusja z Agatą Tuszyńską, poruszająca problem reprezentacji żydowskiej tożsamości i pamięci o Holokauście. Te dialogi ukazują, jak literatura

może być medium do eksploracji i wyrażania złożonych kwestii tożsamościowych. Konwersacje podkreślają znaczenie adekwatności języka w kontekście społecznych debat, jak na przykład w wypowiedziach dotyczących strajku kobiet.

Analizując tę publikację z perspektywy socjolingwistyki i semantyki, nie można pominąć umiejętności komunikacyjnych Koźbiel. Jej podejście do rozmówców, umiejętność zadawania pytań prowokujących głębokie refleksje oraz dogłębne przygotowanie do każdego z dialogów są warte uwypuklenia.

Słowo i płeć jest zatem nie tylko cennym zbiorem rozmów dla każdego zainteresowanego problematyką płci w literaturze i języku, ale również istotnym źródłem dla badaczy socjolingwistyki i semantyki. Książka ta pozwala na głębsze zrozumienie, jak język funkcjonuje jako narzędzie kształtujące społeczne postrzeganie płci, oferując zarazem inspirację do dalszych badań w tej dziedzinie. Dzieło Koźbiel może służyć jako punkt wyjścia do rozważań nad mocą słowa w konstruowaniu i dekonstruowaniu płciowych stereotypów, stanowiąc tym samym cenny wkład do dyskusji na temat roli języka w kształtowaniu tożsamości.

Moje przypadkowe spotkanie z Panią Janiną Koźbiel na targach książki w Katowicach stanowiło wyjątkową okazję do osobistej rozmowy z autorką. Koźbiel podkreślała znaczenie języka jako narzędzia wpływającego na społeczne percepcje płci, a także na indywidualne doświadczenie tożsamości, jak również procesu twórczego, który towarzyszył jej podczas pracy nad książką.

Przyznam szczerze, że interakcja z Janiną Koźbiel była dla mnie inspirującym doświadczeniem, pozwalającym nie tylko na bliższe poznanie intencji autorki, ale również na refleksję nad własnym stosunkiem do języka i płci. Polecam lekturę tej książki.



Obraz wygenerowany przez DALL·E [2024-03-10].

Emilia FRAŚ

KRONIKA

Działalność Studenckiego Koła Naukowego *Acronymum*

W minionym roku nasze studenckie koło *Acronymum*, działające przy Instytucie Neofilologii w Akademii Nauk Stosowanych w Raciborzu, aktywnie angażowało się w różne działania. Koło (pod przewodnictwem naszego opiekuna – dr Jacka Mołody) zrzesza nie tylko studentów filologii angielskiej, ale także – poprzez interdyscyplinarność – studentów innych kierunków. Na przykład studenci kierunku architektura uczestniczyli w realizacji najnowszego projektu, który obejmował przekład, a także realizację przedstawienia kultowej sztuki.

Tick, tick... Boom!, reżyserowany przez Lin-Manuela Mirandę, to amerykański dramat muzyczny z 2021 roku, który odnotował swój debiut na światowej scenie filmowej. Dzieło to zostało zrealizowane na podstawie scenariusza autorstwa Stevena Levensona, który z kolei czerpał inspirację z musicalu o tym samym tytule, stworzonego przez Jonathana Larsona. W głównych rolach wystąpili znani aktorzy tak jak Andrew Garfield, Robin de Jesús, Alexandra Shipp, Joshua Henry, Judith Light oraz Vanessa Hudgens, tworząc znakomite aktorskie kreacje, które przyczyniły się do sukcesu filmu. Premiera miała miejsce 10 listopada 2021 roku podczas AFI Fest, po czym film został udostępniony na platformie Netflix 19 listopada tego samego roku. Produkcja została ciepło przyjęta przez krytyków, szczególnie chwalono występ Garfielda i reżyserię Mirandy, co zaowocowało nominacjami do prestiżowych nagród, w tym Złotego Globu za najlepszy film oraz Oscara za najlepszy montaż.

Adaptacja musicalu bardzo nas zainspirowała pod względem artystycznym i warsztatowym w odniesieniu do przekładu polsko-angielskiego. Centralnym punktem fabuły *Tick, tick... Boom!* jest postać Jona, młodego kompozytora stojącego na rozdrożu życiowym i zawodowym. Jego aspiracje dotyczące kariery na Broadwayu są wystawione na próbę przez szereg osobistych i zawodowych wyzwań, w tym presję związaną z zbliżającą się trzydziestką, konieczność utrzymania się z pracy kelnera, a także zmiany w życiu jego najbliższych przyjaciół. Utwór ukazuje zmagania Jona z dylematami dotyczącymi wyborów życiowych, pragnienia sukcesu na własnych warunkach, a także nieustającej pasji do muzyki i teatru. Dzięki swojej historii oraz tematyce dotyczącej poświęceń, ambicji i twórczości, *Tick, tick... Boom!* stanowi znaczący wkład do gatunku dramatu muzycznego, jednocześnie inspirując widzów do podążania za swoimi marzeniami, niezależnie od przeszkód.

Praca nad przekładem była dla nas nie tylko wyzwaniem językowym, ale również okazją do głębszego zrozumienia kultury i specyfiki teatru muzycznego. Angażując się w proces tłumaczenia, musieliśmy nie tylko dokładnie oddać sens oryginalnego tekstu, ale również

zachować rytm, melodyjność i emocjonalność dialogów oraz piosenek, co było zadaniem wymagającym wysokiego poziomu kreatywności i wrażliwości językowej. Naszym prymarnym celem było stworzenie takiego przekładu, który zachowałby ducha oryginału, będąc jednocześnie zrozumiałym i bliskim polskiemu odbiorcy. Praca ta umożliwiła nam pogłębienie umiejętności lingwistycznych, a także dała unikalną możliwość eksploracji procesu adaptacji dzieł kultury.



Fotografie: Daniel Kiermaszek

Z kolei przygotowania do przedstawienia sztuki *Tick, tick... Boom!* dla publiczności były dla nas intensywnym doświadczeniem, które pozwoliło na praktyczne zastosowanie zdobytej wiedzy i umiejętności. Członkowie koła naukowego brali udział w warsztatach doszkalających z zakresu tańca, śpiewu i aktorstwa. Dzięki temu nie tylko podnosiliśmy swoje umiejętności sceniczne, ale również szkoliliśmy się w kierunku interpretacji i prezentacji przedstawienia. To podejście do realizowania musicalu pozwoliło nie tylko na rozwój osobisty każdego z członków, jak i również wzmacniało naszą więź.

Reasumując, wyżej opisane doświadczenia były dla nas czasem pełnym emocji, podczas którego uczestnicy projektu mieli okazję doświadczyć magii teatru od środka. Od scenografii, przez kostiumy, aż po próby aktorskie – każdy element wymagał współpracy, kreatywności i poświęcenia. Studenci, działając zarówno w roli tłumaczy, aktorów, jak i członków zespołu produkcyjnego, mieli możliwość nie tylko zrealizowania projektu artystycznego, ale także rozwinięcia swoich zdolności interpersonalnych i organizacyjnych. Premiera sztuki będzie kulminacją naszej pracy. Jesteśmy przekonani, że to doświadczenie będzie stanowiło niezapomniane przeżycie i potwierdzenie, że połączenie pasji, pracy zespołowej i zaangażowania może przynieść wyjątkowe rezultaty, które zostaną docenione przez publiczność.

k o ł o
n a u k o w e



acronymum
