

Autoreferat

1. Imię i nazwisko:

Andrzej Pilipowicz

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej:

Tytuł magistra filologii germańskiej uzyskałem w dniu 15.12.1994 r. na podstawie pracy magisterskiej „Der Misanthrop. Eine literaturhistorische Studie über Shakespeares *Timon von Athen*, Molières *Der Misanthrop*, Schillers *Der versöhnte Menschenfeind* und Bernhards *Das Kalkwerk*” (Promotor: prof. dr hab. Marek Jaroszewski, Recenzent: prof. dr hab. Marian Holona) i zdanego egzaminu magisterskiego na Wydziale Filologiczno-Historycznym Uniwersytetu Gdańskiego w Gdańsku.

Stopień naukowy doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa uzyskałem na podstawie rozprawy doktorskiej „Die Einsamkeit im Werk von Hans Erich Nossack” (Promotor: Prof. dr hab. Weronika Jaworska, Recenzenci: prof. dr hab. Joanna Jabłkowska, prof. dr hab. Barbara Surowska-Sauerland) oraz po złożeniu wymaganych egzaminów. Został on mi nadany uchwałą Rady Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu z dnia 12.03.2002 r.

3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/artystycznych:

Od dnia 1.10.2002 r. jestem zatrudniony na stanowisku adiunkta w Katedrze Filologii Germańskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.

4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311):

a) tytuł osiągnięcia naukowego/artystycznego:

Za osiągnięcie naukowe zgodnie art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311) uznaję monografię „Die Transgressionen der Bibelfiguren in der Prosa von Georg Trakl”.

b) (autor/autorzy, tytuł/tytuły publikacji, rok wydania, nazwa wydawnictwa):

Pilipowicz, Andrzej: Die Transgressionen der Bibelfiguren in der Prosa von Georg Trakl (Warschauer Studien zur Germanistik und zur Angewandten Linguistik, hrsg. von Sambor Grucza und Lech Kolago, Bd. 28), Frankfurt am Main 2017, Wydawnictwo Peter Lang, 245 s.

c) omówienie celu naukowego/artystycznego ww. pracy/prac o osiągniętych wynikach wraz z omówieniem ich ewentualnego wykorzystania:

O tym, że Georg Trakl (1887–1914) interesował się religią, świadczą przede wszystkim jego utwory prozatorskie. Poza Chrystusem, którego autor przywołuje bardzo często, fascynują go również inne postacie biblijne: Adam, Ewa, Maria, Maria Magdalena, Salome, Judasz i Barabasz. Ponieważ Trakl dokonuje nie tylko kreatywnej rekonstrukcji biblijnych motywów, lecz także ich polemicznej interpretacji, jego teksty wykazują duży potencjał zarówno pod względem literackim, jak i pod względem antropologicznym i epistemologicznym. Trakl nie stara się włączać swoich bohaterów w sztywne ramy chrześcijaństwa, ale wyprowadza ich z blasku sakralnych przestrzeni i wprowadza w mroczne zakamarki ludzkiej egzystencji, gdzie spotkanie z Bogiem nabiera bardziej autentycznego charakteru. Biblia jest dla Trakla wciąż na nowo odkrywanym źródłem inspiracji i stanowi jego stały punkt odniesienia, wyznaczający mu kierunek poszukiwania własnej tożsamości. Wprawdzie Trakl nie odnosi się do idei chrześcijaństwa z wrogością, ale jego stosunek do religii cechuje wyraźny dystans. Monografię rozpoczynają utwory prozatorskie, które należą do wczesnego okresu jego twórczości: *Kraina marzeń (Traumland)*, *Ze złotego kielicha. Barrabasz (Aus goldenem Kelch. Barrabas)*, *Ze złotego kielicha. Maria Magdalena (Aus goldenem Kelch. Maria Magdalena)* i *Osamotnienie (Verlassenheit)*. Oprócz nich analizie zostały poddane teksty napisane prozą poetycką, która swoją formą łączy je z utworami epickimi: *Przemiana złego (Verwandlung des Bösen)*, *Zimowa noc (Winternacht)*, *Sen i zamroczenie (Traum und Umnachtung)* oraz *Objawienie i upadek (Offenbarung und Untergang)*. Aby przedstawić więź człowieka z Bogiem w możliwie najszerszym zakresie i ująć dynamizm sprzeczności między ludzkim pragmatyzmem a boskim absolutem w kontekście chronologicznym, do obszaru badań zostały włączone dwa ostatnie wiersze Trakla: *Skarga (Klage)* i *Gródek (Grodek)*. Są one bowiem integralną częścią listu, który Trakl pisze kilka dni przed swoją śmiercią pod wpływem wstrząsających przeżyć związanych z jego udziałem w walkach na froncie I Wojny Światowej – listu, który zaliczany jest do prozatorskich form narracyjnych.

W pierwszym rozdziale omówione zostały teksty, w których metaforyka biblijna spleta się z metaforyką mitologiczną. Bohaterowie opowiadania *Kraina marzeń*, w którym można dopatrzeć się śladów pobytu Trakla w Ödenburgu, mieście rodzinnym jego ojca, zostają umieszczeni na tle krajobrazów, które przywołują na myśl orientalne obrazy biblijnych miast, i przedstawieni w sytuacjach, które umożliwiają ich identyfikację z postaciami biblijnymi – Marią i Chrystusem. W odtworzonym ze wspomnień świecie zaznacza się także wszechobecność Boga, którego uosabia – wszędzie obecny, chociaż rzadko wymieniany – wuj bohatera. Jego osoba nie tylko zostaje ściśle powiązana z ogrodem, przypominającym stworzony przez Boga raj, lecz wyróżnia się także znajomością natury ludzkiej, charakteryzującą Boga jak twórcę człowieka. W zmieniających się konstelacjach osób, gestów i przedmiotów można dostrzec elementy wskazujące na przełomowe momenty egzystencji Chrystusa: Dziewicze Poczęcie, narodziny, śmierć i Zmartwychwstanie. Transcendentność tych aktów podkreśla oniryczność wspomnień bohatera, patrzącego na małe miasto, gdzie niezwykle empatycznie przeżył śmierć swojej kuzynki Marii, z perspektywy dużego miasta, dokąd udaje się po jej pogrzebie. Kładąc na łono kuzynki zerwaną przez siebie różę, stającą się w ten sposób symbolem jego ciała, i powtarzając ten gest wiele razy, bohater sugeruje chęć wejścia do jej łona, co potwierdzają ich nakładające się na siebie cienie, scalające obie postacie w jedność, którą tworzy też matka wraz z rozwijającym się w jej łonie dzieckiem. Z biograficznego punktu widzenia chęć wejścia do łona kuzynki jest retrospektywnym ujęciem momentu, w którym utożsamiany z bohaterem Trakl próbuje wyjść na przeciw swojej młodszej siostrze Małgorzacie, znajdującej się jeszcze

w łonie matki pisarza, mającej również na imię Maria. Obraz brzucha ciężarnej kobiety wywołuje wykusz, będący elementem domu, w którym zamieszkuje bohater, i miejscem, w którym kuzynka spędza długie godziny. Erotyczny nastrój, jaki ogarnia bohatera podczas wieczornego spaceru po mieście na widok czule obejmujących się par, nasuwa skojarzenie z aktem płciowym, który wprawdzie nie określa poczęcia Chrystusa, ale inicjuje pojawienie się dziecka w łonie matki. Scena, w której bohater nagle przerywa spacer i w pośpiechu wraca do domu, aby udać się do zajmowanego przez siebie pokoju na poddaszu, można uznać za moment wejścia do łona kuzynki, ponieważ zarówno mała przestrzeń pokoju na poddaszu, jak i mała przestrzeń tworzona przez wykusz koresponduje z małą przestrzenią, jakie zajmuje łono w organizmie kobiety – tym bardziej, że obie przestrzenie są częściami domu, który staje się metaforą ciała kuzynki, ponieważ ani na chwilę go ona nie opuszcza, tak jak ani na chwilę człowiek nie opuszcza swojego ciała. Pojawienie się bohatera w łonie kuzynki przypomina akt Dziewiczego Poczęcia, w wyniku którego Chrystus pojawia się w łonie Matki Boskiej z pominięciem aktu płciowego. O ile Chrystus przechodzi z boskiej sfery egzystencji do ludzkiej, trafiając do łona swojej matki z pominięciem aktu płciowego, o tyle umierająca w oknie wykusza kuzynka przechodzi z ziemskiej sfery egzystencji do pozaziemskiej z pominięciem aktu śmierci, na co wskazuje trzymana w jej ręku róża, złożona razem z nią do grobu. Brak aktu śmierci kończącego jej ziemską egzystencję charakteryzuje też akt Wniebowstąpienia Najświętszej Marii Panny, dzięki czemu w więzi łączącej bohatera z kuzynką można rozpoznać więź łączącą Chrystusa z Matką Boską.

Dyptyk *Ze złotego kielicha*, składający się z fantazji *Barrabasz* i dialogu *Maria Magdalena*, nawiązuje wprost do wydarzeń biblijnych i stanowi zapis ich wyobrazonego, a tym samym fikcyjnego przebiegu. W literackiej koncepcji Trakla Barrabasz jest postacią paralelną do postaci Chrystusa i niezwykle silnie z nią spolaryzowaną: podczas gdy Chrystus wśród okrzyków szydzących z niego ludzi umiera na krzyżu, Barrabasz wśród okrzyków wiwatującego na jego cześć tłumu kroczy ulicami Jeruzalem. Postacią korespondującą z Chrystusem jest młodzieniec, który zaprasza wzbudzającego podziw mieszkańców miasta Barrabasza do swojego pałacu. Częstując gościa winem i wciągając go w wir zabawy połączonej z erotycznymi ekscesami, mężczyzna staje się inkarnacją Dionizosa, włączającego do swojego orgiastycznego orszaku napotkanych przez siebie ludzi. Wieniec, który mężczyzna nakłada Barrabaszowi na głowę, przypomina koronę cierniową, która zostaje nałożona na głowę przesłuchiwanego i osądzonego przez Piłata Chrystusa. Piłat, w którego zmienia się mężczyzna i który ulega woli ludu żądającego śmierci Chrystusa, tym razem postępuje zgodnie z własnymi przekonaniem i nakłada wyłaniającą się z wieńca koronę cierniową na głowę oskarżonego o zabójstwo i zasługującego na karę Barrabasza. Przekazując Barrabaszowi cały swój majątek, mężczyzna zmienia się w Chrystusa, który wyrzeka się wszystkiego, co posiada. Kiedy mężczyzna podaje Barrabaszowi wino, do którego wrzuca perłę symbolizującą jego ciało i stanowiącą jego ostatnią własność, nawiązuje do aktu transsubstancjacji, w którym dokonuje się przeistoczenie chleba i wina w ciało i krew Chrystusa. Gest mężczyzny, który nakłada Barrabaszowi na głowę wieniec, można nie tylko potraktować jako element kultu Dionizosa, lecz także odnieść do biografii Trakla, znajdującej już w *Krainie marzeń* swoje odzwierciedlenie. Połknięta wraz z winem perła jako symbol ciała młodzieńca trafia do wnętrza ciała Barrabasza, który zmienia się w kobietę, ponieważ w wieńcu ozdabiającym jego głowę może rozpoznać wianek wskazujący na dziewictwo noszącej go na głowie kobiety. W akcie, który stanowi syntezę aktu Eucharystii i aktu Dziewiczego Poczęcia, mężczyzna dociera do łona wyłaniającej się z Barrabasza kobiety, hipostazując w ten sposób pragnienie Trakla, aby dostać się do łona matki i spotkać się ze swoją siostrą jeszcze przed jej przyjściem na świat.

Drugi tekst cyklu, *Maria Magdalena*, przedstawia nie tylko przemianę Marii Magdaleny, która z wyznawczyni kultu Dionizosa zmienia się w zwolenniczkę Chrystusa, lecz także

przemianę opowiadającego o niej Marcellusa: im bardziej nabiera on przekonania do wartości propagowanych przez chrześcijaństwo, tym bardziej traci wiarę w wartości reprezentowane przez kulturę antyku, co zaznacza się również w jego rozmowie z hołdującym tradycji antycznej Agathonem, z którym coraz bardziej traci kontakt. Ponieważ postać tańczącej Marii Magdaleny przypomina postać tańczącej Salome, wyjście bohaterki z kręgu mitologicznych wierzeń nabiera bardziej dramatycznego charakteru, a konflikt między zmysłowością antyku a duchowością chrześcijaństwa zaostrza się. Tak jak mistyczny taniec Salome doprowadza do śmierci Jana Chrzciciela, któremu na jej życzenie zostaje odcięta od ciała głowa, tak ekstatyczny taniec Marii Magdaleny kończy się śmiercią Dionizosa, pojawiającą się w formie wizji spadającej z jego posągu głowy – posągu, który Maria Magdalena przed spotkaniem z Chrystusem otaczała czcią i który teraz jako porzucony przez nią obiekt kultu niszczy. Podobnie jak złożony na ustach Chrystusa pocałunek Judasza także pocałunek złożony przez Marię Magdalenę na ustach figury Dionizosa staje się pocałunkiem zdrady, ponieważ antycypuje on jej rozstanie z antykiem i przyjęcie chrześcijaństwa. Pokrewieństwo duchowe Marii Magdaleny i Chrystusa podkreśla ich wygląd: podczas gdy ciało Marii Magdaleny okrywają tylko jej włosy, ciało Chrystusa okrywa tylko włosienica. Duchowa więź łącząca obie postacie przywodzi na myśl duchową więź łączącą Trakla z jego siostrą, dlatego moment, w którym Maria Magdalena opuszcza przestrzeń antyczną i wchodzi do świata chrześcijańskiego, można porównać z momentem, w którym siostra Trakla opuszcza przestrzeń tworzoną przez łono matki i przychodzi na świat, gdzie czeka na nią brat.

Utwór *Osamotnienie*, który tworzą trzy opisy tego samego krajobrazu widzianego z trzech różnych perspektyw, nasuwa skojarzenie z czterema ewangeliami, przedstawiającymi życie Chrystusa w czterech różnych wersjach. W kończącym utwór opisie krajobrazu pojawia się postać hrabiego, który wydaje się być ostatnim człowiekiem na ziemi, ponieważ jego samotność przypomina samotność pierwszego człowieka na ziemi – Adama. Także opis stawu, parku i zamku można potraktować jako opis ostatnich dni istnienia świata, odzwierciedlających pierwsze dni jego stworzenia, co potwierdzają słowa o śmierci przeszłości, równoznacznej ze śmiercią czasu. Teraźniejszość, która nie przechodzi w przeszłość i nie zapowiada przyszłości, trwa bowiem wiecznie i wywołuje wrażenie bezczasowości, poprzedzającej moment stworzenia świata. Na stan bezczasowości wskazuje przede wszystkim nieruchomo stojąca w stawie woda, w którym odbija się obraz wolno przesuających się po niebie chmur, będących dowodem na to, że ruch ziemi zamiera. Koniec istnienia ludzkości sygnalizuje również roślinność, która rośnie w parku przywołującym wspomnienie raju i która przybiera przerażające formy, świadczące o wrogości przyrody wobec człowieka. Symbolem upadku cywilizacji, której możliwości rozwoju nie okazały się nieograniczone, jest popadający w coraz większą ruinę zamek. Utożsamianą z czasem przeszłość można odnaleźć jeszcze tylko w księgach czytanych przez hrabiego, wskrzeszającego ją w postaci pojawiających się na ścianie cieni rzucanych przez oświetlającą jego sylwetkę lampę, i w toni stawu szczelnie odgradzającego ją od świata „twardą” taflą wody, którą próbują przebić dostrzegalne w kształtach kwiatów lilii wodnych kobiece dłonie, aby wypuścić na wolność „uwięziony” czas. W wystających z wody dłoniach można rozpoznać dłonie tonącej Ewy, która pojawia się w kontekście hrabiego utożsamianego z Adamem. O ile obraz dłoni wynurzających się z wody w sensie biblijnym jest pesymistyczny, ponieważ identyfikowany z Adamem hrabia nie daje początku ludzkości, o tyle w kontekście biografii Trakla nabiera on optymistycznego charakteru, ponieważ wydostające się ze głębi stawu dłonie kobiety mogą wskazywać na wydostające się z głębi łona matki dłonie właśnie rodzącej się siostry Trakla.

Przestrzeń biblijna, która w pierwszym rozdziale została połączona z przestrzenią mitologiczną, w drugim rozdziale zostaje powiązana z przestrzenią realną, określającą codzienne życie Trakla. W tekście *Przemiana złego* bohater usiłuje zdjąć z miłości

incestualnej, potępianej zarówno przez religię, jak i przez społeczeństwo, ciężące na niej odium i nadać jej pozytywną wartość, dokonując projekcji własnego cierpienia na cierpienie odrzuconego przez otoczenie Chrystusa. Obraz Chrystusa wywołują zarówno przecinające się drogi, w których dostrzec można formę krzyża, jak i podtrzymujące strop gospody belki, które przypominają belki tworzące jego konstrukcję. Wprawdzie drogi bohatera i Chrystusa zbiegają się w kontekście społecznego ostracyzmu, ale ich byty poruszają się w kierunku przeciwnym. O ile egzystencja Chrystusa ma charakter progresywny, ponieważ dochodzi ona do tworzącej ‚wyjście‘ ze świata śmierci, która przenosi ją poza rzeczywistość, to egzystencja bohatera w utworze Trakla wykazuje charakter recesywny, ponieważ próbuje on ją cofnąć i wyprowadzić z rzeczywistości przez tworzące ‚wejście‘ do świata łono, którą zarówno on, jak i jego podążająca tym samym genealogicznym ‚szlakiem‘ siostra opuścili w momencie narodzin. Umieszczając postacie mitologiczne (Gryf, Pan, Syrinks i Saturn) w bezpośrednim sąsiedztwie elementów biblijnych (drzewa oliwnego, Golgoty, anioła i węża kojarzącego się z rajem), Trakl nie tylko wskazuje na ideowe różnice w podejściu antyku i chrześcijaństwa do człowieka, lecz także w dyskretny sposób postuluje uwzględnienie w doktrynie chrześcijańskiej różnorodności ludzkiej seksualności – różnorodności, którą kultura antyku respektuje, o czym świadczy nobilitujący miłość incestualną związek małżeński Zeusa i jego siostry Hery. Ponieważ incest w świecie realnym jest zakazany, jedynym miejscem, gdzie bohater może czuć się bezpiecznie, jest świat jego wyobraźni.

W tekście *Zimowa noc* bardzo wyraźnie zaznacza się gotowość bohatera na rozstanie ze światem, łącząca go z Chrystusem, który odważnie stawia czoła śmierci. Zestawienie śmierci Chrystusa z jego narodzinami, kojarzonymi w europejskim kręgu kulturowym z zimą, przywołuje na myśl akt Zmartwychwstania, który wzbudza w usiłującym opuścić rzeczywistość bohaterze nadzieję na odrodzenie się w przestrzeni znajdującej się po drugiej stronie łona, tworzącej przestrzeń równoległą do przestrzeni znajdującej się po drugiej stronie śmierci – tym bardziej, że obszar ‚za‘ łonem, przeciwny do utożsamianego z chrześcijańskim niebem obszaru ‚za‘ śmiercią, wydaje się być ostoją antyku, traktującego incest z wyrozumiałością. Scena, w której wilk zostaje uduszony przez anioła, wskazuje na agresywne zachowanie chrześcijaństwa wobec antyku, ponieważ anioł, często pojawiający się w Biblii i reprezentujący dialektykę chrześcijańską, dokonuje ataku na wilka, w którego zmienia się symbolizujący przestrzeń antyczną Lykaon, mitologiczny król Arkadii. Nawet jeśli przybierający postać wilka Lykaon zasługuje na karę, ponieważ złożył on bogom w ofierze życie swojego wnuka Arkasa – nie tylko manifestując w ten sposób swój cyniczny stosunek od kultu religijnego, lecz także czyniąc aluzję do okrucieństwa chrześcijańskiego Boga poświęcającego dla ludzi życie swojego syna Chrystusa – to śmierć zabitego przez anioła wilka jest dowodem na to, że chrześcijaństwo nie potrafi okazać miłosierdzia, będącego jednym z jego głównych założeń. Bezwzględność Boga podkreśla metafora sępów rozszarpujących serce człowieka, który nie wsłuchuje się w jego głos, ale słucha głosu swojego instynktu. Motyw drapieżnych sępów nasuwa skojarzenie z mitem o Prometeuszu, któremu za to, że większą miłością obdarzył ludzi niż bogów, orzeł wyrывa z wnętrzości wątrobę. Połączenie obrazów przedstawiających ludzkie ciało okaleczone przez ptaki stawia chrześcijańskiego Boga na równi z antycznymi bogami, narzucającymi swoją wolę siłą i nie mającymi litości dla słabszych.

Padające w utworze *Sen i zamroczenie* słowa wyrażające pragnienie śmierci Boga, przypominające słowa obwieszające jego śmierć w tekście *Tako rzecze Zarathustra (Also sprach Zarathustra)* Fryderyka Nietzschego sytuują tekst Trakla w kontekście antychrześcijańskiej ideologii. Blasfemiczny ton wypowiedzi bohatera nie oznacza jednak jego niechęci do Boga, ale jest przejawem jego sprzeciwu wobec negującej incest religii chrześcijańskiej, a jednocześnie wyrazem jego silnej potrzeby przynależności do kręgu określających ją wartości. Nie znajdując oparcia w destabilizującej jego egzystencję

teraźniejszości, bohater szuka go w przeszłości i odnajduje w dzieciństwie, w którym kontakty z siostrą nie były niczym ograniczone, ponieważ przebierały one formę nie regulowanych społecznymi konwenansami dziecinnych zabaw. Metaforą wskazującą na rozdzielenie dorastającego rodzeństwa jest lustro, w którym brat zamiast swojego odbicia widzi postać siostry. Dostrzeżona przez bohatera analogia między nieprzekraczalną granicą lustra, oddzielającą go od siostry a przekraczalną granicą śmierci, oddzielającą świat doczesny od świata pozaziemskiego tłumaczy jego szczególne zainteresowanie cmentarzami i kostnicami jako miejscami związanymi ze śmiercią. Figury mitologicznych bogów, które bohater mija podczas spaceru, przywołują w pamięci zmieniającego się w wilka Lykaona, będącego zarówno prototypem wilkołaka, jak i prefiguracją wampira. Dlatego wilk, do którego bohater zostaje porównany ze względu na silnie konotujący miłość incestualną instynkt, w powiązaniu z aktem przemocy, którego ofiarą pada bawiące się w ogrodzie i utożsamiane z jego siostrą dziecko, nasuwa skojarzenie z wampirem. Pijąc krew swoich ofiar i wracając w ten sposób do życia, wampir nie tylko pojawia się w kontekście określanego przez krew incestu, lecz także w kontekście Chrystusa, identyfikowanego z krwią i z symbolizującym ją winem. Ponieważ lustro sprawia, że stojące naprzeciw siebie rodzeństwo otoczone jest identycznymi przedmiotami, brat wydaje się tracić orientację w przestrzeni. Nie wiedząc, czy znajduje się w realnej przestrzeni przed lustrem, czy w nierealnej przestrzeni za lustrem, będącej wyobrażeniem przestrzeni postmortalnej, próbuje wyjść z lustra, a tym samym ze świata umarłych i wrócić do świata żywych, uosabianego przez siostrę i konstytuowanego przez ich miłość. Wskazująca na akt wampiryczny krew nie jest jednak krwią siostry, zaatakowanej przez wyłaniającego się z brata wampira, ale krwią brata, spływającą po powierzchni pękniętego lustra, uderzonego podczas próby przekroczenia tworzonej przez jego powierzchnię granicy. Motyw wampira jako postaci nierozzerwalnie związanej z krwią powraca w obrazie wilka rozrywającego kobiece ciało, za którym może kryć się ciało siostry. Wypływająca z jej ciała krew nie jest jednak krwią kapiącą z jej nagryzionej zębami wampira szyi, lecz krwią sygnalizującą jej deflorację i zdradzającą w ten sposób kontakt seksualny z bratem. Akt płciowy, uwidaczniający się w formie powiększającego się brzucha ciężarnej kobiety, sugeruje też widok pochylonych kobiet, uginających się pod ciężarem noszonego w swoim łonie dziecka. Tak jak wprowadzenie incestu do sfery publicznej oznacza wykluczenie i śmierć w sensie społecznym, tak próba zapanowania nad incestualną naturą i dostosowania się do otoczenia oznacza śmierć w sensie indywidualnym. Szkielet, który wyłania się z czerwonych kwiatów kojarzących się z krwią jako symbolem incestu i który pojawia się w oknie domu tworzącego namiastkę przestrzeni społecznej, wskazuje na śmierć tożsamości bohatera, poddawanego w domu rodzinnym socjalizacji – tym bardziej, że okno, podobnie jak lustro, jest metaforą granicy oddzielającej świat realny, który został zawłaszczony przez społeczeństwo, od świata metafizycznego, asymilującego incest. Kamieniejący w rękach matki chleb wskazuje na odrzucony przez chrześcijaństwo postulat włączenia reprezentowanej przez incest seksualności do oznaczonej biblijnymi symbolami sfery religijności. Tak jak chleb, w który zmienia się ciało Chrystusa, staje się symbolem jego życia, tak kamień, w który zmienia się chleb, staje się symbolem jego śmierci. Kamień nie tylko unieważnia związaną z Chrystusem ideę Zmartwychwstania po śmierci, lecz także opierającą się na niej i związaną z bohaterem ideę „zmartwychwstania” po drugiej stronie łona – łona, które również kamienieje, ponieważ przypomina ono kształtem chleb. Rozbite na drobne kawałki lustro, po którym zostaje tylko rama, staje się metaforą zamurowanego przejścia z obszaru rzeczywistego do nierzeczywistego, a tym samym odciętej drogi wyjścia ze świata prowadzącej przez śmierć i łono.

W trzecim rozdziale wartość biblijnych idei zostaje skonfrontowana z siłą śmierci, którą przywodzi na myśl zbliżająca się wojna, stająca się realizacją zbiorowego wyobrażenia o końcu świata. Apokaliptyczna wizja końca świata stanowi temat dwóch ostatnich wierszy

Trakla, *Skarga* i *Gródek*, ale odnosi się do niej też tekst *Objawienie i upadek*, który już w tytule przywołuje biblijną *Apokalipsę św. Jana*, chociaż jego treść w dużej mierze stanowią jeszcze dylematy egzystencjalne bohatera, definiującego swój los w oparciu o los Chrystusa: jego miłość do ludzi zostaje przez nich tak samo odrzucona, jak odrzucona zostaje przez nich miłość brata do siostry. Na bliską więź łączącą bohatera z Chrystusem wskazuje zarówno obraz leżącego u jego stóp martwego Baranka, symbolizującego ofiarę umierającego na krzyżu Chrystusa, jak i scena, w której kropla jego krwi wpada do kielicha z winem, symbolizującym krew Chrystusa. Połączenie krwi prawdziwej z krwią symboliczną jest nie tylko formą braterskiego przymierza zawieranego przez bohatera z Chrystusem, lecz także sygnałem zdradzającym jego niechęć do symboliki, „zasłaniającej” swoją prostą formą skomplikowaną treść idei. Próba dostosowania się do społeczeństwa wykluczającego ze swoich kanonów moralnych incest wiąże się z niebezpieczeństwem utraty tożsamości, co obrazuje scena, w której bohater pochyla się nad lustrem wody i nie tylko nie widzi w nim odbicia siostry, ale również nie widzi w nim swojego odbicia. Brak własnego odbicia można wyjaśnić zwiastującym utratę tożsamości rozszczepieniem egzystencji, które zdradza mimika bohatera. Jego twarz pokrywa bowiem „martwa”, zastygła w bezruchu maska, świadcząca o jego pozornej przynależności do społeczeństwa, ale pozbawiona jest „żywego”, sztywnego incestualną tożsamość oblicza, które rozplywa się w toni wody, będącej – podobnie jak przestrzeń za lustrem w tekście *Sen i zamroczenie* – synonimem przestrzeni metafizycznej. Metaforyka wody ma ścisły związek z ideą powrotu do łona, ponieważ nasuwa ona skojarzenie z wodami płodowymi otaczającymi znajdujące się w łonie matki dziecko, nadające jej brzuchowi kształt łuku, który można rozpoznać w kształcie płynącej po wodzie łódki. Przeszywający okolicę krzyk bohatera jest nie tylko próbą zmniejszenia strachu przed utratą tożsamości, lecz także próbą rozdarcia osaczającej go coraz bardziej i cięższej od nakazów i zakazów rzeczywistości – próbą, która przechodzi w myśl o samobójstwie. Krzykiem, który poprzedza myśl o odebraniu sobie życia, bohater usiłuje bowiem sprowokować swoje dokonujące się poprzez akt samobójstwa od-rodziny, będące inwersją sygnalizowanych krzykiem dziecka narodzin, i uwolnić swoje „uwięzione” w społeczeństwie ciało, dzięki czemu proces wycofywania swojej egzystencji z rzeczywistości zakończy się. Taki cel samobójstwa podkreślają wyrzucone przez ziemię zwłoki dziecka, które – biorąc pod uwagę analogię między siłami wegetatywnymi ziemi a siłami witalnymi łona – wskazują na moment od-rodzin: podczas gdy oddzielone w łonie od ducha ciało dziecka zostaje wypchnięte na świat, jego duch wraca w głąb prenatalnej przestrzeni.

Zarówno w wierszu *Skarga*, jak i w wierszu *Gródek* śmierć nie pojawia się już tylko w przestrzeni metaforycznej, ale zaznacza swoją obecność w przestrzeni realnej. Jej bliskość, której Trakl doświadcza jako żołnierz biorący bezpośredni udział w walkach na froncie I Wojny Światowej, wymusza intensywniejsze poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o sens wiary i istnienie Boga, który – jak zauważa Martin Heidegger w pracy *Język w wierszu. Rozważania na temat poezji Georga Trakla (Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht)* – nie stanowi tak silnego punktu oparcia jak siostra. W *Skardze* szczególnego znaczenia nabiera przeszłość, ponieważ okazuje się ona jedynym schronieniem przed okrucieństwem wojny. Ponieważ przeszłość traci swój aspekt czasowy, staje się przestrzenią bezczasową, charakteryzującą świat biblijnych idei, w którym czas jest jedynie iluzją tworzoną przez następujące po sobie sekwencje zdarzeń. Z jednej strony śmierć postrzegana jest jako mistyczne zjawisko, w którym zbiega się koniec i początek egzystencji. Z drugiej strony jest ona przedstawiona jako niszcząca siła, czego dowodem są rozerwane granatami ciała żołnierzy. W *Gródku* destrukcyjny potencjał śmierci ujawniają nie tylko zmasakrowane ciała żołnierzy, lecz także spływające ich krwią pala bitew. Śmierć świata, który nie istnieje nawet jako pusta przestrzeń, będąca wyobrażeniem nicości, potwierdzają nie

narodzeni wnukowie, ponieważ ich egzystencja nie zmierza ku przyszłości, tylko osuwa się w przeszłość.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych:

Zakres moich badań obejmuje niemieckojęzyczną literaturę XIX i XX wieku i dotyczy jej związków z filozofią i sztuką. Przeprowadzone analizy literaturoznawcze, które odnoszą się nie tylko do historii literatury, lecz także do jej teorii i krytyki, mają charakter komperatystyczny, wynikający z intertekstualnego, interkulturowego i interdyscyplinarnego ujęcia badanych zagadnień. Wśród tekstów związanych ze sztuką znajdują się prace, których tematem jest muzyka, wyznaczająca stały kierunek moich naukowych zainteresowań.

Tekst „Erlebnis der Erkenntnis, Erkenntnis des Erlebnisses. Die Klang-Bild-Wechselbeziehung am Beispiel des Nokturnes in Es-Dur von Frédéric Chopin in *Tristan* von Thomas Mann und in *Nocturne* von Hermann Hesse vor dem Hintergrund der Perzeptionstheorie von Gottfried Wilhelm Leibniz“ dotyczy zależności między poznaniem a przeżyciem, która została przedstawiona na przykładzie literackiego przetworzenia jednego z utworów muzycznych Fryderyka Chopina i ujęta w kontekście filozofii Gottfrieda Wilhelma Leibniza. Emocje jako ‚formy‘ amorficzne, będące podstawą przeżywania oraz myśli jako ‚formy‘ posiadające granice, będące fundamentem poznania wydają się nakładać na siebie w procesie recepcji sztuki.

Granica między życiem a sztuką, która zanika w relacji twórca – odbiorca, a zaznacza się bardzo wyraźnie w relacji matka – córka, jest tematem pracy „Wenn die Notenlinien zum Drahtverhau werden. Aggressivität und Musik in Ingmar Bergmans Drehbuch *Herbstsonate* und in Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*“. Obszar, w którym życie artystyczne i życie rodzinne zazębiają się, staje się miejscem zaburzeń tożsamości, ponieważ sztuka jako przestrzeń reprezentująca ideę ducha uniwersalnego nie uznaje podziału na świat kobiet i mężczyzn.

„Obieg“ ducha wprawianego w ruch siłą sztuki, obejmującej swoim zasięgiem twórcę, wykonawcę i odbiorcę został przedstawiony w artykule „Maria Callas w dramacie *Maria Callas. Lekcja śpiewu* Terrence’a McNally’ego i w powieści *Wielki Bagaroz* Helmuta Kraussera“. Historia wybitnej śpiewaczki operowej, Marii Callas, potwierdza tezę, że sztuka żąda od artysty absolutnej wierności i bezwzględnego posłuszeństwa. Zakochując się w Arystotelesie Onassisie, śpiewaczka pozbawia swój talent siły wyrazu, ponieważ uczucia, którymi ożywiała kreowane przez siebie postacie operowe, przenosi na mężczyznę, którego egzystencja głęboko osadzona jest w świecie realnym – w świecie, w którym porzucona przez kochanego mężczyznę artystka również traci możliwość samorealizacji.

Próba podwójnej interpretacji wierszy Georga Trakla jest artykuł „Das musikalische Rekonstruieren des poetischen Schweigens. Drei Gedichte von Georg Trakl in einem Liederzyklus von Paweł Szymański“. Za pierwszym razem analizie zostały poddane tylko wiersze, potraktowane jako formy autonomiczne. Za drugim razem natomiast ich analiza została przeprowadzona w oparciu o muzykę Pawła Szymańskiego, który nie tylko dokonuje muzycznej interpretacji tekstów Trakla, lecz także odsłania ich nowe warstwy znaczeniowe.

W tekście „Allusion statt Illusion. Die Konzeption des Kaiser-Karl-V.-Geistes im Drama *Don Karlos* von Friedrich Schiller und im Libretto von Joseph Méry und Camille du Locle zur Oper *Don Carlos* von Giuseppe Verdi“ została pojęta próba zbadania zmienności funkcji ducha pojawiającego się w dramacie Fryderyka Schillera i w librecie opery Giuseppe Verdiego. Różnice koncepcyjne w przedstawieniu elementów świata metafizycznego w świecie realnym mają ścisły związek ze środkami wyrazu, jakimi dysponują miejsca przeznaczenia tych utworów – teatr i opera.

Tematem artykułu „Um einen Mann zum Mann werden zu lassen. Macht und Geschlecht im Libretto von Felix Dörmann zur Oper *Hagith* von Karol Szymanowski“ jest problem rywalizacji o tron między synem a ojcem, która odsłania skomplikowaną naturę męskości. Korzystając ze swojej władzy, ojciec przesuwając egzystencję syna w kierunku przestrzeni wyznaczonej przez społeczeństwo patriarchalne kobietom, aby zwiększyć swoje szanse na zwycięstwo. W walce o władzę ojciec nie zostaje pokonany przez syna, ale przez śmierć, którą sam prowokuje, ignorując dynamizm swojej męskości.

Wiersz *Fuga śmierci* Paula Celana, mający nie tylko formę fugi, lecz także jej strukturę, został poddany analizie w tekście „Die polyphone Struktur eines Gedichts. *Todesfuge* von Paul Celan (unter Berücksichtigung der Klavierfugen von Johann Sebastian Bach)”. Poszukiwanie zbieżności między fugą Celana a fugami Jana Sebastiana Bacha jako najwybitniejszego twórcy tej formy muzycznej kończy się wskazaniem tej fugi Bacha, do której fuga Celana brzmieniowo zbliża się najbardziej.

Artykuł „Das Zauberklavier im *Zauberberg* von Thomas Mann” stanowi próbę odnalezienia w siedzących obok siebie postaciach z powieści Tomasza Manna – Castorpa i Chauchat – elementów, które pozwalałyby w układzie ich ciał rozpoznać elementy konstrukcji fortepianu. Im bardziej uczuciowa staje się prowadzona przez nich rozmowa, tym bardziej wyłania się z konturów ich postaci zarys instrumentu muzycznego. Słowa, jakie wyrażają uczucia bohaterów, kojarzą się bowiem z dźwiękami, jakie wyrażają uczucia zawarte w muzyce wydobywanej przez instrument.

Do rzadko spotykanej integracji form reprezentujących różne dziedziny sztuki, które na płaszczyźnie ideowej kooperują bardzo często, odnosi się tekst „Die symbiotische Kooperation von Literatur mit Musik und Malerei. Der Text von Alexander Ritter in der Partitur der Tondichtung *Tod und Verklärung* von Richard Strauss und der Text von Edvard Munch auf dem Rahmen seines Gemäldes *Der Schrei*“. Przykładem połączenia różnych form artystycznego wyrazu jest wiersz Alexandra Rittera zapisany na początkowych stronach partytury poematu symfonicznego Ryszarda Straussa i wiersz Edvarda Muncha wryty w dolnej części jego obrazu. Wprawdzie scalenie różnorodnych form sztuki ogranicza wolność recepcji dzieła, ale może też wzmocnić siłę jego oddziaływania.

Problem dyletantyzmu w sztuce porusza artykuł „Diabeł w operze. *Pajac* Tomasza Manna w kontekście *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego”. Bohater opowiadania, który bezskutecznie próbuje zostać pisarzem, udaje się na przedstawienie opery *Malgorzata* Charlesa Gounoda, znanej także pod nazwą *Faust*. Na scenie, na której wystawiany jest oparty na fabule dramatu Johanna Wolfganga Goethego spektakl operowy, pojawia się diabeł, który budzi w bohaterze nadzieję na przewyciężenie twórczej niemocy. Zainteresowanie postacią diabła wskazuje na rodzącą się w jego głowie myśl, aby w zamian za talent oddać mu swoją duszę.

Tekst „Scena operowa na polu walki. Aria *Ombra mai fu* z opery *Kserkses* Jerzego Fryderyka Händla i pieśń *Lipa* z cyklu *Podróż zimowa* Franciszka Schuberta w powieści *Czarodziejska góra* Tomasza Manna” jest próbą określenia analogii między powieścią Tomasza Manna a librettem opery Jerzego Fryderyka Händla, z której pochodzi rozbrzmiewająca w sanatoryjnym salonie aria *Ombra mai fu*. Literatura zostaje powiązana jeszcze bardziej z muzyką dzięki Castorpowi, który w trakcie walki na froncie I Wojny Światowej śpiewa pieśń *Lipa* Franciszka Schuberta. Śpiewana na tle wojennej scenerii pieśń zmienia go bowiem w śpiewaka operowego, pozwalając mu wierzyć, że wojna nie jest wydarzeniem realnym, tylko częścią przedstawienia operowego, które niedługo się skończy.

Alibone