

# Pomiędzy bestsellerem a poetologią. O aurze dzieła, dyskrecji wobec czytelnika i tajemnicy formy na przykładzie noweli Siegfrieda Lenza *Minuta ciszy* (2008)

**ABSTRACT.** Andrzej Denka, *Pomiędzy bestsellerem a poetologią. O aurze dzieła, dyskrecji wobec czytelnika i tajemnicy formy na przykładzie noweli Siegfrieda Lenza „Minuta ciszy” (2008)* [Between a bestseller and poetology. On the aura of the work, discretion towards the reader and the mystery of form on the example of Siegfried Lenz’s novella *A Minute’s Silence* (2008)]. „Przestrzenie Teorii” 38. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 75–99. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2022.38.5>

Siegfried Lenz’s novella (2008, English edition 2009) has not only been appreciated by literary critics, but also turned out to be a great bestseller. The novella is a frequent subject of research analysis, especially in terms of its location in the tradition of German and world novella writing. This diversity of reception is astonishing and presents an interesting phenomenon. The novella tells a banal love story, but through an intentional silence and a series of intertextual tropes it also creates mysteriousness. The analysis proposed here is based on Walter Benjamin’s notion of “aura” in the 1930s. From today’s point of view, this concept requires a few additions, primarily from the perspective of systems theory. As it turns out this concept can be applied both to the content of the novella and to the strategy of literary criticism, as well as to explain the role of form and context in the personal perception of the text.

**KEYWORDS:** Siegfried Lenz, novella, *A Minute’s Silence* (2008), Walter Benjamin, bestseller, aura, silence

## Cel. Zarys

O tekście Siegfrieda Lenza *Minuta ciszy* (*Schweigeminute*, 2008, wyd. pol. 2016) napisano sporo. Fenomen tej noweli dotyczy jednak kilku różnorodnych aspektów, takich jak popularność wśród zwykłych czytelników (a zarazem sukces komercyjny), jednoznacznie pozytywna, wręcz entuzjastyczna recepcja krytyczno-literacka oraz głębia analiz zaprezentowanych przez badaczy literatury. Trudno znaleźć spoiwo, które uzasadniałoby jednoczesną prezencję dzieła w tak rozmaitych dyskursach, warto więc spojrzeć na to jak na swego rodzaju zagadkę. Nasuwa się tu wynikające z różnorodnych – leżących i po stronie tekstu, i po stronie recepcji – przesłanek pojęcie „aury” w ujęciu Waltera Benjamina, przedstawione głównie w eseju *Dzieło sztuki*

w dobie reprodukcji technicznej<sup>1</sup>, które – jak się okaże – może zostać potraktowane jako spoiwo do tych różnych form odbioru, a zarazem przyczynek do nieco innego rodzaju odczytania.

## Bestseller Lenza i aura Benjamina. Uściślenia metodologiczne

O tekście zrobiło się głośno stosunkowo wcześniej, gdyż pierwotnie – jeszcze przed premierą książkową – był on publikowany w odcinkach na łamach „Frankfurter Allgemeine Zeitung”. Recenzent „Spiegla” Volker Hage pokusił się już wtedy o następującą konkluzję: „Jeszcze zanim książka pojawiła się na rynku, z maszyny drukarskiej zjeżdżało już drugie wydanie. Oczekiwania branży książkowej są ogromne i nietrudno przewidzieć, że nowa opowieść Siegfrieda Lenza, który dzięki powieści *Lekcja niemieckiego* stał się nakładowym milionerem, odniesie wielki sukces komercyjny [...]”<sup>2</sup>. Bo też w Niemczech Lenz był nie tylko cenionym pisarzem, pisarskim autorytetem, lecz także autorem, który – mimo wrodzonej autentycznej skromności – miewał na koncie sukcesy komercyjne; jego największym triumfem pozostaje powieść *Lekcja niemieckiego* (1968, wyd. pol. 1971). Hage miał rację, kiedy prognozował, że również opublikowana w 2008 roku nowela okaże się bestsellerem. W Niemczech w samym tylko 2008 roku sprzedano ją w nakładzie 360 tysięcy egzemplarzy. Książka znalazła się na szóstym miejscu prestiżowej listy bestsellerów „Spiegla” w roku, w którym na jej pierwszym miejscu królowała kontrowersyjna, wręcz skandalizująca powieść Charlotte Roche *Wilgotne miejsca* (*Feuchtgebiete*, wyd. pol. 2009), stanowiąca niewątpliwie obyczajowy kontrapunkt do noweli Lenza, a na miejscu drugim znajdował się bestseller *sensu stricto*, tj. powieść Kena Folletta – kontynuacja *Filarów ziemi* pt. *Świat bez końca* (wyd. ang. 2007)<sup>3</sup>.

Na przestrzeni dekady książka stała się w Niemczech obiektem różnorodnych form rozpowszechniania literatury, m.in. jako lektura gimnazjalna<sup>4</sup> oraz pierwowzór udanej adaptacji filmowej Thorstena M. Schmidta

<sup>1</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, [w:] *Anioł historii: Eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 201–239.

<sup>2</sup> V. Hage, *Mit Stella auf der Insel*, „Der Spiegel” 2008, nr 19, <https://www.spiegel.de/kultur/mit-stella-auf-der-insel-a-b56ae2eb-0002-0001-0000-000056831330> (dostęp: 16.07.2022). Wszystkie tłumaczenia cytatów, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora.

<sup>3</sup> *Jahresbestseller 2008: Im Auftrag des SPIEGEL ermittelt vom Fachmagazin „buchreport”*, „Der Spiegel” 2009, nr 1, s. 131.

<sup>4</sup> S. Post, *Zeit zu lieben, Zeit zu lernen. Die Novelle ‚Schweigeminute‘ von Siegfried Lenz: Professionsethik aus literaturdidaktischer Perspektive*, [w:] *Gegenwartsnovellen: Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven im 21. Jahrhundert*, red. S. Kiefer, T. Mergen, Hannover 2021, s. 199–214 (199).

(*Schweigeminute*, 2016). Ta nowela, a więc utwór zaliczany do krótszych form literackich, stosunkowo nieobszerna, bo o objętości zaledwie 130 stron, spotkała się ze sporym zainteresowaniem badaczy literatury niemieckiej. Być może zresztą to właśnie zwięzłość tego utworu, zakwalifikowanie go (genologiczne) do gatunku uchodzącego za anachroniczny – noweli, która przeżywa w Niemczech swoisty renesans<sup>5</sup> – również ich intrygowały. Celem przeprowadzonych analiz stało się pokazanie, które elementy są nawiązania-  
mi do tradycji niemieckiej i światowej nowelistyki, a które stanowią element nowy, świadczący o artyzmie autora, Siegfrieda Lenza, i jego zdolnościach modyfikacji mocno sformalizowanego gatunku<sup>6</sup>. Zarówno te, jak inne opracowania, np. wpisujące się w rozpowszechnioną od lat 90. XX wieku metodologię dyskursu pamięci<sup>7</sup>, pozostawiają pewien niedosyt. Mimo obecności noweli zmarłego w 2014 roku pisarza w różnego rodzaju kontekstach nie do końca da się wytłumaczyć na podstawie tego, co napisano, a także powiedziano<sup>8</sup>, fenomen owego dzieła literackiego. Pozostaje zagadką, w jaki sposób 82-letniemu pisarzowi udało się u schyłku życia stworzyć tak intrygujące dzieło, które zostało uznane przez zwykłych czytelników, docenione przez krytykę literacką za poetyckość, subtelność oraz dyskrecję w narracji, a badaczom dało asumpt do odkrywania tajemnicy formy uprawianej przez wyrafinowaną grę z elementami nowelistycznej tradycji i literatury światowej (Faulkner, Orwell). Ta świadcząca o wielopłaszczyznowej kongenialności jednomyślność daje do myślenia; mimo to brakuje opracowania, które objaśniałoby unikatowe dzieło w sposób spójny, przekrojowy i wyczerpujący. Jakkolwiek nie da się do końca zbadać motywacji publiczności literackiej do czytania, to wiele przemawia za tym, że Lenz utrafił w potrzeby czytelników do obcowania z dziełem sztuki literackiej na poziomach wyższych, niż umożliwiają mu to różnorakie komercyjne dyskursy w czasach totalnej medializacji – posługując się pojęciowością Benjamina – „w dobie reprodukcji technicznej”. Choć wiemy, że diagnoza Benjamina dotyczyła rozwią-

---

<sup>5</sup> S. Kiefer, T. Mergen, *Einleitung. Gegenwartsnovellen. Anmerkungen zu einer zeitgemäßen Gattung im 21. Jahrhundert*, [w:] *Gegenwartsnovellen...*, ed. cit., s. 9–15 (11).

<sup>6</sup> M.J. Schweissinger, *Spiel mit der Tradition. Siegfried Lenz', Schweigeminute' im Kontext historischer Novellentheorien*, [w:] *Gegenwartsnovellen...*, ed. cit., s. 173–198. Zob. też A. Meier, *Novelle: Eine Einführung*, Berlin 2014, s. 187–188; H. Aust, *Novelle*, wyd. 5, Stuttgart–Weimar 2012, s. 247.

<sup>7</sup> J. Guo, *Erinnerung: Die unvergängliche Vergangenheit in der Novelle Schweigeminute von Siegfried Lenz*, „Focus on German Studies” 2016, nr 23, s. 51–66, <https://journals.uc.edu/index.php/fogs/article/view/633> (dostęp: 16.07.2022); C. Fiebach, *Struktur und Funktion von Erinnerung in Siegfried Lenz', Schweigeminute'*, „Meridian Critic” 2011, nr 1/18, s. 149–156.

<sup>8</sup> Zob. np. Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), *Siegfried Lenz', Schweigeminute' im Literaturclub* (udział: H. Karasek, I. Radisch, G. v. Arnim, C. Caduff), 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=2PiFEvgBMBQ> (dostęp: 18.08.2022).

zań medialnych sprzed mniej więcej stulecia, to częściowo obowiązuje ona i dziś: „Okolo roku 1900 reprodukcja techniczna osiągnęła standard, dzięki któremu nie tylko zaczęła traktować jako swój obiekt całą spuściznę sztuk pięknych, ich oddziaływanie poddając najgłębszym przemianom, lecz na dobre zadomowiła się pośród technik artystycznych”<sup>9</sup>. I jakkolwiek Lenz był pisarzem, który w swoich powieściach i innych utworach przede wszystkim modelował sytuacje społeczne, to wiele przemawia za tym, że akurat w *Minucie ciszy*, rozgrywającej się w niemieckim krajobrazie społeczno-kulturowym dekad powojennych, ale zarazem w srogim naturalnym krajobrazie przyrody nadbałtyckiej, zawarł – zasygnalizowaną już poprzez tytułowe, konsekwentnie przestrzegane w dyskursie tekstu milczenie i przemilczenie (*Schweigeminute* – dosł. ‘minuta milczenia’) – tajemnicę o wręcz mitycznym, metafizycznym wymiarze<sup>10</sup>. Powiązanie Lenza z Benjaminem tym bardziej ma tutaj sens, gdyż także w koncepcjach tego drugiego jest dostrzegalny pewien dualizm, polegający na zestawianiu, a zarazem objaśnianiu społecznego wymiaru sztuki przez kontemplację i afirmację przyrody, obcowanie z przedmiotami naturalnymi. Pojęciem, które u Benjamina ma (intuicyjnie rzecz ujmując, a zarazem antycypując dalszy wywód) wartość nie tylko heurystyczną, lecz także w sposób esencjonalny objaśniającą, tzn. ujmującą takie ezoteryczne aspekty, jak zagadkowość, tajemniczość oraz dyskrecję (jakkolwiek należy być tutaj ostrożnym w semantyce pól skojarzeniowych), zdaje się być „aura”:

Jest to niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależne od tego, jak blisko by ona była. Wypoczywając w letnie popołudnie, przesuwając wzrokiem po wrzynającym się w horyzont górskim łańcuchu lub po gałęzi, rzucającej na nas swój cień, to oddychać aurą tych gór, aurą tej gałęzi. Na podstawie tego opisu nietrudno dostrzec społeczne uwarunkowanie obecnego upadku aury. Wynika on z dwu okoliczności, związanych ze wzrastającym znaczeniem mas w dzisiejszym życiu. Mianowicie: rzeczy te przybliżyć w aspekcie przestrzennym i ludzkim jest tak samo namiętym pragnieniem współczesnych mas [...], jak namiętą jest ich chęć przewyciężenia niepowtarzalności zjawisk przez reprodukcję. [...] A reprodukcja – jak na każdym kroku dowodzi tego dziennik ilustrowany i kronika filmowa – w niezaprzeczalny sposób różni się od obrazu. Niepowtarzalność i trwanie splatają się w nim równie mocno, jak w tamtej powierzchowność i powtarzalność<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, s. 204.

<sup>10</sup> Słusznie mówi o tym Schweissinger, który wskazuje, że Lenz, nawet przedstawiając tajemniczą, nieposkromioną naturę, preferuje modele socjologiczne: „Siegfried Lenz nie jest pisarzem, który w swoich narracyjnych dziełach szukałby przyczyn tragicznych wydarzeń poza ludzkim społeczeństwem” (M.J. Schweissinger, *op. cit.*, s. 189).

<sup>11</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, s. 208–209.

I jakkolwiek pojęcie aury ma w rozważaniach Benjamina również wymiary historyczny i społeczny, to właśnie odniesienie do przedmiotów naturalnych wydaje się szczególnie intrygujące. Za tekst referencyjny w przytoczonej definicji Benjamina (motyw obserwowanego „górskiego łańcucha”) uchodzi wiersz Rilkego *Spaziergang* (1924); ilustruje on zarazem u Benjamina pewien rodzaj „lirycznego wycucia”<sup>12</sup>. Przytoczony fragment jest jednocześnie na tyle reprezentatywny, iż zawiera względnie ukonstytuowaną definicję pojęcia „aury” (precyzowaną przez Benjamina na przestrzeni lat w kilku tekstach nieco inaczej), w tym zawiera wspomniany i przywoływany we wcześniejszej *Małej historii fotografii* motyw liryczny z Rilkego<sup>13</sup>. Ta definicja zawiera dostrzegalną już (choć być może pozorną) anachroniczność tez, zwłaszcza tych dotyczących roli fotografii i filmu w utracie aury przez dzieło sztuki. Owe tezy, formułowane w latach 20. i 30. XX wieku, miały inną wagę niż dzisiaj; koncentrowały się na pokazaniu, w jaki sposób fotografia i film, „wyłuskując”<sup>14</sup> przedmioty (np. dzieła architektoniczne<sup>15</sup>), ale też ludzi (np. aktorów), zabierały im „autentyczność” (*Echtheit*)<sup>16</sup> i prawdę, którą miał stanowić pierwotny kontekst:

Ogólnie biorąc, technika reprodukcji **wyrywa reprodukowany obiekt z ciągu tradycji**. A powielając reprodukcję, zamiast jego niepowtarzalnego istnienia oferuje masówkę; natomiast umożliwiając reprodukcji wyjście naprzeciw odbiorcy, aktualizuje przedmiot zreprodukowany. Obydwa te procesy prowadzą do potężnego **wstrząsu** rzeczy objętych procesem przekazu, stanowiącego odwrotną stronę współczesnego kryzysu i odnowy ludzkości<sup>17</sup>.

Oczywiście jest jakaś część prawdy w diagnozie „kryzysu aury”, ale sam kryzys staje się też okazją do jej uchwycenia i nowatorskiego stematyzowania, a nawet szczególnego doświadczenia w warunkach zmienionych przez technicyzację i media:

---

<sup>12</sup> B. Meyer-Sickendiek, *Lyrisches Gespür: Vom geheimen Sensorium moderner Poesie*, München 2012, s. 121.

<sup>13</sup> W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] *Aniol historii...*, ed. cit., s. 105–124 (117). W interesujący sposób przedstawia te różnorakie definicje B. Meyer-Sickendiek (*Lyrisches Gespür...*, ed. cit., s. 120–123), przede wszystkim pod kątem ich przydatności w interpretacji różnych adekwatnych przykładów niemieckiej liryki.

<sup>14</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, ed. cit., s. 209.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 206.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 205. Por. ciekawy (i nieco problematyzujący to pojęcie) fragment analizy B. Lindnera *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, [w:] *Benjamin-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, red. B. Lindner, Stuttgart–Weimar 2006, s. 229–251 (236–237).

<sup>17</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, ed. cit., s. 207.

Z kryzysem aury nie koresponduje krytyczna świadomość jej ideologicznej natury, ale raczej doświadczenie kryzysu aury. Co więcej: ten kryzys umożliwia potraktowanie aury jako czegoś, co staje się tematem pewnego doświadczenia, jak już dowodziła tego owa historia doświadczenia aury w letnie popołudnie [...]”<sup>18</sup>.

Skądinąd to przecież modernizm, rozumiany jako nurt w sztuce i literaturze, będący reakcją na technicyzację oraz pojawienie się mediów fotografii i filmu, modernizm, za którego punkt kulminacyjny i zarazem kryzysowy uważa się przełom wieków XIX i XX, jest *de facto* przedmiotem diagnozy Benjamin. Modernizm żyje niejako z kryzysu, jest jego zapisem *par excellence*; jako taki nie jest stylem w sztuce, lecz „estetyczną ideologią”, a ponadto zapisem pewnych strategii estetycznych (takich jak np. „szok, zniekształcenie/wyobcowanie, atonalność, abstrakcja”), umożliwiających przezwycięzenie tego kryzysu w dziele sztuki<sup>19</sup>. Oczywiście w modernizmie mamy do czynienia z poważnym zakłóceniem dotychczasowych form komunikowania za pomocą dzieła sztuki, ale traktowana z takim sceptycyzmem przez Benjamin. Fotografia, a szczególnie powstała na jej bazie film, stają się „jako złożony fenomen kulturowy moderny [...], jako jej symbol”<sup>20</sup> ostatecznie jednym ze sposobów przezwycięzenia kryzysu. Istotą tego przezwycięzenia jest niejako umożliwienie doświadczenia aury w tych zmienionych warunkach. Wywody Benjamin w tej kwestii są dość enigmatyczne, np. w *Krótkiej historii fotografii* wyraża on zachwyt w związku z paryskimi zdjęciami prekursora „fotografii surrealistycznej” E. Atgeta, a zarazem pisze: „daje początek wyzwoleniu obiektu od aury, co stanowi niezaprzeczną zasługę najnowszej szkoły fotograficznej”<sup>21</sup>. Ta jedyna w swoim rodzaju dialektyka, polegająca z jednej strony na zachwycie nad aurą dawnych dzieł i ubolewaniu nad ich utratą „w dobie reprodukcji technicznej”, z drugiej zaś na zauroczeniu celowym pozbawieniem dzieła aury (Atget, jw. – fotografia surrealistyczna), może oznaczać tylko jedno: iż Benjamin dostrzega w owych dziełach udaną próbę przezwycięzenia diagnozowanego generalnie przez modernizm (i niego samego) kryzysu.

---

<sup>18</sup> B. Lindner, *op. cit.*, s. 238.

<sup>19</sup> C. Klinger, *Modern/Moderne/Modernismus*, [w:] *Ästhetische Grundbegriffe*, red. K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel (*Medien – Populär*, Bd. 4), Stuttgart 2010, s. 121–167 (150, 160). Jako ciekawa ilustracja tych tez nasuwa się wywód na temat estetycznych manifestów np. awangardystów, ale też indywidualnych poetyk Hofmannsthal, Rilkego, Benny. Zob. H. Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne: Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, wyd. 2, München 2016, s. 198–236.

<sup>20</sup> O. Bulgakowa, *Film/filmisch*, [w:] *Ästhetische Grundbegriffe*, red. K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel (*Dekadent–Grotesk*, Bd. 2), Stuttgart 2001, s. 429–462 (429).

<sup>21</sup> W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, *ed. cit.*, s. 116.

Chodzi więc o strategie auratyzacyjne, paradoksalnie mające również poprzez oznaczenie braku aury wzmóc to doświadczenie i przez to nadać znamiona dzieła sztuki podlegającym masowemu (medialnemu) rozpowszechnianiu wytworom fotografii, filmu, poezji i innego typu literatury. Bo też ta ostatnia jest przykładem masowego rozpowszechniania. Przykład sukcesu literackiego Siegfrieda Lenza nie wydaje się tu wyjątkiem i nie wyklucza auratycznego postrzegania oraz przeżywania dzieła literackiego. Powiązana z aurą „autentyczność” (*Echtheit*) nie stanowi przy tym „kategorii teorii percepcji”, lecz „kategorię teorii dyskursu”<sup>22</sup>. Aura nie jest zatem przypisana do dzieła na zawsze; to zawsze kwestia odpowiedniej komunikacji i odbioru, coś, co zachodzi pomiędzy dziełem (być może i autorem) a odbiorcą (czytelnikiem, widzem). Wiemy to dzisiaj po dekadach modernistycznej estetyki, ale też po doświadczeniu postmodernistycznej poetyki cytatu, będącej niejako estetycznym dowartościowaniem „reprodukcji”, podniesieniem masowego kiczu do rangi dzieła sztuki, znając również różne strategie mające na celu odrzucenie postmodernizmu. Bogatsi o te doświadczenia, potrafimy lepiej zrozumieć istotę aury, niż było to możliwe w latach 30. XX wieku, kiedy Benjamin przedstawiał swe tezy. Z dzisiejszego punktu widzenia są one zapewne w dużej mierze aktualne, ale wymagałyby precyzyjnych uzupełnień.

## O dyskrecji, magii opowieści i „niepowtarzalnym zjawisku pewnej dali”

Aby uchwycić pewną niepowtarzalność (auratyczność?) utworu Lenza, nie można zatrzymać się na poziomie fabuły, która na pierwszy rzut oka wydaje się raczej typowa dla literatury trywialnej. Akcja noweli rozgrywa się w zachodnich Niemczech, na wybrzeżu Morza Bałtyckiego, głównie w fikcyjnej miejscowości Hirtshafen, najprawdopodobniej w latach 60. lub 70. XX wieku. Co do czasu akcji, istnieją niewielkie wątpliwości, ponieważ oprócz wskazujących ewidentnie na tamte dekady „elementów dekoracji”, takich jak volkswagen „garbus” oraz rozlegająca się z radia muzyka: szlagier *Spanish Eyes*, utwory Benny’ego Goodmana oraz Raya Charlesa, są i takie, które mogłyby wskazywać na końcówkę XX wieku (jak turecka rodzina mieszkająca od trzech generacji w Niemczech<sup>23</sup> [MC, s. 114]).

<sup>22</sup> B. Lindner, *op. cit.*, s. 237.

<sup>23</sup> S. Lenz, *Minuta ciszy*, przeł. M. Skalska, Słupsk 2016, s. 114. Mimo osobistego preferowania w różnych miejscach innych ekwiwalentów w tłumaczeniach posługuję się powyższym przekładem (sigle MC wraz z podaniem strony); niekiedy wskazuję też na oryginalne sformułowania (S. Lenz, *Schweigeminute*, Hamburg 2008).

Opowieść zaczyna się od uroczystości żałobnej w Gimnazjum im. Lessinga. W jej trakcie uczniowie oddają hold nauczycielce języka angielskiego Stelli Petersen, która zginęła w wypadku na jachcie. Stąd też tytułowa *Minuta ciszy*. Dla głównego bohatera, a zarazem snującego opowieść pierwszoosobowego narratora – osiemnastoletniego gimnazjalisty Christiana Voigta – uroczystość jest okazją do wspomnień o szczególnej relacji, która łączyła go ze starszą o parę lat nauczycielką. Chodzi o skrywany przed otoczeniem romans. Zostaje on opowiedziany w retrospekcjach, które przeplatają się z elementami uroczystości żałobnej i wydarzeniami następującymi krótko po niej. Pomiedzy Christianem a Stellą, zainteresowaną jego nietypowym zajęciem „poławiacza kamieni” (*MC*, s. 16, w oryg. *Steinfischer*) służących do umocnienia infrastruktury portowej, coraz bardziej wzrasta poufalość. Relacja z uczniem staje się dla Stelli kłopotliwa. Kobieta mogłaby stracić pracę, dlatego stara się trzymać Christiana na dystans. Ludzie z jego otoczenia (koledzy, nauczyciel plastyki – pan Kugler, dyrektor Block) prawdopodobnie domyślają się jego intymnej relacji z nauczycielką. Zaniepokojona matka dostrzega na biurku zdjęcie syna i pani Petersen. Co interesujące, ojciec zachowuje większy spokój. Tę idylliczną, ale i poniekąd napiętą atmosferę przerywa nieszczęście – wypadek. Wracająca wraz z przyjaciółmi z rejsu jachtem Stella natrafia na sztorm u wejścia do portu w Hirtshafen. Łódź uderza w kamienny falochron, a złamany maszt wyrzuca Stellę pomiędzy kamienną ścianę i kadłub łodzi. Christian zdoła co prawda wyciągnąć ją z wody, ale kobieta nie odzyska już przytomności, a po kilku dniach umrze w miejscowym szpitalu.

W reakcji krytycznoliterackiej na tę z pozoru banalną historię miłosną podkreśla się wyjątkową poetyckość dzieła, która ma w znakomity sposób współgrać ze światem przedstawionym. Kluczową rolę odgrywa to, co przemilczane, niedopowiedziane, najwyżej subtelnie zakomunikowane. Już to sugeruje, iż z opowieści nie dowiemy się wszystkiego; pewnych rzeczy będziemy musieli się domyślać. Trzeba będzie skonfrontować się z tajemnicą. Trudno oprzeć się wrażeniu, że krytycy w swych strategiach wartościujących nie opierają się jedynie na argumentach odnoszących się do treści i formy. Odwołują się raczej do własnych emocji, które zdają się odzwierciedlać obcowanie z dziełem auratycznym, jak opisywał je Walter Benjamin. Żyjący jeszcze wtedy (zmarł w 2013 roku) i słynący z bezkompromisowych wypowiedzi Marcel Reich-Ranicki, „papież niemieckiej krytyki literackiej”, pochodzący z Włocławka krytyk polsko-żydowskiego pochodzenia, na łamach „Frankfurter Allgemeine Zeitung” („FAZ”) wyraża się o utworze Lenza w następujący sposób:



Szacunek, **dyskrecja**, stosowność, takt: to słowa, które mi się nasuwają. Lenz szanuje stworzone przez siebie postaci. Przyznaje im prawo do **dyskrecji**, niczego nie pomija, ale pisze ostrożnie, subtelnie i taktownie. Jest narratorem z dobrymi manierami. [...] Musimy podziękować mojemu przyjacielowi Siegfriedowi Lenzowi za tę poetycką książkę. Być może jest to jego najlepsza<sup>24</sup>.

Ranickiemu wtóruje inny recenzent z tej samej gazety, Heinrich Detering, który odnosi się przede wszystkim do stylu Lenza:

Kto od dawna był zdania, że właściwa moc Lenza tkwi w tych opowiadaniach krótkiej i średniej objętości, tego ta nowela utwierdzi w tym przekonaniu. Jest mistrzowska w całkiem rzemieślniczym sensie. I dlatego też tak pewnie dochodzi do punktu, w którym zdumiewająca precyzja *pièce bien faite* [‘sztuki dobrze skrojonej’] może zamienić się w **magię** opowiadania historii. Staromodny? Nowoczesny? Stare argumenty miłośników i krytyków Lenza błedną wobec tej suwerennej lakoniczności. Wspaniale w tej książce jest właśnie to: to jest prosta historia<sup>25</sup>.

Pojawia się argument „magii”. Nie dziwi zatem i trzecia, krótsza recenzja, tym razem z niedzielnego wydania „FAZ”. Volker Weidermann konstatuje: „To taka lekka, delikatna, smutna i piękna książka o miłości, jakiej nie było od dawna”<sup>26</sup>. Zgodność krytyków jest niebywała, gdyż również znajdująca się na drugim biegunie politycznego spektrum, raczej niepowielająca ferowanych przez „FAZ” ocen krytycznoliterackich „Die Tageszeitung” piórem Dirka Kniphalsa nie szczędzi noweli Lenza pochwał:

Jest coś niesamowicie poruszającego w lekturze tego opowiadania. W recenzjach już zwrócono uwagę, że książka ma urok w stylu retro [„Retro-Charme”] [...]. Czyta się ją z absolutnie miłą chęcią. I wcale nie ma znaczenia, że w żadnym miejscu nie wierzymy w tę miłosną opowieść, a cała historia wydaje się nieco zbyt zmontowana. Można pozwolić się w nią delikatnie zanurzyć. Książka jest zaproszeniem na *sentimental journey* ku literaturze dawnej Republiki Federalnej. I można się z tego cieszyć, że stała się tak doskonała pod względem formy<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> M. Reich-Ranicki, *Bettgeschichten hatten für ihn nie Beweisqualität*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 22.04.2008.

<sup>25</sup> H. Detering, *Die Meerfrau und der Steinfischer*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 21.06.2008, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/schweigeminute-von-siegfried-lenz-die-meerfrau-und-der-steinfischer-1546299.html> (dostęp: 5.07.2022).

<sup>26</sup> V. Weidermann, *Zu Besuch bei Siegfried Lenz. So spricht die Liebe, wenn sie kommt*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 6.05.2008, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/zu-besuch-bei-siegfried-lenz-so-spricht-die-liebe-wenn-sie-kommt-1547068.html> (dostęp: 17.07.2022).

<sup>27</sup> D. Kniphals, *Einladung zur Zeitreise*, „Die Tageszeitung” z 5.06.2008, <https://taz.de/Einladung-zur-Zeitreise/!841857/> (dostęp: 5.07.2022).

Trudno oprzeć się wrażeniu, iż owo „zanurzenie się” w przeszłość, o którym mówi krytyk, ewokowane przez semantykę „uroku w stylu retro”, *sentimental journey etc.*, jest również zbieżne z doświadczeniem aury:

Czymże właściwie jest aura? Osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliższej. Wypoczywając w letnie popołudnie, przesuwać wzrokiem po grzbiecie wrzynającego się w horyzont górskiego łańcucha czy po gałęzi rzucającej na nas swój cień, **aż chwila lub godzina będzie miała swój udział w tym zjawisku** – to oddychać aurą tych gór, aurą tej gałęzi<sup>28</sup>.

Nawiązując do swoistego przesunięcia czasowego recepcji („aż chwila lub godzina będzie miała swój udział w tym zjawisku”, jw.), warto dodać, jak objaśnia to jeden z interpretatorów Benjamina, iż nie mamy tutaj do czynienia z doświadczeniem aury jako „atmosferycznym zdarzeniem percepcji” ani też z przykładem „z estetyki krajobrazu”, lecz z czymś, „co sięga daleko w przestrzeń i czas i wiąże się z pewnymi konstelacjami, w których się pojawia”, i może być wręcz określone jako „świętość”<sup>29</sup>. I gdy przeglądamy dalsze sformułowania krytyków i czytelników, to oprócz zwykłych komplementów („Niezwykle piękna historia” – Ina Hartwig we „Frankfurter Rundschau”<sup>30</sup>) natrafiamy na takie pozornie-tylko-komplementy, które niemalże wprost sięgają do metafor stosowanych przez Benjamina w opisie aury, jak np. „Fotografie późnego lata, w języku odlanym z bursztynu” (Andrea Seibel w „Die Welt”)<sup>31</sup>. Znając treść noweli, trudno nie pomyśleć o fragmencie tekstu zawierającym istotną metaforę obrazującą sytuację obydwójga bohaterów:

Przed **fotografią**, która ukazywała **Stellę i mnie**, leżał **kawałek bursztynu**, nie większy niż kostka do gry, ze skazami na brzegach, ale przejrzysty.

[...]

Dalem Sonji moje szkło powiększające, zaczęła dokładnie badać okruch, oczywiście wiedziała, co można znaleźć w bursztynie, i tak jakby miała nadzieję, stwierdziła: – Christian, **w środku coś jest**.

Szkło powiększające wędrowało między nami, nasze badanie zostało uwieńczone sukcesem, mogliśmy to obydwójce potwierdzić.

– Chrząszcz, Christian, mały chrząszcz.

A ja dodałem: – I komar. **Nie uważały, kiedy stoczyła się ła żywicy, i na zawsze pozostaną w bursztynie**.

<sup>28</sup> W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, ed. cit., s. 117.

<sup>29</sup> B. Lindner, *op. cit.*, s. 237.

<sup>30</sup> Cytat z obwoluty wydania niemieckiego.

<sup>31</sup> *Für den Urlaub: Lektüre-Empfehlungen von Andrea Seibel*, „Die Welt” z 20.06.2008, <https://www.welt.de/kultur/article2126815/Lektuere-Empfehlungen-von-Andrea-Seibel.html?icid=search.product.onsitesearch> (dostęp: 17.07.2022).

To jej wystarczyło, zadowolona się moim wyjaśnieniem, bardziej niż uwiecznione insekty interesowała ją **zdjęcie Stelli i moje**, wzięła je do ręki [...]. (MC, s. 101).

Ocena z recenzji ma trochę inne znaczenie niż to zawarte w tekście, ale powtórzenie obydwu elementów (fotografia, bursztyn) nie może być przypadkowe. Znaczenie zawarte w tekście ustanawia relację analogiczną istot, które znalazły się w kropli żywicy na zawsze, i obydwójga bohaterów ze zdjęcia, którzy odważyli się na ryzykowną miłość i ponieśli klęskę. Co prawda tylko jedna strona doświadcza śmierci. Druga przeżywa ból utraty. To, że chodzi tu o jakąś karę, fatum za sprzeniewierzenie się społecznym konwenansom, jest raczej trudne do utrzymania, choć z pewną ostrożnością podejmowane są próby interpretacji na podstawie chęci wykazania niewiarogodności narracji, wskazujące zarazem na potencjalne samobójstwo Stelli<sup>32</sup> lub typowe raczej dla noweli romantycznej (w duchu E.T.A. Hoffmanna) działanie sił nadprzyrodzonych<sup>33</sup>. Występ protagonistów „tu i teraz” zostaje niejako zakonserwowany i przeniesiony w odległy czas, „aż chwila lub godzina będzie miała swój udział w tym zjawisku” (zob. Benjamin, jw.). Tak jak zatopione w bursztynie owady stały się po milionach lat przedmiotem oglądu postaci z noweli, tak ktoś kiedyś wysłucha dyskretnie opowiedzianej – a być może niedopowiedzianej – historii protagonistów. Można założyć, że chodziłoby tutaj o moment opowiedzenia przez pierwszoosobowego narratora, przypuszczalnie będącego już w dość podeszłym wieku<sup>34</sup>, intymnej historii z czasów młodości czytelnikom, wyciągnięcie na światło dzienne czegoś, co było do tej pory skrywaną wielką tajemnicą, czegoś, na co nałożono nakaz milczenia. Poprzez powyższe ewokowane sensory otwiera się interesujące pole interpretacyjne, choć trzeba przyznać, że pewne rzeczy są komunikowane w sposób „słaby”<sup>35</sup>. Dotyczy to także planu metaforycznego, który tworzą zdjęcia; odgrywają one zresztą pewną rolę w planie zdarzeń (np. zdjęcie Colina, zdjęcie Stelli podczas uroczystości żałobnej *etc.*)<sup>36</sup>. Ostatnie zdjęcie, przed którym leży opisywany bursztyn, jest tu szczególnie frapujące, gdyż

<sup>32</sup> J. Guo, *op. cit.*, s. 60.

<sup>33</sup> M.J. Schweissinger, *op. cit.*, s. 179–180.

<sup>34</sup> Taką charakterystykę narratora, jeśli chodzi o wiek, prezentuje H. Karasek w audycji SRF *Siegfried Lenz 'Schweigeminute' im Literaturclub*, od ok. 17 min 50 s.

<sup>35</sup> Nie tyle w znaczeniu potocznym, ile w sensie specyficznego efektu poetyckiego rozumianego jako *a wider range of weak implicatures* (D. Sperber, D. Wilson, *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford 1986, s. 236–237).

<sup>36</sup> Zob. interesującą analizę na temat roli zdjęć w specyficznej dialektyce fikcji i rzeczywistości w obrębie opowieści Lenza: M. Willand, *Funktionen des Faktischen im Fiktionalen. Die erzählten Fotografien in Lenz' 'Schweigeminute'*, [w:] *Faktualität und Fiktionalität*, red. idem, Hannover 2017, s. 109–126. Skonfrontowanie tych tez z *Krótką historią fotografii* Benjamina mogłoby się okazać interesującym uzupełnieniem również w kontekście pojęcia aury.

to już inny trop, prowadzący wprost do jednej z pierwszych wzmianek Benjamina na temat aury:

Tym, co wyróżnia aurę, jest raczej ornament, ozdobne otoczenie, w którym rzecz lub istota jest mocno zatopiona, jak w futerales. Chyba nic nie daje tak poprawnego wyobrażenia o prawdziwej aurze, jak późne obrazy van Gogha, gdzie wszystkie rzeczy – tak można by opisać te obrazy – mają namalowaną również aurę<sup>37</sup>.

Właśnie, czyż może być coś bardziej przemawiającego do wyobraźni niż bursztyn jako rodzaj futerału dla zatopionych w nim istot? A czy najczęstszy kolor bursztynu nie przypomina intensywnej żółci z wielu obrazów van Gogha? Biorąc pod uwagę te różne drogi dochodzenia do pojęcia aury w ujęciu Benjamina, również jednoczesne występowanie bursztynu z innymi elementami, takimi jak np. fotografia nieszczęśliwie zakochanych protagonistów, trudno oprzeć się wrażeniu, że to wszystko nie jest przypadkowe, ale stanowi jakiś rodzaj prefiguracji.

## Erotyka – milczenie – tabu

Jak wspomniano, krytycy dostrzegają coś jeszcze, co z pewnością jest istotnym elementem przekazu tekstu. Ulrich Greiner z „Die Zeit” wypowiada to w sposób lapidarny i jednocześnie sugestywny: „Rzadko czytało się coś tak nieskalanie-czystego, coś tak [zarazem] erotycznego. *Minuta ciszy*, ponadczasowy klejnot, wpisuje się w ten czas”<sup>38</sup>. Greiner ujmuje to, co widzą także inni: ambiwalencję pomiędzy erotycznym niemalże napięciem a autentycznym przestrzeganiem społecznych i kulturowych tabu. Chodzi więc o ową wspomnianą przez Reich-Ranickiego dyskrecję wobec czytelnika i postaci, o wartość milczenia i przemilczenia, która sprowadza się do dostrzeżonej u mistrza słowa zasady: „Historie łóżkowe nigdy nie miały dla niego żadnej wartości dowodowej”<sup>39</sup>. Reich-Ranicki powołał się na reakcję sprzed lat na powieść *Biuro rzeczy znalezionych* (2002, wyd. pol. 2006), kiedy to wręcz prowokacyjnie pytano pisarza, dlaczego unika pokazywania cielesnej strony miłości. A chodziło o to, że ukazując przyjaźń głównego bohatera – młodego człowieka, Henry’ego Neffa, ze starszą koleżanką – nie

<sup>37</sup> Z dość kontrowersyjnie zatytułowanych zapisków *Erfahrungsprotokolle zum Haschi- chgebrauch*. Zob. W. Benjamin, *Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften*, [w:] *Gesammelte Schriften*, red. R. Tiedmann, H. Schweppenhäuser, Bd. 6, Frankfurt am Main 1985, [cyt. za:] B. Meyer-Sickendiek, *Lyrisches Gespür...*, ed. cit., s. 120.

<sup>38</sup> U. Greiner, *Zeitlos: Siegfried Lenz ist abermals eine anrührende Erzählung geglückt*, „Die Zeit” z 8.05.2008, <https://www.zeit.de/2008/20/Einleitung-Lenz> (dostęp: 16.07.2022).

<sup>39</sup> Zob. przyp. 24.

posłał ich do łóżka<sup>40</sup>. Aby do końca zdać sobie sprawę z tego, w jaki jeszcze (między innymi) sposób Lenz kreuje tajemniczość, sekret, niedopowiedzenie (aure) w swojej noweli, co tak ewidentnie fascynuje krytyków i zwykłych czytelników, warto przeanalizować jeden wątek. Jest to kwestia pewnego odróżniania się na tle, w myśl istotnej w psychologii percepcji zasady *figure-ground*<sup>41</sup> – na tle innej literatury, być może nawet całego literackiego *mainstreamu*. Kluczowe wydaje się tu uznanie przedstawiania erotyki i elementów pornografii za stosowne i społecznie akceptowalne. Gdyby prześledzić ten wątek w literaturze niemieckiej i światowej, nie będzie zaskoczeniem skonstatowanie istnienia literatury przekraczającej pewne normy, głównie w kwestiach seksualności, choć dotyczącej również obsceniczności innego typu. Dochodzimy tu do styku obyczajowości, regulowanej przez prawo, oraz tabu, które raczej stanowi domenę kultury, ma funkcję kulturotwórczą (w różnorodnych ujęciach, np. S. Freuda, C.L. Straussa czy L. Kołakowskiego), jest czymś nieuchwytnym. Współcześnie takim konkurencyjnym regulatorem stała się *political correctness* i w ogólnym mniemaniu ma ona porządkować kwestie politycznych i społecznych tabu<sup>42</sup>. Na przestrzeni ostatniego stulecia, a nawet dużo wcześniej, nastąpiły ogromne zmiany w kwestii tego, co jest dopuszczalne, tak w sferze obyczajowej codzienności, jak i w dziele sztuki, literaturze czy filmie (od upowszechnienia tego medium na początku XX wieku). W społeczeństwach liberalnych generalnie nie stosuje się cenzury, z którą swego czasu miał jeszcze do czynienia Henry Miller przy publikacji *Zwrotnika Raka* na terenie USA (książkę wydano dopiero w latach 60. XX wieku; wcześniej w 1934 roku we Francji). Modernizm i w jeszcze większym stopniu postmodernizm zmieniły nastawienie do kwestii pokazywania w dziele sztuki już nawet nie erotyki, ale wręcz pornografii. Usankcjonowano ich estetyczną legitymizację w sztuce pod pewnymi określonymi warunkami, np. przez ich powiązanie z przemocą pod hasłem transgresji (G. Bataille), zestawienie współzależności ze śmiercią (S. Sontag) czy też w imię zasypywania granic pomiędzy

---

<sup>40</sup> Tę kwestię opisałem szerzej w artykule *Poetyka „gubienia” i „odnajdywania” w powieści Siegfrieda Lenza „Fundbüro” jako forma przywołania wartości*, [w:] *Antynomie wartości: Problematyka aksjologiczna w literaturze i dydaktyce*, red. A. Morawiec, R. Jagodzińska, A. Klepaczek, Łódź 2006, s. 241–254.

<sup>41</sup> D. Schwanitz, *Systemtheorie und Literatur: Ein neues Paradigma*, Opladen 1990, s. 22–27. Nieliterackie przykłady, m.in. takich malarzy, jak M.C. Escher, okazują się ciekawym wstępem do rozwiązywania problemów literatury w myśl teorii systemów.

<sup>42</sup> Są tutaj oczywiście ewidentne sprzeczności, które nierzadko prowadzą do konfliktów. Np. w kwestii aborcji lub mniejszości seksualnych *political correctness* legitymizuje nowe, liberalne rozwiązania prawne, nie pozwalając ich podważać, przy czym w myśl tradycyjnych zasad sprzed rewolucji seksualnej były to tematy, których samo podnoszenie w debacie publicznej łamało tabu.

literaturą trywialną a wysoką (L. Fiedler). Jeszcze w latach 60. XX wieku w Niemczech z oburzeniem reagowano na film *Milczenie* (oryg. *Tystnaden*, 1963) Ingmara Bergmana. Doszło do debaty na temat cenzury i żądań „czystego ekranu”<sup>43</sup>, choć z dzisiejszej perspektywy obiekcje odnośnie dwóch lub trzech scen erotycznych wydają się przesadzone. Widzowie i czytelnicy zostali tymczasem skonfrontowani nie tylko z niemal otwartym dostępem do pornografii (prawo stawia tu jedynie ograniczenia mające na celu ochronę niepełnoletnich), lecz także z ofertą dzieł sztuki wysokiej, cenionej przez część krytyków, jak chociażby filmy Patrice’a Chéreau (*Intymność*, 2001), twórczość Elfriede Jelinek, Michela Houellebecq’a (*Platforma*, 2001, wyd. pol. 2004) czy też wspomnianej Charlotte Roche. Twórczość Houellebecq’a była Lenzowi znana; z pewnością odnotował też konkurującą z nim na liście bestsellerów Charlotte Roche, niemniej jednak widać, że istotą tych dzieł nie jest inspiracja, a co najwyżej bycie tłem, na którym *Minuta ciszy* się wyróżnia („ponadczasowy klejnot, wpisuje się w ten czas”, Greiner, jw.). Ale można tutaj podjąć jeszcze inną myśl, prowadzącą wprost do Benjamin. Jego teza o zmianie sposobu percepcji dzieła wraz z nastaniem modernizmu („w dobie reprodukcji technicznej”), czego wyznacznikiem ma być utrata aury w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, zostaje zilustrowana zachwytem nad starożytnym posągami Wenus, co z kolei ma być odwzorowaniem pewnego rytuału o charakterze magicznym i religijnym: „jedyna w swoim rodzaju wartość autentycznego dzieła sztuki ma swoje podłoże w rytuale, w którym posiadało ono swą oryginalną i pierwszą wartość użytkową”<sup>44</sup>. Jeżeli ta teza jest słuszna, to należałoby się przyjrzeć, czym jest tego rodzaju rytuał w kwestii pokazywania seksualności, gry z erotyzmem, ewentualnie ich dozowania, co jest zarazem zbieżne z wymogiem „niezblizalności”<sup>45</sup>. Tę myśl podpowiada Greiner, sugerując dwie na pozór sprzeczne cechy noweli Lenza: „coś tak nieskalanie-czystego (w oryg. *keusch*), coś tak [zarazem] erotycznego” (jw.). Pewnym komplementarnym uzupełnieniem mogą stać się tu myśli innego niemieckiego autora, Botha Straußa (ur. 1944), cenionego prozaika i dramaturga, mocno różniącego się od Lenza (generacja, podejmowane tematy i estetyka niestroniąca od radykalnych ocen politycznych). Strauß poddał krytyce niemiecką obyczajowość lat 80. i 90. XX wieku, wskazując na przeracjonalizowanie i desakralizację. W dramacie

<sup>43</sup> Ph. von Hugo, „Eine zeitgemäße Erregung“. *Der Skandal um Ingmar Bergmans Film „Das Schweigen“ (1963) und die Aktion „Saubere Leinwand“*, „Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History” 2006, nr 3, s. 210–220, <https://zeithistorische-forschungen.de/> (dostęp: 14.04.2023).

<sup>44</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, ed. cit., s. 210.

<sup>45</sup> „Rzeczy istotnie odległe nie dadzą się przybliżyć. «Niezbliżalność» jest rzeczywiście główną jakością obrazu kultowego” (*ibidem*).

*Kalldewey. Farce* (1982) – obierając za motto strawestowany tytuł obrazu Goi („Gdy miłość śpi, budzą się demony”)<sup>46</sup> – wskazał na wiele patologii w relacjach damsko-męskich wynikających ze złudnie nowoczesnego podejścia, m.in. na rozwiązywanie problemów w związkach poprzez terapię oraz na zaspokajanie potrzeb bliskości przez pornografię. Ukazał degradację psychofizyczną mężczyzny, który w jednej z centralnych scen zostaje w dziwnym rytuale rozszarpany na strzępy przez menady (bachantki) i wrzucony do pralki. Nieoczekiwane nawiązanie do mitu (do Wielkich Dionizji – święta ku czci Dionizosa) jawi się tutaj jako przedstawienie *ex negativo* rytuałów i obyczajowości, które w czasach dominacji chrześcijaństwa zaczęły podlegać zupełnie innym regulacjom, przede wszystkim tabuizacji. Jakkolwiek Benjamin preferuje wśród dzieł sztuki teatr z inscenizacją *live*<sup>47</sup>, co wzmacnia jego definicję aury poprzez odwołania do sakralnych i rytualnych korzeni sztuki teatru, to rytuał w jego rozumieniu powinno się ujmować szerzej – jako każdorazowe wystawienie na ogląd przedmiotu traktowanego jako dzieło sztuki. Powinno to również dotyczyć poezji i innego typu literatury, choć np. bezpośrednia lektura wiersza przez poetę może wytwarzać szczególnego rodzaju magię. W tym sensie teoria Benjaminu wymaga oczywiście uzupełnień i korekty, bo być może aura w tradycyjnym rozumieniu znika, ale pojawia się aura innego rodzaju, konstruowana przez subtelne zabiegi komunikacyjne (auratyczna literatura i auratyczny film<sup>48</sup>). Stwierdzenie, że coś jest „nieskalanie-czyste” i „erotyczne” (Greiner) zarazem, świadczy o tym, iż przedmiot wykazuje duży stopień regulacji. Istotą tabu jest dopuszczanie jego nieprzezwyciężenia pod pewnymi warunkami albo w określony sposób (tu np. zabijanie w warunkach wojny czy też dyspensacja od postu). Również kwestie seksualne są regulowane przez obyczaj (zwyczajowo wymóg pełnoletności, niepodejmowanie relacji intymnych przy dużej różnicy wieku, nieokazywanie intymności w sferze publicznej), a ich ukazywanie w sztuce staje się możliwe przez różne prawne i estetyczne obwarowania. Dialektyka dalekości i bliskości („niezbliżalności”, Benjamin, jw.), konstytuująca aurę, jest tutaj zbieżna z tym, co czyni intymność w sztuce społecznie akceptowalną, a nawet estetycznie wartościową<sup>49</sup>. Można też

<sup>46</sup> B. Strauß, *Kalldewey. Farce*, München–Wien 1981.

<sup>47</sup> „Najmizerniejsze prowincjonalne wystawienie *Fausta* ma tę przewagę nad ekranizacją tego dzieła, że stanowi idealną konkurencję dla weimarskiej prapremiery” (W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, ed. cit., s. 206).

<sup>48</sup> Wszak Benjamin odnotowuje, co prawda z widocznym sceptycyzmem, przypisanie filmowi „elementów kultowych” (*ibidem*, s. 217).

<sup>49</sup> W. Faulstich (*Grundkurs Filmanalyse*, München 2002, s. 92, zob. także s. 155–156) wskazuje na bardzo przemyślaną funkcję sceny erotycznej w filmie N. Roega *Nie oglądaj się teraz* (*Don't look now*, 1973). Zastosowano w niej specyficzny montaż, polegający na przeplataniu elementów gry miłosnej z momentami ubierania się, co z jednej strony zapobiega

powiedzieć, że publiczność przyzwyczaja się do pewnych regulacji cenzury (jak np. Kodeks Haysa) i że zakazy tejsze cenzury w dobie opresyjnego permissywizmu, nadmiaru erotyki i pornografii w mediach mogą być atrakcyjniejsze niż bliska swawoli wolność. I nie jest to pewnie tylko kwestia tęsknoty za starymi dobrymi czasami, ale elementarna antropologiczna potrzeba.

Gdy tak spojrzymy na *Minutę ciszy*, to można powiedzieć, że Lenz ukazał tutaj więcej niż w swoich poprzednich tekstach. Intymność pomiędzy Christianem a Stellą prezentuje zaledwie w dwóch odsłonach. Oto pierwsza z nich:

[...] objąłem ją i przyciągnąłem do siebie. Nie była zdziwiona, nie usiłowała się uwolnić; w jej bardzo jasnych oczach błąkał się wyraz rozmarzenia, a może było to tylko zmęczenie; nachyliła do mnie twarz, Stello, a ja cię pocałowałem. Czulem twój oddech, lekko przyspieszony, czulem dotyk twoich piersi; pocałowałem ją jeszcze raz, teraz uwolniła się z moich objęć, bez słowa podeszła do łóżka. Nie chciała, by jej głowa leżała pośrodku poduszki, to była duża poduszka w kwiatki, dość miejsca dla dwojga; położyła się pełnym opanowania ruchem, zostawiając wolną połowę poduszki, udostępniła mi ją, bez żadnego gestu, bez słowa, a jednak ta poduszka to był dla mnie znak, widomy znak oczekiwania (*MC*, s. 37).

Tu mamy przerwę w retrospekcji i krótki powrót do uroczystości żałobnej oraz zarządzanej minuty ciszy (*notabene*: milczenia), następnie opis reakcji uczniów na ten rytuał, krótki komentarz, a potem powrót do pokoju hotelowego – miejsca miłosnej schadzki – który przedstawia się następująco:

Odcisk, który zachował się na poduszce, nie był podwójny – w pewnej chwili nasze twarze zwróciły się ku sobie, zbliżyły się tak bardzo, że pozostał tylko jeden, większy. Kiedy wstawałem, Stella spała, przynajmniej tak mi się zdawało; ostrożnie podniosłem jej rękę luźno leżącą na mojej piersi, położyłem na kołdrze. Stella westchnęła, odrobinę uniosła głowę, zerknęła na mnie szybko, pytająco, z uśmiechem, a ja powiedziałem: – Muszę już iść (*MC*, s. 38).

Scena erotyczna zostaje właściwie wycięta. Przez szczególny rodzaj wyciemnienia, blendę, w efekcie montażu przenosimy się do innego czasu i miejsca. A tam są: po pierwsze, nakaz milczenia, który ma uczyć zmarłą tragicznie nauczycielkę języka angielskiego; po drugie, nakaz milczenia, który narzuca sobie główny bohater, aby zachować w ukryciu i ocalić swoją

---

wrażeniu wyuzdania, a z drugiej pokazuje przede wszystkim dobrą relację małżonków, która nie jest podstawą kryzysu związku.



miłość; i wreszcie po trzecie, nakaz milczenia jako respekt wobec czytelnika i postaci. Chodzi o unikanie podglądactwa (wojeryzmu), które charakteryzuje Lenza jako autora idealnego, tzn. tego wpisanego w tekst, ale i tego realnego, idącego pod prąd literackiego *mainstreamu* w czasach, kiedy na liście króluje powieść *Wilgotne miejsca* Charlotte Roche, a zwykli czytelnicy mimo to tęsknią za opowieściami „z innego, odległego czasu, czasu, kiedy nie wiedziało się, co to jest *one-night-stand*”<sup>50</sup>. Druga odsłona zbliżenia intymnego pomiędzy Christianem a Stellą niewiele tu zmienia. Krótki opis wybuchu namiętności na tzw. ptasiej wyspie sprowadza się właściwie do dwóch zdań:

Jej uwaga wyzwoliła coś, na co nie byłem przygotowany; niespokojne pożądanie, coraz gwałtowniej narastające w mojej wyobraźni, sprawiło, że zacząłem jej dotykać, głaskałem jej uda, szukając przy tym jej spojrzenia, nasze twarze były tak blisko, że czułem jej oddech. Wytrzymała moje spojrzenie – to było tak, jakby jej spojrzenie odpowiadało na moje pożądanie albo jakby wysyłało łagodną zachętę; ściągnąłem z niej kostium kąpielowy, pozwoliła na to, pomogła mi i kochaliśmy się tam w niecce przy sosnach (*MC*, s. 53).

Ci, którzy chcieli widzieć w tekście podstarzałego, 82-letniego Lenza złamanie dotychczas przestrzeganych w utworach literackich norm etycznych, jakiś rodzaj starczej żądz, będą zawiedzeni. Temat romansu nauczycielki z uczniem – pełnoletnim, ale mimo wszystko będącym podopiecznym – dawał pewne podstawy do doszukiwania się skandalu<sup>51</sup>. Na pytanie, jak daleko jest Lenzowi do wykreowanego przez niego narratora pierwszoosobowego, którym ma być podstarzały mężczyzna wracający w swojej opowieści do lat młodości, nie da się prosto odpowiedzieć. Dowodem może być krótki komentarz narratora przyglądającego się pod koniec opowieści odholowanemu uszkodzonemu jachtowi: „Nie sam holownik, ale jego obraz na zawsze zostanie ze mną, tak przeczuwałem i moje przecucie okazało być słuszne” (*MC*, s. 132). Ale tak naprawdę to zdanie ledwie sugeruje pewien dystans czasowy narratora do opisywanych zdarzeń (czasu opowiadania do czasu opowiedzianego); wcześniej ten dystans wydawał się mniej odległy. Reasumując, również wszystkie okoliczności zewnętrzne (które z pewnością

<sup>50</sup> U. Greiner, *op. cit.*

<sup>51</sup> Zapewne były tu jakieś intencje osobiste innego typu. Lenz rozpoczął pracę nad tekstem krótko przed śmiercią swojej żony Liselotte, w 2006 roku. Jej odejście i problemy autora z własnym zdrowiem miały przerwać ten projekt na jakiś czas. Lenz dokończył nowelę u boku nowej towarzyszkii życiowej, Ulli, jej też jest ona oficjalnie dedykowana. Ale w wywiadzie z 2014 roku powiedział, że nowela jest deklaracją miłości wobec żony *post mortem*. U. Berndt, *Zu Gast bei Siegfried Lenz*, [w:] *Gespräche unter Freunden*, red. D. Kampa, Hamburg 2015, s. 474–492 (488–489).

są jakimiś elementami kreacji autorstwa, choć raczej nieświadomymi i niecynicznymi) wzmacniają tylko – przez liczne niedopowiedzenia i przemilczenia na poziomie tekstu, zagadkę, „niezblizalność” – coś, co u Benjaminą jest istotnym elementem aury.

## Forma jako tajemnica. Kilka wypowiedzeń teoretycznosystemowych

Wiele przemawia za tym, że Benjamin, mówiąc o aurze i jej zanikaniu w „dobie reprodukcji technicznej”, dotyka problemu przemian społecznych w okresie modernizmu przede wszystkim w jednym aspekcie – mianowicie tym, który dotyczy wyodrębnienia samodzielnego systemu sztuki na tle innych systemów społecznych w tzw. funkcjonalnie zróżnicowanym społeczeństwie (tak jak rozumie je Niklas Luhmann)<sup>52</sup>. Trzeba by spojrzeć na ten problem z innej perspektywy. Potrzeba obcowania z aurą dzieła sztuki, powiązanie z „miejscem i czasem jego istnienia”, doświadczenie jego „autentyczności”<sup>53</sup> wraz z nastaniem modernizmu przynoszą ze sobą wiele zjawisk, również literackich, które są zarazem odpowiedzią na nowoczesność (tzn. na uprzemysłowienie, urbanizację, kolej, ale też na pojawienie się mediów, takich jak fotografia i film). Jako trendy antymodernistyczne można postrzegać wszelkie estetyki spod znaku *l'art pour l'art*<sup>54</sup>, ale też np. twórczość i sposób działania ugrupowań literackich w rodzaju Kręgu Georgego (*George Kreis*), a pół wieku później – jakkolwiek występujące z innych pobudek społecznych – poezję bitników (np. A. Ginsberga, J. Kerouaca, a w Niemczech R.D. Brinkmanna), poniekąd też wczesnego P. Handkego z okresu rewolty studenckiej, którego spotkania z rzeszami czytelników miały charakter *happeningów*, aż po współczesny fenomen *poetry slam*. Wszystkie te zjawiska, w zasadzie wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z jakimś rodzajem kultu dzieł literackich bądź próbą jego ustanowienia poprzez celebrowanie postaci charyzmatycznego autora, przez fanów lub przez autokreację samego pisarza lub poety, zdają się być zbieżne z odtworzeniem tego, co Benjamin rozumie przez aurę. W warunkach nowoczesności aura staje się swego rodzaju konstruktem (w zasadzie była nim już w poprzednich stuleciach, ale narzędzi

---

<sup>52</sup> Jako niezobowiązujący wstęp do zagadnień teoretycznosystemowych w zakresie literatury zob. A. Denka, *Literatura, społeczeństwo, system: Studia wokół niemieckojęzycznych autorów przełomu XX i XXI wieku (Peter Handke, Siegfried Lenz, Botho Strauß, Dietrich Schwanitz i Peter Turrini)*, Poznań 2020.

<sup>53</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, ed. cit., s. 204, 205.

<sup>54</sup> Benjamin odnotowuje ten moment jako rodzaj „negatywnej teologii” kryzysu, a zarazem jako szansę wyzwolenia z „pasożytniczego bytu w rytuale” (*ibidem*, s. 211).

tego typu nie stosowano do opisu); można więc mówić jedynie o jej transformacji. Ponadto, pogłębiając wątek teoretycznosystemowy, należałoby przede wszystkim wskazać, że to wcale nie dzieła sztuki są elementami jej systemu:

Elementami systemu społecznego są zawsze komunikaty, nigdy obiekty, teksty itp. Dzieła sztuki organizują komunikacje o rzeczach nieprawdopodobnych, a jednocześnie sprawiają, że możliwy jest odnośnie do nich konsensus. Prowokują ezoteryczne i skomplikowane doświadczenia, jak i jednocześnie umożliwiają komunikowanie się o nich. Są programami komunikacyjnymi<sup>55</sup>.

Benjaminowska aura nie jest – podobnie jak zawarta w *l'art pour l'art* zasada autonomiczności – cechą „sztuki” w ujęciu teoretycznosystemowym; nie charakteryzuje ani samych dzieł, ani systemu. Najważniejsze jest tutaj odgraniczenie od innych komunikacji, np. od systemów „prawo”, „ekonomia”, „religia” *etc.*, dla których system „sztuki” jest tzw. zewnętrznym środowiskiem (*Umwelt*). A więc aura stanowi jedynie program, ustalenie, w jaki sposób mają być organizowane komunikacje w ramach danego dzieła sztuki. Co interesujące, to dopiero wyodrębniony system społeczny „sztuka” reguluje również kwestie tak istotne dla Benjamina, jak choćby „autentyczność” (*Echtheit*) (zob. Benjamin, jw., przyp. 16). „Sztuka organizuje autentyczność, z jaką geniusz ją wytwarza, a publiczność się nią rozkoszuje”<sup>56</sup>. I dzieje się to niezależnie od programów, dotyczących np. ustalenia proporcji pomiędzy udziałem heteronomii i autonomii w strukturze dzieła (w wypadku braku autonomii istnieje prawdopodobieństwo zakwalifikowania organizowanych przez dzieło przekazów do komunikacji systemu „polityka”, co oczywiście niesie ze sobą określone konsekwencje). Ale „sztuka” organizuje też chociażby kwestie „stylu”, który miałby być rodzajem wiązania pomiędzy składowymi dzieła sztuki, tzn. pomiędzy „formą” a „kontekstem”, przy tym do tego ostatniego zalicza się „wszystko, co dotyczy horyzontu dzieła i reguluje jego odniesienia, w tym odniesienia do innej sztuki poprzez cytaty, paradoksy, ironiczne odwrócenia *etc.*”<sup>57</sup>. Podsumowując powyższy fragment wyводу: jeśli we współczesnych dziełach filmowych i literackich możemy doszukiwać się aury, to polega ona na wytworzeniu u publiczności specyficznych „ezoterycznych” doświadczeń za pomocą zaprezentowanej „formy”, ale też na tworzeniu odpowiednich odniesień kontekstowych. To, co kiedyś było magią

<sup>55</sup> D. Schwanitz, *op. cit.*, s. 254. Jest to w zasadzie fragment fikcyjnej rozmowy pomiędzy Oscarem Wilde’em a M. Teste’em (postać z poematów Paula Valéry’ego), w której dyskutanci wykładają zawiloci społecznego systemu sztuki w ujęciu Niklasa Luhmanna. Frapujące jest to, że Benjamin wstęp do swojego tekstu (*Dzieło sztuki...*, *ed. cit.*, s. 201) opatrzył cytatem z *Pièces sur l'art* Valéry’ego.

<sup>56</sup> D. Schwanitz, *op. cit.*, s. 256.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 255.

i rytuałem, staje się *de facto* celebrowaniem formy, która często sprowadza się do podążania za pewnymi intertekstualnymi i genologicznymi tropami, zakomunikowanymi w „sposób słaby” metaforami. Odnośnie do samej formy pewne aspekty omawianego utworu Lenza są zakomunikowane w sposób „mocny”; mamy tu wyraźne wskazanie na gatunek literacki (niestety, pominięty w polskim wydaniu): *Novelle*. To pominięcie odbyło się ze szkoda dla polskiego czytelnika, również tego „nieprofesjonalnego”, który nawet bez większego merytorycznego przygotowania (bazując na średnim wykształceniu szkolnym) mógłby znaleźć odniesienia do silnego nurtu polskiej nowelistyki z okresów pozytywizmu i modernizmu. Umieszczenie utworu Lenza w nurcie europejskiej i światowej nowelistyki wykraczałoby poza kompetencje tak polskiego, jak i niemieckiego czytelnika. O ile w wypadku *Minuty ciszy* zrozumiałe byłoby kontekstowe odwoływanie się do *Dekameronu* Boccaccia, a więc do początków gatunku, o tyle takie dzieła, jak staroindyjska *Pañczatantra* oraz arabska *Księga z tysiąca i jednej nocy* przynależą zapewne już tylko „do horyzontu dzieła” (Schwanitz, jw.). W wypadku utworu Lenza istotnych odniesień należałoby poszukiwać w nowelistyce romantycznej (np. u E.T.A. Hoffmanna) oraz w tej wywodzącej się z nurtu realistycznego (np. u Th. Storma). Jeszcze inną kwestią pozostaje dostrzeżenie niuansów silnie sformalizowanego gatunku, o którym wiadomo, że jest „[...] gatunkiem bardziej zwartym i rygorystycznym strukturalnie od opowiadania [...]”<sup>58</sup>. Pewnym wyzwaniem mogłoby się ponadto okazać skonfrontowanie treści noweli z obecnymi w kulturze niemieckiej definicjami tego gatunku, jak np. ta przedstawiona przez Goethego w rozmowie z Eckermannem, tzw. teoria sokoła Paula Heysego, teoria punktu zwrotnego Ludwiga Tiecka czy też (bardzo dobrze znana Lenzowi i ujmująca nowelę jako siostrę dramatu) teoria noweli Theodora Storma (zob. przyp. 6). W świetle powyższego nasuwa się pytanie: gdzie kończy się celebrowanie formy, a zaczyna się jej analiza? Oczywiście poziom refleksji u naukowca oraz zwykłego miłośnika książek Lenza, który może sięgać po nowy tytuł z różnych przyczyn i niekoniecznie ważne będą dlań skomplikowane odniesienia genologiczne oraz intertekstualne, jest różny. Wcale nie oznacza to jednak, że refleksja przeciętnego czytelnika sprowadza się zawsze do poziomu recepcji literatury trywialnej. Sparafrazowane stwierdzenie, iż 360 tysięcy fanów Lenza nie może się mylić (analogiczne do tytułu albumu Elvisa Presleya *50,000,000 Elvis Fans Can't Be Wrong* z 1959 roku), sugeruje tutaj coś więcej niż zwykłą popkulturową rozrywkę. Może mianowicie oznaczać celebrowanie formy na pewnym nie do końca uświadamianym, utajonym, ale jednak wyrafinowanym poziomie.

---

<sup>58</sup> T. Cieślukowska, *Nowela*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 464–468 (464).

Celebrowanie formy jawi się wtedy jako zgłębianie jej głęboko skrywanej tajemnicy. Jest ono zarazem obcowaniem z tradycją, rozumianą jako „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliższej” (przyp. 28). Sprzyja temu wiele tekstowych niedopowiedzeń, jak choćby zawarta w rozpaczliwym zapytaniu pana Kuglera („Czemu, Stello – zapytał – czemu tak się stało? [...] Czy naprawdę nie mogłaś inaczej?”, *MC*, s. 20) sugestia, iż przyczyną śmierci nauczycielki nie był nieszczęśliwy wypadek (przyp. 32, 33). Podobną funkcję spełnia zasygnalizowanie potencjalnie możliwych odczytań, np. poprzez nadanie Stelli cech mitycznej wodnej nimfy, nixy bądź ondyny: jest świetną pływaczką, podczas potańcówki zostaje uznana przez agresywnego Władcę Ośmiornic (*Krakenmann*) za Panią Morza (*MC*, s. 25–26), szkocki uczestnik na konferencji o rybołówstwie rysuje jej portret: „[...] z długimi włosami, z wielkimi rozmarzonymi oczami, a widok tego wygiętego rybiego ogona pokrytego łuską wzbudził we mnie niepohamowaną potrzebę, by cię dotknąć” (*MC*, s. 98). Zarazem mamy tutaj wskazanie na motyw literacki rozpowszechniony w różnych kulturach, także w niemieckiej noweli romantycznej (Friedrich de la Motte Fouqué, *Ondyna*, 1811 – podstawa libretta opery E.T.A. Hoffmanna o tym samym tytule). Jeszcze innym intertekstualnym tropem jest świat powieści W. Faulknera, o którym Stella opowiada Christianowi, polecając mu zarazem książkę *Światłość w sierpniu* (1932, wyd. pol. 1959; *MC*, s. 75–76). Naznaczony fatalizmem świat amerykańskiego Południa oraz postaci, których działanie determinuje przeznaczenie, z pewnością jest tutaj ważnym elementem horyzontu dzieła. Fascynował on również Lenza<sup>59</sup>. Do innych możliwych tropów przynależy gatunkowe otwarcie się na zagadkę, *suspense* i tajemnicę, obecne nie tylko w niemieckiej noweli romantycznej, lecz także np. w noweli anglosaskiej (u E.A. Poego). Stosunkowo łatwe dla niemieckiego czytelnika będzie dostrzeżenie analogii do popularnej noweli Th. Storma *Jeździec na siwym koniu* (1888, wyd. pol. 1979), w której pycha (*hybris*) wobec wszechmocnej przyrody może zostać uznana za przyczynę śmierci głównego bohatera Hauke Haiena, budującego groblę i wydzierającego ziemię morzu<sup>60</sup>. Sama warstwa symboliczna noweli Lenza nie jest zresztą aż tak skomplikowana w odbiorze. Wiele przemawia za tym, iż funkcję symbolu przedmiotowego, owego „sokoła” w rozumieniu Heysego, mogą spełniać „kamienie” – nie tyle „pojedynczy kamień”, ile właśnie „wiele kamieni”, które odnoszą się do istoty pracy zarówno Christiana, jak i jego ojca. Obaj są „poławiaczami kamieni”. Właśnie to zajęcie budzi zainteresowanie Stelli, dlatego wchodzi ona na statek i chce, aby Christian

<sup>59</sup> M.J. Schweissinger, *op. cit.*, s. 182–183.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 189–190. Skądinąd interesującym wątkiem jest zestawienie z tzw. nowelą losu, na przykładzie utworu H. von Kleista *Trzęsienie ziemi w Chile* (1807, wyd. pol. 1960). Zob. *ibidem*, s. 190–193.

pokazał jej „kamieniska, te podmorskie pola” (*MC*, s. 13). Co interesujące, to wejście zostaje niejako zasygnalizowane opisem niegroźnego wypadku:

Z jakim zainteresowaniem obserwowała Frederika, który opuścił chwytak na wielki, czarny głaz: uniósł go w górę, przez moment trzymał wysoko nad prawie opróżnioną ładownią; jednak manewr się nie udał, kamienny blok wysunął się z metalowych zębów i uderzył w wyłożony stalową blachą pokład z taką siłą, że aż barka zadrżała. Stella zawołała do nas, gestykulując, dała znać, że chce wejść na barkę; przyciągnąłem trap, przerzuciłem przez burtę, u cokołu mola znalazłem płaski kamień, na którym trap oparł się mocno i pewnie. Stella weszła nań śmiało, bez najmniejszej obawy, nawet się trochę zahuściła, a przynajmniej próbowała to zrobić – wyciągnąłem do niej rękę, pomogłem wejść na pokład (*MC*, s. 13).

Głaz się urywa, barka zadrżała, Stella wstępuje na pokład – pojawia się pierwszy punkt zwrotny, katastrofa wydaje się niemal pewna. Ale mamy też inny, najważniejszy punkt zwrotny, w którym główną rolę odgrywają kamienie. Są one przecież budulcem falochronu, stają się więc bezpośrednią przyczyną śmierci Stelli. Kiedy dochodzi do wypadku, Stella zostaje wyrzucana za burtę i uderza głową w kamienną ścianę. Stała obecność „kamieni” nie tylko sygnalizuje istotne punkty zwrotne w narracyjnej strukturze, lecz także otwiera pole do obcowania z warstwą symboliczną, której czytelnik wcale nie musi sobie uświadamiać albo może ją sobie uświadamiać tylko częściowo, a ponadto jej interpretacja może być przedmiotem bardzo indywidualnej recepcji<sup>61</sup>. Jest to właśnie podstawowa cecha symbolu: „jego «migotliwych» treści nie daje się przekazać w inny sposób, za pośrednictwem takiej czy innej parafrazy, gdyż prowadziłoby to do unicestwienia najbardziej charakterystycznej cechy symbolu – zamierzonej zagadkowości”<sup>62</sup>.

## Podsumowanie

Aura, nie tylko ta w znaczeniu potocznym, sugerująca pewną tajemniczość, sekretność, nieobjaśnialność fenomenów, lecz także ta w ujęciu Benjamina, opisująca przemiany kontekstowe dzieła sztuki w okresie modernizmu, „w dobie reprodukcji technicznej”, jest pojęciem, które pozwala

<sup>61</sup> Przykładem są konkluzje Schweissingera (*op. cit.*, s. 185–187), w których wskazuje on na symboliczną rolę kamieni jako na podstawę zajęcia pożytecznego, a później także zarobkowego, tj. „poławiacza kamieni”. W myślowych projekcjach Christiana miałyby za tym iść plany wspólnej przyszłości. Tego rodzaju praca miałaby zatem poniekąd symbolizować osiągnięcie przez nastolatka pełnoletności.

<sup>62</sup> *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, wyd. 4, Wrocław 2002, s. 545–546.

się zastosować do współczesnych dzieł literackich. Daje się to niewątpliwie prześledzić również na przykładzie noweli Lenza. Strategie auratyzacyjne są dostrzegalne w krytykach literackich, które odzwierciedlają narrację konsekwentnie skonstruowaną wokół dyskursu milczenia (przez dyskrecję, niedopowiedzenie *etc.*) oraz wiele subtelnych metafor, zbieżnych skądinąd z lirycznym wyczuciem Benjamina zawartym w definicji aury. Liczne odniesienia intertekstualne oraz wyrafinowana gra z tradycją genologiczną mogą stać się również dla zwykłych czytelników, nieoperujących instrumentami analizy naukowej, elementami celebrowania formy na poziomie intuicyjnym.

Aura nie zanikła ani w modernizmie, ani w późniejszych epokach; przetrwały jej korelaty. Można je opisać za pomocą pojęć teoretycznosystemowych (w odniesieniu do systemu sztuki) jako rodzaj oscylowania pomiędzy formą a możliwie szeroko pojętym kontekstem. Ten kontekst, rozumiany jako sięganie do pewnych tradycji literackich, ale również jako potrzeba przeżywania tradycyjnie pojmowanych norm, może okazać się atrakcyjny dla współczesnego czytelnika i wyjaśniać fenomen nieoczywistych bestsellerów.

## BIBLIOGRAFIA

- Aust H., *Novelle*, wyd. 5, Stuttgart–Weimar 2012.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, [w:] *Anioł historii: Eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 201–239.
- Benjamin W., *Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften*, [w:] *Gesammelte Schriften*, red. R. Tiedmann, H. Schweppenhäuser, Bd. 6, Frankfurt am Main 1985.
- Benjamin W., *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] *Anioł historii: Eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 105–124.
- Benjamin-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, red. B. Lindner, Stuttgart–Weimar 2006.
- Berndt U., *Zu Gast bei Siegfried Lenz*, [w:] *Gespräche unter Freunden*, red. D. Kampa, Hamburg 2015, s. 474–492.
- Bulgakowa O., *Film / filmisch*, [w:] *Ästhetische Grundbegriffe*, red. K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel (*Dekadent – Grotesk*, Bd. 2), Stuttgart 2001, s. 429–462.
- Cieślukowska T., *Nowela*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 464–468.
- Denka A., *Literatura, społeczeństwo, system: Studia wokół niemieckojęzycznych autorów przełomu XX i XXI wieku (Peter Handke, Siegfried Lenz, Botho Strauß, Dietrich Schwanitz i Peter Turrini)*, Poznań 2020.
- Denka A., *Poetyka „gubienia” i „odnajdywania” w powieści Siegfrieda Lenza „Fundbüro” jako forma przywołania wartości*, [w:] *Antynomie wartości: Problematyka aksjologiczna w literaturze i dydaktyce*, red. A. Morawiec, R. Jagodzińska, A. Klepaczko, Łódź 2006, s. 241–254.

- Detering H., *Die Meerfrau und der Steinfischer*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ z 21.06.2008, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/schweigeminute-von-siegfried-lenz-die-meerfrau-und-der-steinfischer-1546299.html> (dostęp: 5.07.2022).
- Faulstich W., *Grundkurs Filmanalyse*, München 2002.
- Fiebach C., *Struktur und Funktion von Erinnerung in Siegfried Lenz' „Schweigeminute“*, „Meridian Critic“ 2011, nr 1/18, s. 149–156.
- Greiner U., *Zeitlos: Siegfried Lenz ist abermals eine anrührende Erzählung geglückt*, „Die Zeit“ z 8.05.2008, <https://www.zeit.de/2008/20/Einleitung-Lenz> (dostęp: 16.07.2022).
- Guo J., *Erinnerung: Die unvergängliche Vergangenheit in der Novelle „Schweigeminute“ von Siegfried Lenz*, „Focus on German Studies“ 2016, nr 23, s. 51–66, <https://journals.uc.edu/index.php/fogs/article/view/633> (dostęp: 16.07.2022).
- Hage V., *Mit Stella auf der Insel*, „Der Spiegel“ 2008, nr 19, <https://www.spiegel.de/kultur/mit-stella-auf-der-insel-a-b56ae2eb-0002-0001-0000-000056831330> (dostęp: 16.07.2022).
- Hugo Ph. von, *„Eine zeitgemäße Erregung“. Der Skandal um Ingmar Bergmans Film „Das Schweigen“ (1963) und die Aktion „Saubere Leinwand“*, „Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History“ 2006, nr 3, s. 210–220, <https://zeithistorische-forschungen.de/> (dostęp: 14.04.2023).
- Jahresbestseller 2008: Im Auftrag des SPIEGEL ermittelt vom Fachmagazin „buchreport“*, „Der Spiegel“ 2009, nr 1, s. 131.
- Kiefer S., Mergen T., *Einleitung: Gegenwartsnovellen Anmerkungen zu einer zeitgemäßen Gattung im 21. Jahrhundert*, [w:] *Gegenwartsnovellen: Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven im 21. Jahrhundert*, red. S. Kiefer, T. Mergen, Hannover 2021, s. 9–15.
- Kiesel H., *Geschichte der literarischen Moderne: Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, wyd. 2, München 2016.
- Klinger C., *Modern/Moderne/Modernismus*, [w:] *Ästhetische Grundbegriffe*, red. K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel (*Medien – Populär*, Bd. 4), Stuttgart 2010, s. 121–167.
- Knippfals D., *Einladung zur Zeitreise*, „Die Tageszeitung“ z 5.06.2008, <https://taz.de/Einladung-zur-Zeitreise/!841857/> (dostęp: 5.07.2022).
- Lenz S., *Minuta ciszy*, przeł. M. Skalska, Słupsk 2016.
- Lenz S., *Schweigeminute*, Hamburg 2008.
- Lindner B., *„Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“*, [w:] *Benjamin-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, red. B. Lindner, Stuttgart–Weimar 2006, s. 229–251.
- Meier A., *Novelle: Eine Einführung*, Berlin 2014.
- Meyer-Sickendiek B., *Lyrisches Gespür: Vom geheimen Sensorium moderner Poesie*, München 2012.
- Post S., *Zeit zu lieben, Zeit zu lernen. Die Novelle „Schweigeminute“ von Siegfried Lenz: Professionsethik aus literaturdidaktischer Perspektive*, [w:] *Gegenwartsnovellen: Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven im 21. Jahrhundert*, red. S. Kiefer, T. Mergen, Hannover 2021, s. 199–214.



- Reich-Ranicki M., *Bettgeschichten hatten für ihn nie Beweisqualität*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 22.04.2008.
- Schwanitz D., *Systemtheorie und Literatur: Ein neues Paradigma*, Opladen 1990.
- Schweissinger M.J., *Spiel mit der Tradition Siegfried Lenz’ „Schweigeminute” im Kontext historischer Novellentheorien*, [w:] *Gegenwartsnovellen: Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven im 21. Jahrhundert*, red. S. Kiefer, T. Mergen, Hannover 2021, s. 173–198.
- Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), *Siegfried Lenz „Schweigeminute” im Literaturclub* (udział: H. Karasek, I. Radisch, G. v. Arnim, C. Caduff), 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=2PiFEvgBMBQ> (dostęp: 18.08.2022).
- Seibel A., *Für den Urlaub: Lektüre-Empfehlungen von Andrea Seibel*, „Die Welt” z 20.06.2008, <https://www.welt.de/kultur/article2126815/Lektuere-Empfehlungen-von-Andrea-Seibel.html?icid=search.product.onsitesearch> (dostęp: 17.07.2022).
- Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, wyd. 4, Wrocław 2002, s. 545–546.
- Sperber D., Wilson D., *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford 1986.
- Strauß B., *Kalldewey. Farce*, München–Wien 1981.
- Weidermann V., *Zu Besuch bei Siegfried Lenz. So spricht die Liebe, wenn sie kommt*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 6.05.2008, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/zu-besuch-bei-siegfried-lenz-so-spricht-die-liebe-wenn-sie-kommt-1547068.html> (dostęp: 17.07.2022).
- Willand M., *Funktionen des Faktischen im Fiktionalen Die erzählten Fotografien in Lenz’ Schweigeminute*, [w:] *Faktualität und Fiktionalität*, red. M. Willand, Hannover 2017, s. 109–126.

**Andrzej Denka** – prof. UAM dr hab., Wydział Neofilologii, Instytut Filologii Germańskiej UAM. Literaturoznawca, zajmuje się literaturą niemiecką po 1945 roku. Jedną z jego ostatnich publikacji to *Literatura, społeczeństwo, system: Studia wokół niemieckojęzycznych autorów przełomu XX i XXI wieku (Peter Handke, Siegfried Lenz, Botho Strauß, Dietrich Schwanitz i Peter Turrini)* (Poznań 2020). Obecnie pracuje nad zagadnieniem filmu i kina jako motywu we współczesnej literaturze niemieckiej, strategii narracyjnych tzw. filmowego stylu. ORCID: 0000-0001-7560-9193. Adres e-mail: <denka@amu.edu.pl>.

**Andrzej Denka** – literary scholar and associate professor at the Adam Mickiewicz University in Poznań, Faculty of Modern Languages, Institute of German Philology. His recent monograph entitled *Literatura – społeczeństwo – system: Studia wokół niemieckojęzycznych autorów przełomu XX i XXI wiek [Literature, Society, System: Studies on German-language Writers from the Late 20th Century and Early 21st Century (Peter Handke, Siegfried Lenz, Botho Strauß, Dietrich Schwanitz and Peter Turrini)]* came out in 2020. His research interests focus on German literature after 1945, film and cinema in modern German literature, narrative strategies of the so-called film style. ORCID: 0000-0001-7560-9193. E-mail address: <denka@amu.edu.pl>.

