

BOHEMISTYKA

2/2022

Rocznik XXII – ISSN 1642-9893

Redaktor naczelny

MIECZYŚLAW BALOWSKI

Sekretarz Redakcji

GRAŻYNA BALOWSKA

ROMAN SLIWKA

Rada Naukowa

Neil BERMEL (Sheffield)
Cristine BRAGONE (Pavia)
Marie ČECHOVÁ (Praga)
Žoržeta CZOŁAKOWA (Płowdiw)
Liudmyla DANYLENKO (Kijów)
Xavier GALMICHE (Paryż)
Anna GAWARECKA (Poznań)
Marie KRČMOVÁ (Brno)
Jan KOŘENSKÝ (Praga)
Lubomír MACHALA (Ołomuniec)
Alena MACUROVÁ (Praga)
Margerita MLADENOWA (Sofia)

Walery MOKIJENKO (Sankt-Peterburg)
Dobrava MOLDANOVÁ (Ústí nad Labem)
Stefan NEWERKLA (Wiedeń)
Galina NIESZCZIMIENKO (Moskwa)
Robert PORTER (Glasgow)
Danuta RYTEL-SCHWARZ (Lipsk)
Janusz SIATKOWSKI (Warszawa)
Jiří SVOBODA (Ostrawa)
Elżbieta SZCZEPAŃSKA (Kraków)
Svatava URBANOVÁ (Ostrawa)
Józef ZAREK (Katowice)

Wydawca: Komisja Sławistyczna Polskiej Akademii Nauk,
Oddział w Poznaniu
Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu
im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydawnictwo „Pro”

Adres: ul. Aleksandra Fredry 10, 60–701 Poznań, tel. 61 829 4517

E-mail: bohemistyka@amu.edu.pl
mieczyslaw.balowski@amu.edu.pl

BOHEMISTYKA

2/2022

Rocznik XXII – ISSN 1642–9893

SPIS TREŚCI

ARTYKULY I STUDIA

Li Anheng, <i>The Interpretation of Gregor's Transformation in »The Metamorphosis« from the Perspective of Existentialism</i>	153
Mateusz Stelmaszuk, <i>»Stary kawaler Blumfeld« jako Lacanowska przestroga moralna</i>	174
Przemysław Znojek, <i>»Sztuka głodowania« według Franza Kafki</i>	189
Richard Změlík, <i>Světelné a barevné ladění Nervalovy Sylvie</i>	201
František Všetická, <i>»Zapadlí vlastenci« Karla Václava Raise</i>	223
Ondřej Tichý, <i>Cizí a naši. Venkov a jednání postav v normalizačních dílech Miroslava Rafaje</i>	231
Aleksandra Pająk, <i>Epidemia jako síla napędowa historii (?) Choroba w ujęciu Petra Zelenki</i>	243
Łukasz Gemziak, <i>Trauma, pamięć, dziedziczenie. Czeska recepcja powieści »Peníze od Hitlera« Radki Denemarkovej</i>	261
Milan Mašát, <i>Prezentace slovanských stereotypů v publikaci »Nabarvené ptáče«</i>	282
Karel Komárek, Magdaléna Kubečková, <i>O jazykových opracowaniach českých píesni religijných</i>	293

ZE ZJAWISK WSPÓLczesNEGO JĘZYKA CZESKIEGO

Milan Hrdlička, <i>Když/Zatímco spal...</i>	301
---	-----

RECENZJE, OMÓWIENIA, NOTY

Elżbieta Szczepańska, <i>Zrozumieć wykrzyknik</i>	304
---	-----

KRONIKA

Jiří Novotný, <i>Jubileum pokorné víry</i>	308
--	-----

Informacja o Autorach	313
------------------------------	-----

CONTENTS

ARTICLES & RESEARCHES

Li Anheng, <i>The Interpretation of Gregor's Transformation in »The Metamorphosis« from the Perspective of Existentialism</i>	153
Mateusz Stelmaszuk, <i>»Stary kawaler Blumfeld« as Lacanian moral warning</i>	174
Przemysław Znojek, <i>»The art of starvation« by Franz Kafka</i>	189
Richard Změlík, <i>Light and color tuning of »Sylvie« by Nerval</i>	201
František Všetická, <i>»Zapadlí vlastenci« by Karl Václav Rais</i>	223
Ondřej Tichý, <i>Strangers and ours. Countryside and the actions of characters in the standardization works of Miroslav Rafaj</i>	231
Aleksandra Pająk, <i>Epidemic as a driving force of history (?) Disease as seen by Petr Zelenka</i>	243
Łukasz Gemziak, <i>Trauma, Memory, Inheritance. The Czech reception of Money from Hitler by Radka Denemarková</i>	261
Milan Mašát, <i>Presentation of Slavic Stereotypes in the Publication »Nabarvené ptáče« (»Painted Bird«)</i>	282
Karel Komárek, Magdaléna Kubečková, <i>On Language Modifications in Czech Spiritual Songs</i>	293

FROM THE PHENOMENON OF MODERN CZECH LANGUAGE

Milan Hrdlička, <i>When/While sleeping...</i>	301
---	-----

BOOK REVIEWS & DISCUSSIONS

Elżbieta Szczepańska, <i>Understand the interjection</i>	304
--	-----

CHRONICLE

Jiří Novotný, <i>Jubilee of a humble faith</i>	308
--	-----

About the Authors	313
--------------------------	-----

The Interpretation of Gregor's Transformation in The Metamorphosis from the Perspective of Existentialism

Keywords: Franz Kafka; The Metamorphosis; transformation; existentialism; interpretation

Abstract

The Metamorphosis is one of the greatest novels written by Franz Kafka in 1915, which depicts the surreal and absurd transformation of Gregor Samsa into a beetle. Existentialism is borrowed to help interpret the implications of Gregor's transformation. After the transformation, Gregor lives in hatred, dread, absurdity, hopelessness, helplessness and despair. He is isolated, estranged, alienated by his family and the society. Centering on Gregor's transformation, this paper discovers that the authentic existing situation of the underprivileged is entirely revealed in this novella; the pathetic dark side of the human existence is vividly depicted and presented via transformation by Franz Kafka, who meanwhile deeply explores the negative sensations of human existence.

Introduction

If one were to judge the worth of an author solely according to the amount of critical commentary which his works have generated, Franz Kafka has already earned his literary place beside Shakespeare, Goethe, and Cervantes. (Foulkes, 2020) Franz Kafka's enigmatic work has been the subject of an extraordinary degree of critical attention (Gray, 1962). The Metamorphosis (1915) is one of Franz Kafka's most frequently analyzed works of literature. This elusive story is renowned for its ability to inspire diverse, sometimes mutually exclusive interpretations. The Metamorphosis has come to be considered

a central enigma of the modern literary imagination. (Explanation of, 2020) The Metamorphosis is about a travelling salesman called Gregor Samsa who wakes up one day finding himself transformed into a human-sized beetle and whose transformation causes a lot of panic in his family, as finally leads to his tragic death. The Metamorphosis has often been read as yet another psychological book of Oedipus complex, in which Kafka works out his complicated relationship to his father. (Klingenstein, 2020) Many have explained the novella as a commentary on the human condition and the inherent sense of isolation in modern life. Other critics have suggested that the themes of The Metamorphosis reflect Kafka's sense of estrangement from his family, while still others have found the root of those themes in the young Jewish writer's exclusion from the anti-Semitic literary culture of central Europe. (Hartwell, 2020) Micah Sadigh's paper stresses the difficulties of embracing one's self amidst a world that prefers defining labels that wash away any semblance of uniqueness and individuality. (Sadigh, 362) The Chinese scholar Wang Jingming studies this novella from the perspective of Karl Marx's theory of labor alienation. (Wang, 76) Another Chinese master degree thesis paper by Shi Caixia focuses on the characteristics of the post-deconstructionism and other post-modernism. (Shi, 2007) The Chinese critic Jiang Lan's paper pays attention on illness as the narrative drive of the text of this novella. (Jiang, 158)

This tragic story about the death of a travelling salesman has multiple motifs including the absurdity, anguish, alienation, estrangement, indifference, cruelty, disappointment, despair of human beings, which belong to the categories of existentialism. The nineteenth century philosophers, Soren Kierkegaard and Friedrich Nietzsche, came to be seen as precursors of the existentialism movement. The themes Franz Kafka's novels have lot in common with existentialism. The German philosopher Martin Heidegger's 1927 Being and Time, an inquiry into the „being that we ourselves are”, introduced most of the motifs that would characterize later existentialist thinking: the tension between the individual and the „public”; a fascination with liminal experiences

of anxiety, death, the „nothing” or nihilism; the rejection of science (and above all, causal explanation) as an adequate framework for understanding human being; and the introduction of „authenticity” as the norm of self-identity, tied to the project of self-definition through freedom, choice, and commitment. Heidegger (1927) Existentialism was as much a literary phenomenon as a philosophical one. All the themes popularly associated with existentialism - dread, boredom, alienation, the absurd, nothingness, freedom, commitment, and so on – find their philosophical significance in the context of the search for a new categorical framework. (Crowell, 2020) In a letter to his friend Oskar Pollak, Kafka writes,

I think we ought to read only the kind of books that wound and stab us. We need the books that affect us like a disaster, that grieve us deeply, like the death of someone we loved more than ourselves, like being banished into a forest far from everyone, like a suicide. A book must be the axe for the frozen sea inside us (Kafka, 1977, p. 16).

Kafka's *Metamorphosis* is like an axe cutting into the frozen sea of human inner existence. His works have a strong influence on modern existentialism and literary movements.

Kafka applies symbolism and metaphors in this novella to express the absurdity, alienation and estrangement of man's existence. The metamorphosis has multiple symbolic meanings. Kafka is both a symbolist writer and an existentialist writer. Existentialism highlights the negative feelings of human beings, such as boredom/hatred, dread/horror, estrangement/alienation, absurdity, despair and so on. This paper centers on Gregor's transformation, intending to find out the authentic existence of human beings. Gregor's transformation is highly in accordance with the modern existentialism. The transformation reveals the authentic psychological existence of modern people. To interpret the implications of Gregor's transformation, the negative sensations of hatred, dread, estrangement and absurdity and despair could be found out, which are closely related to existentialism. It is just the transformation that makes him unemployed by his company, disgusted by his family, despised by the other, and finally discarded by the society. This paper attempts to make some interpretations of Gre-

gor's transformation from the perspective of existentialism. The argumentation develops into five major parts, including: I. Hatred and disgust; II. Dread and horror; III. Estrangement and alienation; IV. Absurdity and meaninglessness; and V. Helplessness and despair.

I. Hatred and disgust

According to Kafka's biography, from 1908 till 1922, he worked at the Worker's Accident Insurance Institute for the Kingdom of Bohemia. As an insurance officer, it is common for Kafka to meet some injured, disabled or badly-ill workers. He must have been impressed by the miserable life of those poor people without the guarantee of social security or insurance. The symbolic description of Gregor's transformation should be the reflection of the real condition of some poor people in need. Gregor's transformation symbolizes the terrible and incurable disease which makes him disabled and even distorted a lot. When he gets such a horrible disease which would cost a large sum of money to cure, and then his life is totally ruined. It is absurd to be caught in such a monster-like disease as nobody wants to be disabled or disfigured. It is the terrible disease that causes him to be unemployed, even though Gregor is so eager to return to work as usual. Gregor stands for those poor people who suffers a lot of prejudice, resentment, hatred and disgust. Twenty-first century approaches to the text draw upon disciplines such as disability studies and animal studies to create new readings of the story. James Metzger argues that there are a number of correspondences between the protagonist and the experience of the disabled: Gregor loses control of his body, has difficulty communicating with his family, feels guilt about his condition, becomes accustomed to his new body, and is oppressed by his family's incomprehension and rejection (Kuhlman, 2020, pp. 205–220).

After the transformation, Gregor loses his identity as a man, therefore, he loses his self and dignity. Gregor could not get the answer to „who I am”. All the other people regard him as a horrible monster instead of a man. The transformed Gregor encounters a lot of hatred. Ha-

tred is an essential part of existentialism. It is a negative part of human existence. In this novella, it is easy to find Gregor's boredom of his work, his father's hostility of him, his sister's disgust of him and the Charwoman's hatred of him.

1.1 Gregor's hatred of his work

In this novella, the travelling salesman Gregor Samsa hates his job very much. At the beginning of this novel, readers can see his hatred to his job,

„Oh, God”, he thought, „what a strenuous career it is that I've chosen! Travelling day in and day out. ... worries about making train connections, bad and irregular food, contact with different people all the time so that you can never get to know anyone or become friendly with them. It can all go to Hell!” (Kafka, 2).

These quotes show that Gregor's work is very exhausting, and he could not find the value of his work. Gregor has to get up very early every day at 4:30 to catch up the first train at 5'oclock. The job has exhausted him and he has been under enormous stress, anxiety and pressure every day.

If I didn't hold back for my parents' sake, I would've quit ages ago. [...] Once I've got together the money to pay off the parents' debt to him – that should take another five or six years – I'll do it for sure. Then I'll make the big break (Kafka, p. 2).

According to Gregor's real intention, he wants to quit years ago. He has no enough sleep. To be a travelling salesman is so boring and tiring that Gregor should already have given in his notice to the boss. He has made his resolution to resign from this demanding job five or six years after he has earned enough money to pay off his parents' debt to the boss. It is just the tiring job that has changed him into an inhuman animal-like robot. He could not bear such kind of work any longer. Gregor is under a lot of pressure, not only including the exhaustion of the travelling work, but also the heavy debt to pay off for his parents. He has to overwork and it finally strains and overwhelms him. The relationship between Gregor and his job is in extreme tension.

1.2 Gregor's father's hatred of him

In the first part of the novella, when Gregor's appearance scares everyone, his father looks very hostile, clenches his hands, and seizes the chief clerk's stick to drive Gregor back to his room, stamping his foot at him, making unbearable hissing noise like a wild man. Even though Gregor has great difficulty to get through the doorway, his father cares nothing for him but to drives him forward. Finally, his father gives him a hefty shove from behind, which injures one of his legs badly. His father ignores his heavy bleeding, and slams the door with the stick. This event reflects Gregor's father's hatred and disgust towards him. The threat of stamping his foot, wildness of the hissing noise, the impatience to drive him back and the hefty shove exhibit that his father is very hostile to him, treating him like a sworn enemy.

At the end of the second part of the story, Gregor's father lifts his feet unusually high, threatening to stamp on him. His father runs after him in the room and Gregor lurches around in his efforts to muster all the strength for running. His father picks apples as missiles to bombard him, and one of the apples hit him and lodges in his back. The second injury makes Gregor lose his mobility permanently and causes his final death. His father's violence shows his extreme hatred and hostility to Gregor. You could not find out a little bit of tenderness of affection in his extreme strict father, who treats Gregor as an enemy instead of a family member. At the end of the story, he agrees to get rid of Gregor no matter that he is alive. His father seems like a violent tormentor or persecutor but not a father. In some sense, it is his father's hostility that leads to his death. In „Letter to His Father”, Kafka said that his father was always giant-like in every respect, and so appears the threatening father looming up in The Metamorphosis over his insect-son, who should be chastised and chased back into his room. (Thiher, pp. 98–130).

1.3 Grete's hatred of Gregor

At first, his sister shows some pity to him and takes care of him, but day by day for the abnormal chaos caused by Gregor, she could not endure him any longer and strongly suggests that the disgusting monstrous Gregor should be got rid of. Even though at the early stage of Gregor's transformation in the winter, Grete takes the responsibility to clean up Gregor's room and prepares food for him, while at the later stage of his transformation in the next spring especially when Gregor scares the three tenants, Grete loses her patience for Gregor and hitting the table, she says cruelly, „we can't carry on like this. I don't want to call this monster my brother. We have to try and get rid of it.... it'll be the death of both of you. I can't endure it anymore.” (Kafka, p. 29) This reflects Grete hates the transformed Gregor very much, condemns him to death, and resolves to discard him away. „This animal is persecuting us, it's driven out our tenants, it obviously wants to take over the whole flat and force us sleep on the streets.” (Kafka, p. 29) Grete becomes so ruthless that Gregor feels that he should pass away even more strongly than his sister.

1.4 The Charwoman's disgust of Gregor

When Gregor's sister is exhausted from going out to work, the family hires a charwoman to clean Gregor's room. This elderly widow with a robust bone structure isn't repelled by Gregor. She goes to open the door violently every morning and evening and calls Gregor with unfriendly words, such as „come on then, you old dung-beetle!” or „look at the old dung-beetle there!” (Kafka, p. 25) The word dung-beetle reflects that this charwoman thinks that Gregor is dirty, disgusting and hideous. One day, instead of being afraid of Gregor's slow and infirm movements, this charwoman even threatens to lift up a chair to slam down into Gregor's back. This reflects that this charwoman is extremely resentful of Gregor.

To sum up this sub-division, hatred is frequently shown in this novella. Gregor hates his exhausting job, while he is hated not only by

his father and sister, but the other people like the charwoman. Hatred is the authentic negative feeling of human existence.

II. Dread and horror

Fear reveals some region of the world as threatening, some element in it as a threat, and oneself as vulnerable. (Crowell, 2020) Kafka creates the atmosphere of horror in the first part of the story. Gregor's transformation provokes the feeling of horror. Existentialists pay much attention to the negative feelings or emotions such as anxiety, tension, pain, fear and so on instead of reason or value. (Flynn, 2020) Even though Gregor has no intention to hurt anyone, his horrible physical appearance scares everyone he meets. The chief clerk is panicked away, the maid is frightened to resign away, and his mother is shocked into a coma while his father is angrily provoked to beat him, the three tenants are annoyed to quit renting and the charwoman is challenged to abuse him.

Why Gregor is feared by anyone? For no one trusts him. The „other” is to be feared, as he cannot be trusted by anyone. (Kirschner 2012, pp. 214–229).

2.1 The dread of the chief clerk

It is the chief clerk who first sees the appearance of the transformed Gregor. He exclaims a loud „oh”, sounding like the sighing of the wind, pressing his hand against his open mouth and slowly retreating as if driven by a steady and invisible force. The chief clerk is panicked a lot and flew away as soon as possible:

But the chief clerk had turned away as soon as Gregor had started to speak, and, with protruding lips, only stared back at him over his trembling shoulders as he left.... It was only when he had reached the entrance hall that he made a sudden movement, drew his foot from the living room, and rushed forward in a panic. ...his shouts resounding all around the staircase. (Kafka, pp. 9–10).

2.2 The horror of Gregor's mother

Gregor's mother is the second one to see his transformed body and be scared suddenly. She is extremely panicked by Gregor's horrible appearance. The following citations reflect her horror at Gregor's transformed appearance:

Then she unfolded her arms, took two steps forward towards Gregor and sank down onto the floor into her skirts that spread themselves out around her as her head disappeared down onto her breast." [...] „but then she suddenly jumped up with her arms outstretched and her fingers spread shouting: „Help, for pity's sake, Help!" [...] That set his mother screaming anew, she fled from the table and into the arms of his father as he rushed towards her. (Kafka, p. 8–10).

At the end of the second part of the story, when Gregor's mother sees Gregor's enormous brown patch against the wall paper, she becomes fainted again. „and before she even realized it was Gregor that she saw screamed, „Oh God, oh God!" Arms outstretched, she fell onto the couch as if she had given up everything and stayed there immobile. (Kafka, p. 20).

2.3 The dread of the maid servant and the three tenants

According to the story, on the very first day the maid servant has fallen to her knees and begged Gregor's mother to let her go without delay. She leaves within 15 minutes, tearfully thanking Gregor's mother for her dismissal as if she had done her an enormous favor. This reflects the servant is extremely frightened by the monster-like Gregor, even though she is not very clear of what has happened to Gregor.

The three gentlemen are also frightened by the disgusting appearance of Gregor and one of them shouts like thunder and stamps his foot and threatens to quit the renting for the repugnant conditions and even claims compensation for their damages.

In short for this sub-division, the sensation of dread or horror is overflowing in this novella. Kafka creates the atmosphere of horror through the depiction of people's sense of dread of Gregor. Nearly everyone

is frightened and scared by Gregor's distorted body except himself. Dread is also the authentic embodiment of human existence.

III. Estrangement and alienation

In the story, Gregor is estranged, alienated and isolated by everyone. He has no good relationship with anybody. He is lonely without others' love, care or affection. His relationships with the boss, the company and the family are extremely abnormal. What does self-consciousness mean without relationships? Utter loneliness! „The I consciousness" cannot be fully formed without a „You". Without a „You", the motivation for the search for and the discovery of meaning is curbed, if not completely halted. (Buber, 1996). Estrangement and alienation make Gregor extremely lonely without any intimate relationship. Kirschner reminds that those individuals „... identified as „other" are ... marginalized, excluded or demonized." (Kirschner, 2012, pp. 217), which is exactly what is happening to Gregor. Kafka's Gregor has no friends, no companions, no any intimate acquaintance to confide in. The families could not understand him, even though he could understand and consider for them. In fact, no one understands or cares for him.

3.1 Gregor's relationship with the boss and the other staff

The boss cares only about the profits and business orders instead of the employees' health and welfare. Gregor makes explanations to the chief clerk, pleading him not to take sides against him. The following citations show his predicament in the office:

Nobody likes the travelers. They think we earn an enormous wage as well as having a soft time of it. That's just prejudice but they have no particular reason to think better it.so that we can very easily fall victim to gossip and chance and groundless complaints, ... and that's when we feel the harmful effects of what's been going on without even knowing what caused them. (Kafka, p. 9).

These citations prove that the other workmates treat Gregor with much unfair prejudice and jealousy for he has more soft time and enormous wage than them. When Gregor arrives back home exhausted from a trip, he could not receive any understanding or care but harmful gossip and groundless complaints. Gregor could not feel any warmth in the company.

3.2 Gregor's relationship with the families

Before transformation, Gregor had done great contributions to his family, working day in and day out at work, exhausting himself to travel everywhere to get orders, getting success with extreme diligence, pulling the family out of the difficulty condition after his father's bankruptcy.

So, then he started working especially hard, with a fiery vigor that raised him from a junior salesman to a travelling representative almost overnight, bringing with it the chance to earn money in quite different ways. Gregor converted his success at work straight into cash that he could lay on the table at home for the benefit of his astonished and delighted family. (Kafka, p. 15).

In this flashback, Gregor laments that all he has left are memories. These citations reflect that Gregor has worked hard to earn money to support his family, helping the family have good times. Gregor offers most of his money to cover the family living expenses, only keeping little for himself. He has a secret plan to send her sister to a musical school to develop her musical talent. He also hopes to accumulate enough money to help his father pay off the debts and then he would free himself from his arduous job. After his transformation, he loses the ability to go to work and fills with hot shame and regret for his inability to help the family. He is still concerned with the family's coming difficult life. He worries that the money accumulated is not enough for the family's normal living expenses, and father is too old and clumsy to work, mother too ill, and sister too young. When Gregor falls down, who could support the family?

This money, however, was certainly not enough to enable the family to live off the interest; it was enough to maintain them for, perhaps, one or two years, no more. [...] His father was healthy but old, and lacking in self-confidence..... Would Gregor's elderly mother now have to go and earn money? She suffered from asthma and it was a strain for her just to move about the home, every other day would be spent struggling for breath on the sofa by the open window. (Kafka, 16)

In one word, Gregor has sacrificed himself a lot to help the family lead a better life. He loves his families without any complaints or hesitation. He is very considerate and tender with his sister. When the three tenants show indifference to his sister's violin performance, he is eager to tell her to enter his room to protect her self-esteem for only he could appreciate her musical talents.

From above it proves that Gregor is a noble hero for the family. What is the reward for him after his transformation? There is extreme tension between Gregor and his families. When Gregor's mother firstly sees his transformed appearance, she is so frightened that she screams out „Help, for pity's sake, Help” and flees into the arms of her husband. Gregor's father also gets panicked and with a stick and newspaper he drives him to his room, stamping his foot at him. In the second time when Gregor's mother sees him, she screams again, „Oh God, oh God!” and faints into a coma. His father is so strict with him that he intends to stamp on him. After running after Gregor several round, he flings an apple at Gregor and it injures him permanently. Even though at the beginning of Gregor's transformation, his sister shows pity on him and helps him clean the room and feeds him, after several months, she could not endure him any longer, especially when Gregor comes into the living room to protect her self-esteem from being hurt by the three arrogant tenants when her performance is neglected by them, but she says ruthlessly „we can't carry on like this. I don't want to call this monster my brother, all I can say is: we have to try and get rid of it”. (Kafka, p. 29) These words show that Grete makes the determination to abandon him and the parents agrees to do so. How cruel and ruthless the families become! Nobody wants to see him anymore. Even though Gregor has been working hard for the family, after his transformation, he gets no warm care, love, or sympathy.

thy. Instead, he is alienated, estranged, isolated by the families, and finally disgusted, injured and abandoned by them who he loves and cares so much. After the transformation, the relationship between Gregor and his family is in extreme tension. There is a sharp conflict between his dreadful monstrous appearance and the family's dread, panic and hatred. It symbolizes the conflict between Gregor's becoming family's burden and the family's poor financial condition which could not afford Gregor's medical service and care. Another conflict is Gregor's inner psychological one between his inability to support his family and his strong sense of guilt, shame and regret. Even though he has no intention to frighten or hurt anyone, yet everyone is scared, disgusted, panicked by him.

His mother fears him a lot, his father hates him very much and his sister finally shows no pity on him. The author mentions Gregor's injuries several times, which represent the torments he suffers. These injuries are caused by his cruel father. There is an extreme tension between Gregor and his father. At the end of the first part of the story, the author mentions Gregor's injury, „one flank scraped on the white door and was painfully injured, leaving vile brown flecks on it.” (Kafka, p. 11) And „Then his father gave him a hefty shove from behind which released him from where he was held and sent him flying, and heavily bleeding, deep into his room”. (Kafka, p. 11) After this incident, „he limped badly on his two rows of legs; one of the legs had been badly injured...” (Kafka, p. 12) At the end of the second part of the story, the author mentions Gregor's second injury?“as his father had decided to bombard him. He had filled his pockets with fruits...threw one apple after another...another one hit squarely and lodged in his back.” And „because of his injuries, Gregor had lost much of his mobility-probably permanently.” (Kafka, p. 22) In the second injury, the apples seem like bullets from the police, which are shot into his back and eventually kill him. No one helps to remove the apple lodged in Gregor's back and it remains there as a visible reminder of his injury. No one treats him as a member of the family. All the family abandons, disgusts and ignores him.

It seems that Gregor finally dies of hunger and the injury caused by the apple missile. In fact, it is the family's indifference, cruelty, cold-bloodedness and abandonment that kills Gregor at last rather than the transformation. Even at the last minute of Gregor's death, he still thinks back of his family with love and emotion. But nobody cares about his death. After his death, his family seems to be relieved a lot with much pleasure. When the family heard of his death, Mr. Samsa, „let's give thanks to God for that”. (Kafka, p. 31) He crossed himself, and the three women followed his example. Gregor's sister condemns Gregor to death when he upsets the boarders with his third and final emergence from his room. „We must try to get rid of it,” she says. As if to indulge and oblige his family one more time, Gregor dies during the following night and is thrown out into the garbage by the charwoman the next morning. (Klingenstein, 2020) How ridiculous it is that they never show any sign of sadness or grief for Gregor's death. Nobody mourns him. Reversely, when his corpse is cleaned, the family takes the tram to the countryside to have a holiday to relax themselves. Without the burden of the transformed Gregor, it seems that the family is going to have a promising better future life.

To sum up this short sub-division, the estrangement is also another essential motif of this novella. Gregor's relationship with everyone has been estranged and alienated after his physical transformation. It is estrangement that makes Gregor life lonely, disappointing, and distressing. Because of the estrangement, he has been isolated from the society. His life is confined within the prison-like room without the normal family and social connections.

IV. Absurdity and meaninglessness

According to existentialism, the most famous idea is irrationality/absurdity. Human existence might be described as 'absurd', and many existentialists argue that nature as a whole has no design, no reason for human existing. Spiritually speaking, the achievements of the natural sciences also cannot provide value and meaning for human ex-

isting. Unlike a created cosmos, people cannot expect the scientifically described cosmos to answer man's questions concerning value or meaning. Absurdity is thus closely related to the theme of 'being on its own'/existing, and anxiety (or anguish) is this fact of human beings. The *Metamorphosis* is shrouded in metaphors that have much to do with the human condition, particularly the absurd (Begley, 1997, pp. 253–262).

According to the story, Gregor's life turns so meaningless and absurd. Everyone has transformed physically or spiritually and lives in dilemma. After this transformation, Gregor could not find anything meaningful or valuable to keep his living. Before the transformation, Gregor's life is regarded meaningful and valuable for his successful career, while after the transformation, he is viewed as nothing and abandoned by his families and society. Only death can resolve all the problems and dilemma. At the end of the story, the *dénouement* is Gregor's tragic death which brings relief and pleasure to the family instead of grievous mourning or sadness. Meaning has meaning when there is at least a rudimentary level of commitment to something or someone, best described in the writings of Kierkegaard as a quality that ensues the ethical mode of existence (Kierkegaard, 1987). Gregor loses his commitment to his families, while his families lose the commitment to him. When no one takes responsibility, no one has got the value of life. In this sense, after the transformation, no one's life is meaningful.

4.1 Everyone's transformation

The others' spiritual transformation makes life lack affection, warmth and hope, which fling Gregor into hell. Nobody could understand his anguish and misery which results that he has no way to communicate with anyone. Gregor gets no comfort, care or consolation but isolation, disgust and rejection. In this novella, Gregor is transformed physically, while the other people including the chief clerk, Gregor's parents, his sister, the house-maid, and the three tenants are all psychologically or spiritually transformed. Even though Gregor

loses his physical health, he still maintains his normal humanity loving his families and being considerate for his beloved, while the other people especially his families lose their spiritual health, losing their humanity, love and care for ill Gregor. After the transformation, everyone changes his/her attitude towards Gregor. In everyone's eye, Gregor is regarded as not a man, nor a brother, nor a member of the family any more, but a disgusting beetle, a horrible monster, an inhuman animal, an outsider, a stuff, at last trash and corpse. Gregor's life becomes so absurd and meaningless in this way for nobody treats him as a human. You cannot find warmth and gentle affection from the other people in the story, which makes the society appears cold and cruel like a hell. Even after the death, the families show no sign of sadness or grief for his death. Nobody mourns him. Reversely, the families take a tram to the holiday to have a holiday to relax themselves. With so much ruthlessness and cold-bloodedness, Gregor's death is so pathetic. Therefore, Gregor seems to die of despair, indifference, hatred and mental anguish rather than the terrible disease or physical injury.

4.2 Everyone being in dilemma

As for Gregor, he is in the conflict between the disability and his desire to return to work to support his family. In other sense, he lives in the dilemma between his incompetence and the desire to resume the family love, affection and happiness. He wants to avoid the disability, but he can't; he wants to approach the recovery of the family love, but he can't as well. This avoidance-approach dilemma renders his life pointless. The parents and the sister lives in the conflict between the abandonment of Gregor and the sustainability of the future family survival. They have to give up Gregor in order to keep survival in the future days. The dilemma is that if they keep Gregor existing in the family, it means they cannot keep survival; for the family's survival, they have to abandon Gregor's existence, which seems cruel and ruthless to Gregor.

In short for this sub-division, absurdity is another important motif of this novella. Absurdity means nothingness and meaninglessness. After Gregor's transformation, his life turns absurd and meaningless. Everyone has been transformed physically or spiritually. It seems that everyone in this novella lives in dilemma, which makes everyone's life appear absurd. It is absurd for Gregor to have been transformed into a beetle; it is absurd that his families are resentful of him, and nobody takes him to see the doctor even though the hospital is on the other side of the street.

V. Helplessness and despair

It is said that existentialism is a philosophical school of despair. In this novel, Gregor is incapable of everything. He has no ability to recover from the transformation, and improve the family's pathetic financial situation, or change the family's attitudes towards him. Nobody helps him or understands him. Therefore, he lives in helplessness, hopelessness and despair. In fact, the transformed Gregor is confined to his own room which seems more like a jail which means he loses his freedom. According to the existentialism, freedom or free choice could help people find their value of meaning of existence. (Heidegger, 1927) However, Gregor could not get the value of his existence for being without freedom. No health, no freedom, no hope, no help. Only despair and death.

5.1 Gregor's inability to dominate his fate

Gregor could not control his own fate; on the other hand, it is the unknown fate that dominates his fate. Therefore, Gregor becomes so helpless, hopeless and vulnerable.

After the transformation, Gregor often lives in fantasies. Fantasy offers much indispensable data as it often offers glimpses into a possible future, the world of possibilities, that which can be realized and actualized (Heidegger, 1962) But in fact, his fantasies could not become true. Gregor could not control his physical body. He is transformed in

to a beetle against his own will. He hopes to keep healthy and working as usual to earn money to help his parents pay off the debts and help his sister to attend a musical school, but he could not do so any more. This physical transformation is out of his control. For his family's survival, he has to work hard as a travelling salesman and subsequently the overwork overwhelms him. After his transformation into a beetle, he is not able to control the physical movements. He could not move freely for this huge size of his form. He has no ability to improve the family's financial situation. It is his regret and shame that he could not help his elderly parents to live a peaceful and happy life or help his sister to realize her musical dream. What's worse, he has no ability to control other's response to his transformation. Even though he has no intention to frighten everyone, everyone is scared of him and becomes estranged from him. He wishes to return to work, but his transformation prevents him and anticipates his unemployment. He wishes to be close to his family, but the family confines him to his own room and isolates him. He wishes not to provoke his father, but his father turns much angrier and injures him twice. Gregor even loses his say in the arrangement of his room. When one of the rooms is rented out to the three gentlemen, other junk things have been put into Gregor's room and leaves no room for him to move about freely. Gregor loses the ability to control his own fate. Finally, he loses much of his ability, hardly sleeps at all either night or day, and almost entirely stops eating. In this environment, he lives in helplessness, hopelessness and despair. He is also full of shame and regret for his incompetence to help the family and becoming the family's burden. The only choice waiting for him is death.

5.2 No one's responsibility for the tragedy

Nobody takes responsibility for Gregor death, which seems so absurd, hopeless and disappointing. Even the hospital is on the other side of Gregor's house, his families never send him to see the doctor. Why? The soaring expenses of medical care and service frightens his family.

The real horrible monster should be the high prices of hospitalization. In this sense, with the incurable horrible disease Gregor has to wait to die in despair and anguish for no one could afford the hospitalization. The ill Gregor becomes the huge burden of the family, as makes the families lives in anguish. Even the families wish Gregor could die as soon as possibly for it could diminish and terminate his physical anguish. Yet, the hospital should also be innocent. So, who causes the soaring expenses of medical service? When the answer isn't easily got, and nobody takes responsibility for his death, the existentialism reveals, exposes and proves that man is so helpless, hopeless, disappointing and distressing.

To sum up this short division, Gregor is helpless, hopeless and despaired after the transformation. He has no ability to dominate his life and fate. Without hope and help, Gregor's life is rushing to death.

Conclusion

The metamorphosis displays the conflict between Gregor and his families over the transformation. Before and after the transformation, Gregor gets totally opposite treatments which exhibit the cruelty of existence. Even though Gregor is transformed physically, he still possesses the human consciousness, which makes him aware of the spiritual anguish from his families transformed attitudes to him. Especially Gregor's sister hurts him most for she is his most intimate one in the world, but she finally condemns him to death. What makes Gregor suffer most is that after the transformation, he loses the identity as a man and receives the inhuman treatments hereafter. The novella exhibits the spiritual anguish and misery of Gregor's existence after the transformation. As Kafka's great novella, *The Metamorphosis* should be the best embodiment of existentialism. With the help of existentialism, it is easier to interpret the meaning of Gregor's transformation. Gregor's authentic existence situation has been fully presented in this novella. His transformation symbolizes the real situation of the disabled, the injured, the badly-ill people, who live in hatred, dread, es-

trangement, alienation, absurdity, helplessness, hopelessness and despair. It is very absurd that nobody shows concern, care, sympathy, or affection to those underprivileged people like Gregor in the real society. His transformation implies that he is not a member of the family any more, but an outsider, an enemy, a stranger, and even worse, an animal, a thing, and trash. This paper explores the implications of transformation from five divisions of existentialism, such as, hatred, dread, estrangement, absurdity and despair. From Gregor's story, his spiritual anguish and inner sufferings could be very sentimental and pathetic. The transformation may be caused by some terrible incurable diseases or horrible accidents, which would ruin a man's normal life. After such kind of transformation, he has been disgusted, hated and isolated by everyone. With this novella, Kafka intends to appeal for the social affection, love, compassion, and care for those struggling people like Gregor Samsa whose life is entirely ruined. Maybe it is very necessary and urgent to establish some better social security and insurance system to guarantee those people in need.

Works Cited

- Explanation of: „The Metamorphosis” by Franz Kafka. LitFinder Contemporary Collection, LitFinder. Online: link.gale.com/apps/doc/LTF400000614CE/LITF?u=gdufs&sid=LITF&xid=7d2dece0 [Accessed: 22 Dec. 2020].
- B e g l e y, L. (1997). Kafka: the axe for the frozen sea inside us. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 141, 253–262.
- B u b e r, M. (1996). *I and Thou*. New York: Touchstone.
- C r o w e l l, S. (2020). „Existentialism”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Online: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/existentialism>.
- F l y n n, T. (2006). *Existentialism: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- F o u l k e s, A.P. (2020). „Franz Kafka: Overview.” Reference Guide to World Literature, edited by Lesley Henderson, 2nd ed., St. James Press, 1995. Gale Literature Resource Center. Online: link.gale.com/apps/doc/H1420004469/LitRC?u=gdufs&sid=LitRC&xid=ea78be5c [Accessed: 22 Dec. 2020].
- G r a y, R. (ed) (1962). *Kafka. A Collection of Critical Essays*. Prentice Hall.
- H a r t w e l l, M.J. (2013). „The Metamorphosis.” *Short Story Criticism*, edited by Lawrence J. Trudeau, vol. 186, Gale. Gale Literature Resource Center. On-

- line: link.gale.com/apps/doc/VBDPWH998028002/LitRC?u=gdufs&sid=LitRC&xid=fb3dc283. [Accessed: 17 Dec. 2020].
- Heidegger, M. (1927). *Being and Time*, John Macquarrie and Edward Robinson (trans.), New York: Harper and Row. [1962].
- Jiang L. (江澜) (2020) 论作为文本叙述动力的疾病——以卡夫卡的《变形记》为例 [J]. *The Journal of Guangdong University of Foreign Studies, Guangzhou*. 31(02), pp. 47–58, 157–158.
- Kafka, F. (1977). *Letters to Friends, Family, and Editors*. New York: Schocken.
- Kafka, F. (2010). *Metamorphosis*, David Wyllie (trans.), E-BooksDirectory.com.
- Kierkegaard, S. (1987). *Either/or* (Vol. II). Princeton, NJ: Princeton.
- Kirschner, S.R. (2012). How not to other the other (and similarly impossible goals): Scenes from a psychoanalytic clinic and an inclusive classroom. *Journal of Theoretical and Philosophical Psychology*, 32, pp. 214–229.
- Klingenstein, S. (2020) „The Metamorphosis: Overview.” Reference Guide to Short Fiction, edited by Noelle Watson, St. James Press, 1994. Gale Literature Resource Center, link.gale.com/apps/doc/H1420004477/LitRC?u=gdufs&sid=LitRC&xid=869559b7 [Accessed 17 Dec. 2020].
- Kuhlman, M. (2020) „Visualizing the Unrepresentable: Graphic Novel Adaptations of Kafka's Metamorphosis.” *Short Story Criticism*, edited by Rebecca Parks, vol. 290, Gale, 2020. Gale Literature Resource Center. Online: link.gale.com/apps/doc/H1420128749/LitRC?u=gdufs&sid=LitRC&xid=741d2af6 [Accessed 24 Dec. 2020]. Originally published in *Drawn from the Classics*, edited by Stephen E. Tabachnick and Esther Bendit Saltzman, McFarland, 2015, pp. 205-220.
- Sadigh, M. (2017) „The nightmare of becoming human: Metaphors and reflections for individuals in search of authentic self.” *Existential Analysis*, vol. 28, no. 2, p. 362.
- Shi, C. (师彩霞). (2007). 从《变形记》看卡夫卡创作的后现代特征 [D]. Tianjin Normal University.
- Thier, A. (2020) „The Judgment” and „The Metamorphosis”. *Short Story Criticism*, edited by Rebecca Parks, vol. 290, Gale, 2020. Gale Literature Resource Center. Online: link.gale.com/apps/doc/H1420128751/LitRC?u=gdufs&sid=LitRC&xid=1032f796 [Accessed: 24 Dec. 2020]. Originally published in *Understanding Franz Kafka*, U of South Carolina P, 2018, pp. 98–130.
- Wang, J. (王景明). (2013). “异化”的人: 评析卡夫卡的《变形记》. *Journal of Short Stories*, 36, pp.75–76.

Mateusz STELMASZUK
Akademia Pomorska w Słupsku

DOI: 10.14746/bo.2022.2.2

„Stary kawaler Blumfeld” jako Lacanowska przestroga moralna

Keywords: Franz Kafka, story, personality problems, parenesis

Słowa kluczowe: Franz Kafka, opowiadanie, problemy osobowości, pareneza

Abstract

Article represent an interpret a Franz Kafka's uncompleted short story Blumfeld an elderly bachelor by method of psychoanalysis. Main goal of this article is to show reflexion about foundation of main character's personality disorder and to highlight grotesque parenesis typical for Kafka.

Praca stanowi interpretację nieukończonego opowiadania Franza Kafki *Stary kawaler Blumfeld* metodą psychoanalityczną. Celem pracy jest refleksja nad fundamentem problemów osobowościowych głównego bohatera i unaocznienie typowej dla Kafki groteskowej parenezy.

1. Tematyczne ramy opowiadania

Chcąc, jak najlepiej podkreślić surreálną parabolę i egzystencjalny sens swoich tekstów, Franz Kafka precyzyjnie kreował w nich światy, będące z pozoru odbiciem rzeczywistości. Protagonistów umieszczał w skrupulatnie skomponowanych domenach, których „szarość” (choć uskrajniona) miała współbrzmieć z powszechnym doświadczeniem dnia codziennego. Poprzez krytyczne eksponowanie elementów świata realnego praski pisarz naruszał normę i powszechną recepcję życia, ujawniając przy tym swoje antropocentryczne przekonania. Czyniąc szarego człowieka głównym bohaterem swoich tekstów, dbał on o nawiązanie relacji z czytelnikiem, a tym samym tworzył podstawę utożsamienia się z zawartą w swoich dziełach wrażliwą oceną rzeczy-

wistości. Co więcej, nadając swoim protagonistom konkretne cechy oparte na przywiązaniu do ich wadliwego usposobienia, Kafka prezentuje antywzorce postępowania egzystencjalnego. Interującym wglądem w ten proces twórczy i przemyślaną budowę symbolicznych światów jest nieukończony opowiadanie *Stary kawaler Blumfeld*, które, mimo iż nie posiada charakterystycznego Kafkowskiego finału, wciąż może być interesującym podłożem do interpretacji.

W nieukończonym tekście bezsprzecznie zauważyć można typowy dla autora *Przemiany* obraz światopoglądu o egzystencjalnych zależnościach oraz charakterystyczną dla niego przemyślaną kreację świata przedstawionego. Autorzy *Franz Kafka Encyclopedia* zauważają nawet, że „Choć nieukończona, historia ta jest być może jedną z najbardziej misternie i starannie zbudowanych krótkich opowiadań Kafki” (Gray, Gross, Goebel, Koelb 2005, s. 46; tłum. własne). Potwierdza to zauważalny podział wątków opowiadania i ich wzajemne uzupełnianie się, co opisuje dalej *Franz Kafka Encyclopedia*:

Tekst dzieli się na trzy wyraźne epizody. Pierwszy opisuje przybycie tytułowego protagonisty do domu, jego rozważania o własnej samotnej egzystencji kawalera oraz myśli o zaletach i wadach zdobycia psiego towarzysza. Druga sekcja dotyczy niespodziewanego pojawienia się dwóch celuloidowych piłek [...], kiedy Blumfeld otworzył drzwi do swojego mieszkania, i szczegółów jego reakcji na tych nieoczekiwanych towarzyszy. Trzecia część opisuje warunki, w jakich pracować musi Blumfeld w fabryce bielizny [...] (Gray, Gross, Goebel, Koelb 2005, s. 46; tłum. własne).

Poświęcone losom Blumfelda opowiadanie to studium samotności, niebędącej jednak tragedią jednostki, lecz efektem jej negatywnego usposobienia. Zależność winy i kary, tak typowa dla praskiego pisarza, uwidacznia się w postępującej charakterystyce protagonisty – człowieka, który spędza życie na samoizolacji, skutecznie odgraniczając się od świata ścianą odpychającego nastawienia i pogardy wobec innych. Zawilości ludzkiej psychiki powodują jednak pojawienie się u Blumfelda nieśmiałej potrzeby towarzystwa. Monotonność egzystencji bez towarzystwa zaczyna powodować niedosyt, który sprawia, że dojrzały kawaler rozważa przygarnięcie psa. Odżegnuje się jednak od takiego pomysłu przez wzgląd na swoje neurotyczne

przywiązanie do porządku i ładu, które z pewnością naruszałoby zwierzę. Jak zauważa narrator:

[...] Blumfeld chce mieć jedynie towarzysza, a więc zwierzę, o które nie potrzebowalby się zbytnio troszczyć, któremu by nie zaszkodziło nawet przypadkowe kopnięcie i które w razie potrzeby zanocowałoby nawet na ulicy, a jednak, gdyby Blumfeld miał na to ochotę, natychmiast skore było do usług [...] (Kafka 1991, s. 96).

Znamienne jest, że główny bohater nawet przez moment nie pomyślał, że rozwiązaniem jego problemu z samotnością może być drugi człowiek, gdyż to wymagałoby od niego krytycznej refleksji wobec własnych wymagań. Obrazowi idealnego kompana, jaki stworzył dla siebie Blumfeld, nie sprostą żadne zwierzę ani istota ludzka. Główny bohater opowiadania bowiem żąda skrajnie jednostronnej relacji, w której to jego satysfakcja byłaby jedynym celem podporządkowującym sobie wszystkie inne.

Główny bohater od początku rysuje się więc jako postać o wadliwym usposobieniu, egocentryk, dla którego samotne życie nie jest tragedią, lecz sposobem na spokojną egzystencję nie niepokojoną troską o nikogo poza sobą. Zostaje to potwierdzone w dalszej części opowiadania, gdzie wobec każdej napotkanej osoby jest opryskliwy i pełen pogardy. Wszystko to sprawiło, że – jak wskazują autorzy *Franz Kafka Encyclopedia* – „Blumfeld uchodzi za jednego z najbardziej podłych Kafkowskich protagonistów, który nie przejawia prawie żadnych cech rehabilitujących” (Gray, Gross, Goebel, Koelb 2005, s. 46; tłum. własne). Ta porzucona przez autora historia zawiera wszelkie elementy, które pozwalają porównać ją z widocznym w innych opowiadaniach schematem Kafkowskiej winy i kary¹. Co więcej, będący personifikacją ludzkich wad, główny bohater jest kolejnym z przykładów swoistej parenezy opartej na antywzorcach, która uwidacznia

¹ Bardzo czytelne u Kafki staje się zagadnienie konsekwencji. Nieszczęścia bohaterów podpisać można każdorazowo pod ich działania – przykładem, przemiana Gregora Samsy z opowiadania *Przemiana* była konsekwencją jego skrajnego podporządkowania społeczeństwu, a tragedię Głodomora, z opowiadania *Głodomór*, spowodowało jego nieprzystosowanie i oderwanie od świata.

perspektywę Kafki jako twórcy. Jak zauważa Agata Bielik-Robson, „rzeczywistość Kafki to fotografia ziemskiego życia z perspektywy życia zbawionego [...], to antynomiczna wizja świata” (Bielik-Robson 2012, s. 96) budowana na idealizmie autora, przez który „staje [on – M.W.] »obok«, nie będąc już jednym z »nas«” (Bielik-Robson 2012, s. 99).

Skomponowany na negatywach osobowościowych Blumfeld wie- dzie więc zdystansowane wobec innych życie oparte na ścisłych schematach, dających mu poczucie porządku. Na ten model egzystencji zwrócił uwagę Lienhard Bergel, według którego „Blumfeld jedynie zdaje się być głównym bohaterem opowiadania, jego prawdziwym bohaterem jest rutyna, która w różnych formach dominuje nad światem” (Bergel 1946, s. 172, tłum. własne). I rzeczywiście, nie sposób nie zauważyć wszechobecnej w tekście monotonii, która górując nad życiem każdego z bohaterów, wyposaża je w ciężar szarej, miejskiej egzystencji. Bergel rozwija swoje spojrzenie, upatrując w rutynie ambientnego przedstawienia motywu *kafkaesk*:

Sam Blumfeld jest tylko częścią eksperymentu, który przeprowadza nieznana siła z nami wszystkimi w świecie, a który polega w dużej mierze na mechanicznej rutynie. Ta siła z zaciekawieniem przygląda się, jak zareagujemy na dane warunki. Rutyna świata ma dwa aspekty: jeden manifestuje się w tak zwanych prawach natury, kolejnym jest powtarzalna regularność codziennego życia, bez której człowiek nie może istnieć (Bergel 1946, s. 172, tłum. własne).

Pogląd o naturalnym charakterze rutyny bynajmniej nie usprawiedliwia jednak neurotycznego przywiązania Blumfelda do monotonii i jego antypatii do każdego od niej odstępstwa. Bohater z własnej woli całkowicie podporządkował się skrajnie kawalerskiemu życiu i egotycznej izolacji.

Schematyczna egzystencja zostaje jednak naruszona przez pojawienie się w jego mieszkaniu dwóch tajemniczych piłek, które poruszane nieznaną siłą zaczynają skakać nieustannie w pobliżu Blumfelda. Jako że ich przybycie bezpośrednio poprzedzone było refleksją protagonisty nad własną samotnością i potrzebą towarzystwa, piłki jawią się jako odpowiedź na jego szczególne wymagania – nie oczekują

one troski, opieki ani uczucia. Mimo że ci fantastyczni goście zdają się być wszystkim, czego potrzebował protagonista do szczęścia, okazuje się, że ich stukot wystarcza, aby skutecznie zaburzyć spokój Blumfelda. Jak zauważają autorzy *Franz Kafka Encyclopedia*:

[...] nawet ci pozornie idealni towarzysze okazali się być zakłóceniem nie do zniesienia, z którym należy za wszelką cenę się rozprawić. Zamiast rozwiązać problem samotności Blumfelda piłki właściwie skonfrontowały go z nowym problemem. To, co przede wszystkim podkreśliły, była nierozwiązywalna ambiwalencja sytuacji psychologicznej Blumfelda jako kawalera: łaknąc towarzystwa, które załagodzi jego izolację jednocześnie stroni od kontaktów, które zagroziłyby zaburzeniem czystości jego autonomicznego stylu życia (Gray, Gross, Goebel, Koelb 2005, s. 46, tłum. własne).

Główny bohater niemal natychmiast postanawia pozbyć się celuloidowych gości. Wychodząc następnego dnia do pracy, poleca mieszkającemu w sąsiedztwie dzieciom, aby zabrały piłki z jego mieszkania. Mając nadzieję, że pod jego nieobecność problem zostanie rozwiązany, Blumfeld kieruje się prosto do zatrudniającej go fabryki bielelizny.

Miejsce pracy głównego bohatera jest ważną płaszczyzną w opowiadaniu, nie tylko przez ugruntowanie monotonii życia, lecz również jako kolejne uwidocznienie odpychającego usposobienia Blumfelda. Zajmowane stanowisko pozwala mu bowiem na pogłębianie rozwarstwienia między nim a podwładnymi, których krytyka pielęgnuje jego własny narcyzm i poczucie wyższości. Posadę protagonisty wyczerpująco scharakteryzował Roy Rascal:

W drugiej sekcji Blumfeld dociera do swojego biura, gdzie przedstawia się jako nieuprzejmy, zadufany w sobie i despotyczny przełożony, skonfliktowany ze swoim szefem i podwładnymi, pełen zarozumiałstwa, złośliwości i podejrzliwości. [...] Oczywiście, jest tu obecna groteskowa satyra nieludzkiej rutyny pracy biurowej i autorytetu przełożonych, wzmocniona w przypadku Blumfelda przez jego zrzędlive kawalerstwo, miazdzącą tępotę, niemożność przywiązania do innych, jego brak jakiegokolwiek życzliwych uczuć czy odruchów (Pascal 1982, s. 92, tłum. własne).

Odniesienie się przez Kafkę do pracy zawodowej koresponduje z lejtmotywem opowiadania, jakim jest rutyna. Właściwa specyfice wykonywanej pracy powtarzalność i monotonia sprawiają, że fa-

bryka, w której pracuje Blumfeld, staje się ilustracją rządzących światem praw, gdyż jak zauważa Lienhard Bergel:

Dla Kafki świat zawsze byłby fabryką, nawet jeśli maszyny nie zostałyby nigdy wynalezione, ponieważ jego wyróżniającą cechą jest mechaniczna rutyna, nawet bez maszyn. Ta rutyna nie została wprowadzona do świata przez wolę czy zaniedbanie człowieka; jeżeli świat nie byłby wiecznym powtarzaniem tego samego, nie byłby światem (Bergel 1946, s. 172–173, tłum. własne).

Ten mechanicyzm koresponduje z osobowością Blumfelda, który przywarł do monotonii, czyniąc z niej podstawę własnego spokoju. Będącego skrajnym uosobieniem schematyczności głównego bohatera, nie sposób nie związać z patologiami psychologicznymi – jak czytamy we *Franz Kafka Encyclopedia*. „W swoim uporze co do świętości rutyny oraz awersji do dezorganizacji i brudu, Blumfeld jest prototypem tego, co Sigmund Freud nazwał osobowością analną” (Gray, Gross, Goebel, Koelb 2005, s. 46, tłum. własne).

2. Komfortowa nieświadomość wobec *Realnej* samotności

Mimo iż nieukończona, historia Blumfelda wciąż zawiera elementy typowe dla Kafkowskiej twórczości, które posłużyć mogą za podstawę do interpretacji psychoanalitycznej. *Stary kawaler Blumfeld* zdaje się bowiem opierać na elementach, które – komplementarne wobec nadrzędnej specyfiki twórczości Kafki – z powodzeniem znajdują ujście w antropocentrycznej analizie. Charakterystyczna groteskowość głównego bohatera jest reprezentatywna dla parabolicznego świata przedstawionego, co uzasadnia próby interpretacyjne – to właśnie wokół protagonisty oscylować będzie ogląd możliwego przekazu zawartego w tekście.

Franz Kafka nazaczył swojego bohatera najbardziej charakterystyczną dla swoich kreacji specyfiką – wadliwą osobowością. Blumfelda cechuje prawdziwie negatywne usposobienie – ograniczenie światopoglądowe i brak autentyzmu dodatkowo intensyfikuje pogardą dla innych i egocentryzmem. Antypatyczność protagonisty staje się pragmatyczną funkcją sprzyjającą egzystencjalnemu morałowi, ja-

ki wynieść można z lektury tego opowiadania; skrajność charakterystyki niweluje możliwość utożsamienia się z postacią, a wzmacnia jej parenetyczny wydźwięk. *Stary kawaler Blumfeld* odczytany może być bowiem jako krytyczna refleksja egzystencji pozornej, monotonnej i zredukowanej. Cechujące bohatera opowiadania aberracje motywują oparcie analizy na terminologii psychoanalitycznej. Precyzja, z jaką Kafka zarysował mankamenty jego osobowości, była przemyślanym zabiegiem, którego możliwie najdokładniejsza eksplikacja wymaga zaangażowania teorii psychologicznej.

Opierając się na właściwej Lacanowskiemu zagadnieniom chronologii², pierwszym elementem interpretacji, do którego się odniosę, będzie *Stadium lustra*, gdzie budowa własnego Ja działa na zasadzie pozyskiwania wzorców. W przypadku Blumfelda zwierciadlana identyfikacja jest zagadnieniem bezsprzecznie adekwatnym, gdyż jego narcystyczne usposobienie stanowić może pokłosie fazy, która jest „całkowicie zdominowana przez miłość własną” (Lang 2005, s. 184) i ograniczona w zwierciadlanym odbiciu, któremu można podporządkować negatywne cechy bohatera opowiadania. Pomimo braku jakichkolwiek informacji o dzieciństwie tytułowego kawalera czy innych podstaw jego egocentryzmu, analogia zagadnień psychicznych pozwala nakreślić jego charakterystykę jako osoby ewidentnie ograniczonej od najwcześniejszych etapów budowania osobowości, człowieka, który nie wyszedł poza „fazę lustra”. Wydaje się, że Blumfeld utożsamiał się z dostrzeżonym w lustrze *imago* i ukonstytuował swoją Jaźń na skrajnie indywidualnym mechanizmie tej fazy – jedności ruchów własnego ciała z odbitym obrazem, co ugruntowało poczucie jedności siebie. Fenomen ten nie uwzględnia jednak otaczającego świata, który nie jest równie empirycznie pewny, co własne ciało; wobec wszystkiego poza sobą jednostka może odczuwać niepewność, gdyż nie jest w stanie tego poznać tak dobrze jak siebie. W tym miejscu pojawia się właśnie zagrożenie alienacją w komforcie egotyizmu. Tę niepożądaną możliwość *Fazy lustra* Paweł Dybel opisuje słowami:

² Rozwój ludzkiej jaźni wg Jacquesa Lacana opierał się kolejno na: *Stadium lustra*, *porządku Wyobrażenionym*, *porządku Symbolicznym* i *porządku Realnym*.

Słabym punktem tego utożsamienia jest jednak jego narcystyczny charakter: tendencja do zamknięcia całego świata w obrębie „samozapatrzenia”, własnego do siebie stosunku. Wiąże się z tym ściśle niemożność zaakceptowania wszystkiego, co pozostając „za zewnątrz” nie daje się włączyć w obręb tej relacji. Stąd bierze się niepożądana agresja ukształtowanego w ten sposób ludzkiego Ja zwrócona ku innym, którzy będąc nieprzyswajalni w swej »inności«, rozpoznawani są przez nie jako zagrożenie, jako coś, co zakłóca idealną lustrzaną jedność jego do siebie stosunku (Dybel 2000, s. 29).

Taka prezentacja *Stadium lustra* nie tylko uwidacznia podstawy narcyzmu głównego bohatera, lecz również tłumaczy jego społeczne uosobienie i zupełny brak emocjonalnych relacji z innymi.

Fundament wzniesiony na zaabsorbowanym negatywnym aspekcie zwierciadlanego odbicia naturalnie dał początek *Wyobrażonemu*. Własny obraz, jaki powziął Blumfeld, został więc utworzony z egocentrycznej pierwotnej fazy klarowania się osobowości. Zdaje się, że bohater opowiadania nazbyt przywarł do nieprawdziwej, skoncentrowanej na nim perspektywy. Ta pozorność tożsamości w „porządku Wyobrażeniowym” adekwatnie ilustruje jego specyfikę, którą Slavoj Žižek opisuje jako „splątana sieć iluzji i błędnych spostrzeżeń, która zaburza naszą percepcję” (Žižek 2008, s. 89). Tytułowy kawaler pozyskał więc w „fazie lustra” rzekomą tożsamość zdominowaną przez miłość własną, co przełożyło się na jego wyobrażony obraz o samym sobie. Stan ten Paweł Dybel definiuje:

Ja idealne w ujęciu Lacana, wyobrażone na kształt obronnej fortecy, jest iluzją. Jest fikcyjnym obrazem siebie wytworzonym przez lustrzane odbicie, z którym jednostka się identyfikuje, obsadzając go narcystycznie (Dybel 2017, s. 52–53).

Należy tutaj nadmienić, iż mechanizmy *Wyobrażonego* związane z nastawieniem narcystycznym są wpisane w specyfikę tego porządku i, przez wzgląd na ich przejściowy charakter, nie są same w sobie anomiczne. Jak zauważa Dybel:

[Dziecko – M.W.] jest w stanie zdystansować się do obsadzonego narcystycznie obrazu innego-siebie. Możliwość uzyskania dystansu w relacji do siebie (co zakłada autorefleksyjną strukturę Jaźni) i narcyzm są tu ze sobą powiązane. Bez »zakochania się« w innym sobie dziecko nie byłoby w stanie powrócić do siebie i pomyśleć o sobie jako Ja. [...] ruch wycofania się w siebie ludzkiego Ja [...] dla Lacana [...] może poja-

wić się dopiero w wyniku zdystansowania się Ja wobec poprzedzającego te relacje narcystycznego zauroczenia idealnym obrazem innego siebie. Jeśli ludzkie Ja nie „zakocha się” w sobie i nie rozpozna swej pomyłki, zdobywając się na dystans wobec własnego idealnego Ja, nie będzie ono w stanie wejść w relacje wzajemności z innymi. Narcystyczne zatracenie się na płaszczyźnie lustrzanego obrazu siebie stanowi etap początkowy, dopiero później może pojawić się zdystansowanie się wobec siebie i otwarcie na innych (Dybel 2017, s. 48).

Wobec tak zaprezentowanego porzucenia egotyzmu na rzecz budowania zdrowej osobowości klaruje się aberracja cechująca Blumfelda. Wedle Lacanowskiej teorii „fazy zwierciadła”, główny bohater jawi się jako indywidualum, które nie spełniło wstępnych warunków pożądanego rozwoju.

Co ważne, nieprawidłowość ta nie została skorygowana w „porządku Symbolicznym”, pomimo właściwego dla tego etapu rozwoju uspołecznienia. Jak zauważa Marek Drwięga, *Symboliczne* „jest autonomiczne i zewnętrzne wobec podmiotu” (Drwięga 2012, s. 136), co oznacza, że wpływ języka i wejście w społeczeństwo zrewidować ma indywidualne *Wyobrażone*, przystosowując jednostkę do życia między innymi ludźmi. Blumfeld jednak zdaje się pozostawać niewzruszony na mechanizmy tego porządku, które powinny ostatecznie uwolnić go z narcystycznych przeświadczeń, i kontynuuje życie w samoizolacji. Wygląda na to, że Blumfelda w społeczności nie tylko nie ulega pożądanym socjalizacji, lecz również pogłębiają się jego problemy – zajmowana przez niego pozycja społeczna sprzyja bowiem poczuciu wyższości wobec ludzi niżej postawionych. Można więc sądzić, że *Symboliczne* w przypadku głównego bohatera opowiadania nie wypełniło swojej funkcji ze względu na aberrację zapoczątkowaną w *Fazie lustra*.

Tak scharakteryzowany protagonista przeżył swoje dotychczasowe życie, skupiając się wyłącznie na sobie i swojej karierze zawodowej. Samoizolacja sprawiła jednak, że osiągnąwszy wiek, który pozwala nazywać go „starym kawalerem”, Blumfeld zauważa, jak samotne jest jego życie. Świadomość swojego stanu wyraża już na samym początku opowiadania, kiedy „idąc po schodach myślał, nie pierwszy już raz w ostatnich czasach, jak bardzo przykre jest takie zu-

pełnie samotne życie” (Kafka 1991, s. 94). To zdanie jest jednym z kluczowych elementów zrozumienia tej postaci, gdyż zwraca uwagę na dłuższy okres pojawiania się u Blumfelda takich refleksji oraz otwiera pole cechującej go ambiwalencji. Jak bowiem pokazuje dalszy ciąg wywodu, pomimo świadomości osamotnienia główny bohater nie przejawia jakichkolwiek krytycznych myśli o swoim usposobieniu. Dręczący go obraz pustego mieszkania wyzwala – co prawda – chęć posiadania towarzystwa, lecz wyłącznie takiego, które będzie mu całkowicie oddane i od niego zależne. Niedojrzały światopogląd Blumfelda sprawia, że jedyną rozpatrywaną przez niego możliwością wyciszenia samotności jest przygarnięcie zwierzęcia, od czego jednak ostatecznie również się odżegnuje przez wzgląd na konieczność opieki i perspektywę zaburzenia bezpiecznej monotonii.

Rozdarcie między potrzebą towarzystwa a negującym ją narcyzmem jest prymarną definicją Blumfelda jako postaci; dualizm protagonisty staje się głównym motywem opowiadania, którego wszystkie elementy podkreślają, w jak osobliwy sposób nie dopuszcza on do siebie powagi własnych pragnień. Blumfeld jest w pełni świadomy istoty dręczącego go braku – od początku konkretyzuje swój problem jako samotność, co pozwala w tym przypadku przypisać Lacanowskiego *Innego* („miejsce, w którym zostaje postawione pytanie o moje pożądanie”; Burzyńska, Markowski, 2006, s. 66) do sfery świadomości. Jednakże pomimo że główny bohater jest w stanie nazwać i skonkretyzować swój brak, nie podejmuje żadnych działań zapobiegawczych ani krytycznej autorefleksji. Co więcej, przez swoje neurotyczne usposobienie pozostaje niewzruszony nawet na manifestację *Realnego*, która będąc wyzwolona przez poczucie braku w *Innym* miała ostatecznie nakreślić potrzebę zmiany zachowania. Charakteryzujące się efektem dziwności *Realne* w tym opowiadaniu można utożsamić z fantastycznym motywem pary piłek, które pojawiły się w mieszkaniu Blumfelda. Poruszane nieznaną siłą i cechujące się swoistą świadomością przedmioty są bowiem adekwatną reprezentacją dla porządku, który wymyka się symbolizacji. Możliwość takiego spojrzenia potwierdza również powód ich pojawienia się, którym ewidentnie

była odpowiedź na potrzebę towarzystwa, kompanów, którzy spełniliby osobliwe wymagania bohatera. Piłki są więc przedstawieniem *porządku Realnego* – finalnym sygnałem manifestującym odczuwany przez głównego bohatera brak, wzmocnionym i fizycznym obrazem ignorowanego od dłuższego czasu *Innego*.

Pomimo tego że celuloidowe piłki były doskonałą reakcją na powodowane aberracją wymagania, Blumfeld nie jest w stanie ich zaakceptować. Niemal od razu traktuje je jako zaburzenie schematu swojego życia. Główny bohater zupełnie nie zauważył, że piłki były precyzyjnym echem tego, czego oczekiwał od towarzystwa – ich przywiązanie i uległość nie łączyły się bowiem z jakimikolwiek potrzebami opieki i troski. Blumfeld jednak postanawia je odrzucić, czym dowodzi ostatecznie, że nie jest gotowy odstąpić od egocentrycznej skorupy nawet wtedy, gdy świat zewnętrzny spełnia jego absurdalne warunki.

W alegorycznej prozie Kafki, gdzie nic nie jest przypadkowe, również samą formę nieoczekiwanych gości interpretować można symbolicznie. Postaci „niewielkich, białych, niebiesko prążkowanych piłek celuloidowych” (Kafka 1991, s. 96) zdają się być czymś więcej aniżeli jedynie kształtami wymuszonymi przez Blumfeldowe wymagania, którym nie sprostą żadne żywe stworzenie; nieodzowne skojarzenie piłek z dziecięcą zabawą, przez które ich pojawienie się w domu starego kawalera nabiera aspektu niemal humorystycznego, zwraca uwagę na wspomnianą wcześniej podstawę aberracji protagonisty. „Samozapatrzenie w *Stadium lustra* i wywołany przez nie narcyzm, który nie został w prawidłowy sposób zwalczony na drodze socjalizacji, zdefiniowały Blumfelda jako postać psychicznie opóźnioną, infantylną. Pojawienie się w jego mieszkaniu typowo dziecięcych atrybutów może więc nie tylko wskazywać na niespełnienie w postaci braku dzieci, lecz również na fakt, że w warstwie inteligencji emocjonalnej sam stary kawaler dzieckiem pozostał.

Koncentracja na zagadnieniach psychoanalitycznych i nieukończona forma opowiadania pozwala zarysować jeszcze jedną możliwość interpretacyjną piłek – perspektywę negującą ich istnienie. Wią-

żąc bowiem ukazane wcześniej znaczenie fantastycznej pary przedmiotów z zagadnieniem nieświadomości, dostrzec można adekwatność odczuwanego wewnątrz braku z alarmującymi go zabiegami *Id*. Co więcej, takie spojrzenie dodatkowo podkreślić może fakt, iż owych piłek nikt poza samym Blumfeldem nie widział (jego podejrzenia, iż sprzątajaca rano mieszkanie posługaczka mogła usłyszeć stukanie ukrytych pod łóżkiem piłek, nie zostają potwierdzone, a z powodzeniem może wytłumaczyć je nieufny charakter protagonisty). Mimo tych podstaw zabieg ukrycia motywu fantastycznego pod warstwą nieświadomości moim zdaniem nie miałyby miejsca w finalnym obrazie opowiadania, gdyż wykluczyłyby on motyw przenikania się szarości egzystencji z motywami surrealistycznymi, który jest przecież tak typowy dla twórczości Franza Kafki.

Po tym, jak Blumfeld pozostawia rozwiązanie kwestii piłek mieszkającym po sąsiedzku dzieciom, udaje się do pracy. Fabryka, w której jest zatrudniony, to precyzyjnie skomponowana płaszczyzna rozszerzająca fundamentalne dla opowiadania motywy. Umieszczenie dalszej części tekstu w środowisku pracy protagonisty to czytelny zabieg, który przede wszystkim podkreśla, jak negatywnym usposobieniem charakteryzuje się Blumfeld – postać podporządkowana pozycjom społecznym. Będąc uniżonym wobec przełożonych i aroganckim wobec podwładnych, bohater zawiera w sobie obraz egocentrycznego spojrzenia na życie społeczne – poczucia wyższości ze względu na pozycję i braku wrażliwości na drugiego człowieka. Oprócz podkreślenia patologii *Wyobrażonego* prezentacja akcji w miejscu zatrudnienia służy ilustracji panującej nad światem rutyny, którą wcześniej utożsamiały jedynie postaci Blumfelda i jego sprzątaczkę; posłużenie się obrazem zakładu przemysłowego mimowolnie wywołuje skojarzenia ze schematycznym organicyzmem, który Kafka dodatkowo konkretyzuje postaciami bohaterów. Negatywizm protagonisty nie jest bowiem jedyną ukazaną reakcją na rutynowość świata, gdyż w tej części opowiadania na uwagę zasługuje również dwójka przydzielonych Blumfeldowi praktykantów. Ci młodzi ludzie, o których ma on najgorsze zdanie, są kontrastem dla jego zachwytu monotonią; ich za-

chowanie w miejscu pracy uwidacznia nie tylko brak profesjonalizmu (na co szczególnie narzeka przełożony), lecz także wskazuje, jak różny od Blumfelda mają oni ogólny stosunek do fabryki. Zmianę w ich zachowaniu najlepiej pokazuje fragment, kiedy zbliżają się do pracy:

[...] dostrzega na ulicy zbliżających się bez pośpiechu obu praktykantów. Obejmują się wpół i – jak się wydaje – rozmawiają o ważnych sprawach, które jednakże na pewno z miejscem ich pracy pozostają co najwyżej w niedozwolonym związku. W miarę jak zbliżają się do oszklonych drzwi, coraz bardziej zwalniają kroku. Wreszcie jeden z nich chwytą już klamkę, ale jeszcze jej nie naciska, ciągle sobie coś opowiadają, słuchają nawzajem swych opowieści i śmieją się głośno (Kafka 1991, s. 113–114).

Regres ich aktywności spowodowany przekroczeniem progu manufaktury pokazuje, jak niekomfortowa jest dla nich schematyczna egzystencja, ich witalizm i młodość zdają się być uciemnione przez to, co dla Blumfelda jest bezpieczną monotonią. Życia młodych praktykantów są poza fabryką, protagonisty zaś w jej wnętrzu.

Posłużenie się przez Kafkę tak wymownym środowiskiem rutyny, jakim jest fabryka, zwraca naszą uwagę na pogląd pisarza o jej fundamentalnym znaczeniu dla świata; jak zwrócił uwagę wspomniany wcześniej Lienhard Bergel, praski prozaik eksponował w swoich pracach przekonanie o nadrzędnej pozycji swoistego organicyzmu w skali świata. W swoich pracach Franz Kafka ilustrował wszechobecną schematyczność egzystencji typową jego zdaniem dla istnienia – jego bohaterowie to postaci pochłonięte powtarzalnością, która nie przynosi spełnienia. Najważniejszą jednak dla tej pracy cechą Kafkowskich światów przedstawionych jest dana bohaterom możliwość bycia „czymś więcej”, wyrwania się z bezrefleksyjnej monotonii. Specyfika ta koresponduje z teorią Bergela o aktywizującym pojęciu *kafkaesk* obrazie eksperymentu nieznannej siły, która przygląda się, jak ludzie reagują na rutynowość własnego życia. Spoglądając bowiem na poczucie braku, jakiego doświadczają Kafkowscy bohaterowie, jak i na finał opowiadań, zauważamy wymowną puentę o indywidualnym

niespełnieniu, jakiemu grozi podległa schematom, ciemną reifikacją.

Obarczony zasadniczymi aberracjami psychologicznymi Blumfeld pozostaje jednak obojętny na podsuwane mu przez świat możliwości rehabilitacji. Fiksując na swoim światopoglądzie, zdegenerował on własne Lacanowskie *porządki* do stopnia, gdzie nawet pobudzenie *Realnego* nie wywiera na niego wpływu. Tekst tego nieukończonego opowiadania zawiera więc wszelkie cechy pozwalające połączyć interpretację z zagadnieniem egzystencji pozornej i parabolicznym ostrzeżeniem przed zbytnią zależnością od schematyzmu życia. Kwestie kary i odpowiedzialności za Blumfeldowy brak autentyczności można również złagodzić, rozszerzając spojrzenie interpretacyjne na uniwersalny wydzźwięk ciemnej mechaniki egzystencji. Perspektywa taka, rezygnując z ukonkretyzowanej winy bohatera, koncentrowałaby się na symbolicznym wymiarze jego doświadczeń. Stary kawaler stałby się wówczas wyłącznie przykładem człowieczej podległości wobec porządku świata. Blumfeld byłby jedną z wielu ofiar apodyktycznych trybów społecznych, które wymuszając schematyczność życiorysów, negowałyby prawdziwość i szczęście jednostki. Negatywne usposobienie i dokuczająca samotność protagonisty nie wynikałyby więc z jego przewinień, a z fałszywych wzorców przyjętych w „*fazie zwierciadła*”. To właśnie wstępny etap kreacji Ja byłby wówczas przyczyną niezawinionego cierpienia bohatera, który przyswoił społeczne konstrukty, a tym samym ograniczył własne życie. *Kafkaesk* w takiej interpretacji byłby bezsprzecznie nikczemnym imperatywem jednorodności kolektywu, a towarzyszące Blumfeldowi natarczywe myśli o towarzystwie – finalnym podrygiem jego wewnętrznego człowieczeństwa. Introwertyczne podszepty nie osiągają jednak celu, gdyż główny bohater jest już zbyt zdegenerowany egzystencją podług utilitarnych praw społecznych – Blumfeld został odgórnie zdefiniowany jako stary kawaler i nic nie wskazuje, że miałoby się to zmienić.

Na podstawie nieukończonego opowiadania i charakterystycznych elementów Kafkowskiej prozy można przypuszczać, że dalsza część

tekstu zawierałaby eskalację samotności i cierpienia samotnego bohatera, finalnie doprowadzając do jego tragicznego końca. Oczywiście dalsze losy Blumfelda na zawsze pozostaną tajemnicą, jednakże ich dostępna czytelnikom wersja posiada wszelkie elementy pozwalające zestawić to opowiadanie z innymi alegorycznymi przedstawieniami, jakimi praski pisarz ilustrował prawa egzystencji. *Stary kawaler Blumfeld* staje się więc kolejną z dydaktycznych parabol, które zwracają uwagę na niebezpieczeństwa zatracenia własnego Ja w szarości życia codziennego.

Literatura

- B e r g e l Lienhard, 1946, *Blumfeld an elderly bachelor* [w:] *The Kafka Problem: An anthology of criticism about Franz Kafka*, ed. Angel Flores, New York: New Directions, s. 181–189.
- B i e l i k - R o b s o n Agata, 2012, *Czego szukał Franz Kafka?*, „Teksty Drugie” nr 4, s. 91–101.
- B u r z y ń s k a Anna, M a r k o w s k i Michał Paweł, 2006, *Teoria literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków: Znak.
- D r w i ę g a Marek, 2012, *Wszystko to dzieje się na innej scenie. Podmiotowość w psychoanalizie Jacques’a Lacana i kwestia odpowiedzialności oraz motywów działania*, „Antropos?” nr 18–19, s. 128–151.
- D y b e l Paweł, 2000, *Ocalenie w lustrze. O wczesnej koncepcji »stadium lustra« J. Lacana*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja: Kwartalnik myśli społeczno-pedagogicznej” 4 (12), s. 23–36.
- D y b e l Paweł, 2017, *Człowiek, zwierzę i zwierciadło. Genealogia ludzkiego Ja według Helmutha Plessnera i Jacquesa Lacana*, „Ruch Filozoficzny” LXXIII, nr 3, s. 43–59.
- G r a y Richard, G r o s s Ruth, G o e b e l Rolf, K o e l b Clayton, 2005, *A Franz Kafka Encyclopedia*, Westport–London: Greenwood Press.
- K a f k a Franz, 1991, *Nowele i miniatury*, Gdynia: Wydawnictwo Atekt.
- L a n g Hermann, 2005, *Język i nieświadomość*, Gdańsk: Słowo / Obraz Terytoria Wydawnictwo.
- P a s c a l Roy, 1982, *Kafka’s narrators : a study of his stories and sketches*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ż i ż e k Slavoj, 2010, *Lacan. Przewodnik krytyki politycznej*, Warszawa: Krytyka Polityczna.

„Sztuka głodowania” według Franza Kafki

Słowa kluczowe: literatura XX wieku, proza, Franz Kafka, kultura, historia

Keywords: literature of the 20th century, prose, Franz Kafka, culture, history

Abstract

This text is an attempt at a literature and cultural analysis of the phenomenon of starvation, presented from the perspective of the cultural convention, as a terrifying spectacle observed by society, in which human curiosity, deformed body, monstrosity and death play a fundamental role. *The art of hunger* with its accompanying suffering and irreversible bodily changes is described by Franz Kafka in the short story *A Hunger Artist*. The title character of the story arouses extreme emotions, especially as a figure of a street artist – an eccentric, a changer or a prank of nature. This short form of prose is a pretext for considering disturbed bodylife.

Tekst niniejszy stanowi próbę literaturoznawczej i kulturoznawczej analizy zjawiska głodowania, przedstawionej z perspektywy konwencji kulturowej, jako obserwowanego przez społeczeństwo przerażającego widowiska, w którym podstawową rolę odgrywają ludzka ciekawość, zdeformowane ciało, potworność, a także śmierć. *Sztukę głodowania* z towarzyszącym jej cierpieniem oraz nieodwracalnymi zmianami cielesnymi opisuje Franz Kafka w opowiadaniu *Głodomór*. Tytułowy bohater utworu wzbudza skrajne emocje, przede wszystkim jako figura ulicznego artysty – ekscentryka, odmieniec czy wybryk natury. Ta krótka forma prozatorska jest pretekstem dla rozważań na temat zaburzonej cielesności.

Wielokrotnym motywem literackim występującym w twórczości Franza Kafki było wynaturzenie, w mniejszym bądź większym stopniu obecne w utworach autora urodzonego w Pradze. W *Przemianie* główny bohater przeistaczał się w karalucha, w *Dociekaniach psa* twórca nadawał ludzkie cechy tytułowemu zwierzęciu, natomiast na kartach *Wyroku* ukazywał zaburzenia emocjonalne człowieka, które doprowadziły go do próby samobójczej.

Bez wątplenia Kafka należy do grona najznamienitszych pisarzy europejskich, a pozostawiona przez niego spuścizna literacka jest materiałem na wskroś analizowanym i interpretowanym przez badaczy. Niekończącą się popularnością czytelniczą cieszy się „trylogia samotności” twórcy nierozzerwalnie związanego z czeską stolicą, jednak nie można przeoczyć faktu, iż autor był przede wszystkim mistrzem krótszych form prozatorskich – opowiadań oraz nowel. Postawioną przeze mnie tezę zdaje się potwierdzać sam autor, stwierdzając w notatce sporządzonej przed śmiercią:

Z wszystkiego, co napisałem liczą się tylko książki *Wyrok*, *Palacz*, *Przemiana*, *Kolonia karana*, *Lekarz wiejski* i opowiadanie *Głodomór* (Karst 1960, s. 33).

Ostatnia z wymienionych przez pisarza pozycji wydaje mi się szczególnie interesująca. Poza charakterystycznymi dla Kafki zabiegami stylistycznymi, tytułowym bohaterem, który odczuwa symboliczny *weltschmerz*, godne podkreślenia jest przedstawienie sfery kulturowej i społecznej widowiska powolnej śmierci głodowej obserwowanej z perspektywy ludzkiej. Ukazanie osamotnionej jednostki, jej egzystencjalnego problemu przemijania, poszukiwania sensu życia w tragicznym akcie głodowania. Przeświadczenia o wyjątkowej umiejętności, która wzbudza powszechną ciekawość wśród społeczeństwa. *Głodomór* pozostaje jednym z najchętniej omawianych opowiadań Franza Kafki, które odczytuje się zwykle w sposób metaliteracki oraz autobiograficzny (Bogalecki 2012, s. 97).

Autor pracę nad utworem prozatorskim rozpoczął w 1922 roku, pod koniec swojego życia. Zajmując się pisaniem opowiadania, równocześnie wprowadzał korektę powieści *Zamek*, której pierwsze przeczytane fragmenty zaprezentował swoim najbliższym przyjaciołom. Wczesną wiosną wymienionego wyżej roku ukończył prace nad utworem. Ostatecznie *Głodomór* ukazał się w zbiorze opowiadań po śmierci pisarza latem 1924 roku. Kluczową rolę w upowszechnieniu prozy Kafki odegrał jego najbliższy przyjaciel, wywodzący się z praskiego kręgu twórców niemieckojęzycznych – Max Brod.

Tytuł opowiadania przetłumaczonego na język polski początkowo przez Juliusza Kydryńskiego nie oddaje w pełni niemieckiego oryginału. Odbiega od niego, a można nawet zaryzykować stwierdzenie, że przeinacza sens pierwotnego tytułu. *Ein Hungerkünstler*, tłumacząc dosłownie znaczy tyle, co artysta głodu. Kluczowym dla zrozumienia intencji autora jest podkreślenie drugiego członu tytułowego rzeczownika – *der Künstler* (artysta). Podobne odczucia zdaje się potwierdzać Marek Wydmuch, pisząc, że „Polski tytuł nie oddaje zresztą wszystkich znaczeniowych odcieni słowa *Ein Hungerkünstler*, oznaczającego kogoś, kto z głodowania czyni sztukę” (Wydmuch 1982, s. 43).

Wątpliwości związane z niefortunnym przekładem oryginalnego tytułu na język polski przejawia również Małgorzata Szpakowska. W swojej publikacji piszę, że „Użyte w polskim tłumaczeniu określenie *głodomór* odsyła do nieco innych znaczeń: *głodomór* to ktoś, kto głoduje, jest głodzony, przymiera głodem, ale częściej ktoś, kto głodu nasycić nie może, kto nigdy nie ma dosyć” (*Głodomór*, [w:] *Obyczaje polskie...* 2008, s. 123).

Szczególnym zainteresowaniem badaczy literatury opowiadanie cieszyło się przede wszystkim w latach 50. XX wieku. Prozie Kafki przypisywano w tym czasie cechy symboliczne dla nurtu egzystencjalizmu. Interpretowano ją jako refleksje dotyczącą rozbratu między codziennym życiem a sztukiem, szeroko pojętą sztuką. Pisarz postanowił przedstawić w krótkiej formie prozatorskiej tragiczne położenie artysty we współczesnym mu świecie. Zofia Tarajło-Lipowska twierdzi:

Twórczość Kafki jest łączona z ekspresjonizmem, aczkolwiek postrzega się ją również jako egzystencjalistyczną. Powszechnie uważa się, że Kafka antycypował nie tyle przyszłe wydarzenia, ile kondycję psychiczną ludzkości XX wieku, który upłynął pod znakiem dwóch światowych wojen i systemów totalitarnych (Tarajło-Lipowska 2010, s. 195).

1. Z historii artystów głodowania

Określenie *Hungerkünstler* sformułowane w drugiej połowie XIX wieku bezpośrednio dotyczyło osób, które zawodowo zajmowały się pokazowymi głodówkami. „Sztuka głodowania” prezentowana była publicznie i przykuwała uwagę społeczeństwa. Publika spragniona rozrywki z zaciekawieniem obserwowała jednostki, które wyróżniały się swoją niespotykaną cielesnością na tle innych. Artystów zarabiających na odmienności cielesnej postrzegano jako *freak’ów*, dziwolągów czy odmieńców. Anna Wieczorkiewicz piszę, że „Ciało dziwne, nietypowe, inne niż wszystkie, napiętnowane odmiennością jest w pewien sposób niedookreślone, ambiwalentne” (Wieczorkiewicz 2009, s. 254).

W podobnym tonie sytuację publicznych widowisk opisuje Erving Goffman. Twierdzi:

Normals i napiętnowany to nie osoby, ale raczej pewne perspektywy. Pojawiają się w sytuacjach społecznych, podczas kontaktów mieszanych, w rezultacie niezachowywania norm, które będą prawdopodobnie wpływać na spotkanie. Atrybuty określonej jednostki, które nosi ona przez całe życie, mogą spowodować, iż będzie ona wytypowana, by grać rolę nosiciela piętna niemal we wszystkich sytuacjach społecznych, w których się znajdzie. Sprawia to, że naturalne jest odnoszenie się do niej [...] jak do osoby z piętnem, której sytuacja życiowa stawia ją w opozycji do normalistów (Goffman 2005, s. 180).

„Mistrzowie głodowania” prezentowali swój „talent” najczęściej w czasie organizowanych jarmarków, świąt oraz wizyt objazdowych cyrków. Przedstawienia odbywały się zarówno na prowincjach, jak i w dużych miastach europejskich i amerykańskich. Głodujących osobników umieszczano w stalowych klatkach bądź przygotowywano dla nich specjalną scenę (wzorowaną na teatralnej) gdzie w centrum znajdował się wychudzony, pogrążony w głodówce człowiek. Należy dodać, że nad okresem postu czuwali wynajęci strażnicy, którzy mieli zapobiegać przyjmowaniu pokarmu przez głodomora. Najważniejszym momentem w „sztuce głodowania” było zakończenie postu. Wtedy impresario odpowiedzialny za głodującego organizował niezwykle popularny ceremoniał związany z ogłoszeniem finału głodów-

ki. Artysta w asyście najczęściej dwóch kobiet przemawiał do tłumu, po czym na oczach widzów zjadał skrzętnie przygotowany posiłek (w niewielkiej ilości). Zazwyczaj w ten sposób wyglądało podsumowanie postu, jednakże zdarzały się sytuacje w których jednostka ponosiła śmierć w wyniku głodu. Pojawiali się także uzurpatorzy, którzy w czasie głodówki przyjmowali posiłki.

Interesującym przykładem XIX wiecznego *Hungerkünstlera* był doktor Henry Tanner. Jego głodówka miała charakter naukowy, edukacyjny, a nawet profilaktyczny. W ramach przeprowadzonego przez siebie eksperymentu chciał udowodnić, że post ma pozytywny wpływ na funkcjonowanie organizmu człowieka. Tanner należał do zagorzałych zwolenników zdrowego stylu odżywiania. Promował ustaloną w wyniku prowadzonych badań dietę, którą cechowała restrykcja. Stanowczo przestrzegał przed piciem herbaty oraz kawy. Zakazywał palenia papierosów i nawet najmniejszych ilości alkoholu. W czerwcu 1880 roku podjął ryzykowny eksperyment, który odbył się w Nowym Jorku. Głodówka doktora nadzorowana była przez Amerykańskie Towarzystwo Neurologiczne. Założeniem próby było przyjmowania przez niego tylko wody. Jego „sztuka głodowania” była otwarta dla widzów, którzy musieli wykupić najpierw jednorazowy bilet wstępu kosztujący około kilkunastu dolarów. Eksperyment trwał czterdzieści dni i zakończył się po myśli głodującego. W ostatnim dniu Tanner na oczach tłumnie zgromadzonej publiczności zakończył swój post i zjadł skromny posiłek. Spektakularny wyczyn doktora przybliżył granicę ludzkiej wytrzymałości, a jego głodówka przeszła do historii.

Jednym z najsłynniejszych artystów głodu, który zapisał się w dziejach był Giovanni Succi. Włoch w latach 1886–1904 podróżował odwiedzając największe europejskie miasta prezentując przy tym swoje niecodzienne zdolności. Succi gromadził podczas swoich pokazów mnóstwo obserwatorów, którzy z zaciekawieniem przyglądali się jego wychudzonemu ciału. W listopadzie 1886 roku udało mu się zrealizować trzydziestodniową głodówkę w Paryżu. Post Włocha odbył się pod rzetelną kontrolą komisji lekarskiej. Spotkał się z niesamowitym wręcz zainteresowaniem publiczności, co przyniosło głodujące-

mu znaczny zarobek finansowy. Przeświadczony o swym niebywałym talencie i wodzony pokusą wielkich pieniędzy udał się w *tournée* po innych europejskich miastach głodując m.in. w Mediolanie czy Florencji. Sukces i popularność, z jakim się spotkał, zachęciły kolejnych Włochów do zaangażowania się w artystyczne głodówki (Lange-Kirchheim 1999, s. 315–316).

Interesującym przykładem XX wiecznego *Hungerkünstlera* była bez wątpienia postać Siegfrieda Herza. Dwudziestopięcioletni Niemiec na potrzeby „sztuki głodowania” przyjął sceniczny pseudonim Jolly. W lutym 1926 roku został dobrowolnie zamknięty w jednym z publicznie dostępnych pomieszczeń berlińskiej restauracji *Krokodyl*. Swoją głodówkę zakończył po czterdziestu czterech dniach zyskując przy tym rzeszę oddanych widzów. Jego przedsięwzięcie pozwoliło mu zarobić niebagatelną sumę pieniędzy. Jolly zyskał niesamowitą popularność w Niemczech, co zachęciło kolejnych artystów do licznych prób podjęcia publicznej głodówki (Rudtke 2014, s. 164).

2. Literackie inspiracje głodomorami

Konteksty literackie związane z opowiadaniem Franza Kafki *Głodomór* widoczne są prozie europejskiej. Analizując inspiracje literackie, które towarzyszyły autorowi nie można pominąć wpływu Rainera Marii Rilkego, pisarza również urodzonego w Pradze, wychowanego w duchu austriackiej tradycji. W swojej twórczości wykraczał on jednak ponad prąd literatury niemieckojęzycznej. Zofia Tarajło-Lipowska pisała o nim:

Jeden z najbardziej znanych liryków austriackich, wybitny symbolista, łączony też z narodzinami innych ważnych prądów artystycznych [...] Twórczość Rilkego, jak się powszechnie uważa przekracza obszar literatury niemieckojęzycznej i czerpie z innych narodowych źródeł, m.in. z kontekstu czeskiego (Tarajło-Lipowska 2010, s. 191).

Kafka w swoim utworze prozatorskim nawiązuje do jednego z wierszy Rilkego, napisanego w 1902 roku podczas pobytu poety w Paryżu. Oryginalny tytuł kompozycji brzmiał *Jardin des Plantes*

(Pantera). Zestawiając obydwa utwory można się doszukać w ich treści kilku podobieństw. Bohaterem wiersza jest pantera umieszczona w klatce, jedna z atrakcji paryskiego ogrodu zoologicznego. Zwierzę obserwuje świat za prętów klatki, żyjąc w osamotnieniu, znużone bezsenssem egzystencji. Pogodzone ze swoim losem czeka na spokojną i bezgłośnie śmierć (Pantera w: Rilke 1967, s. 39). Analogicznie zachowuje się głodomór Kafki. Jako *freak* prezentuje swoją „sztukę głodowania”, przebywając w klatce wyścielonej słomą, a jego główną rolą jest wzbudzenie sensacji i niesienie szeroko pojętej rozrywki obserwowującym go widzom. Sens egzystencji głodującego odmierzany jest za pomocą zmieniających się cyfr symbolizujących kolejny dzień postu. Bohaterowi doskwiera samotność, choć w pobliżu jego klatki wciąż przechodzą ludzie. Kluczowym momentem opowiadania jest powolna, spokojna śmierć głodowa. Głodomór zostaje pogrzebny w jakimś niesprecyzowanym, nieznanym miejscu jako osoba anonimowa. Jego miejsce natomiast zajmuje młoda, czarna pantera, która ma stanowić pierwszoplanową atrakcję cyrku.

Odniesienia do kałkowskiego *Głodomora* dostrzegalne są ponadto w polskim dramacie XX wiecznym. Najbardziej namacalne bez wątplenia w twórczości Tadeusza Różewicza. Na kanwie opowiadania Kafki oparł napisany przez siebie dramat *Odejscie Głodomora*. Sztuka powstała w 1976 roku, została wystawiona na scenie Wrocławskiego Teatru Współczesnego w 1977 roku w reżyserii Helmuta Kajzara. Autor w początkowej fazie utworu podkreśla artystyczne inspiracje, które czerpał z opowiadania Kafki. Nie ukrywał, że lektura *Głodomora* skłoniła go do napisania dramatu. W swojej refleksji pisał:

Pierwszy raz zetknąłem się z tym opowiadaniem w roku 1956. Książka leży teraz na stole, pod ręką; podkreślenia pochodzą z różnych lat (*Odejscie Głodomora...*, [w:] Różewicz 1988, s. 291).

Różewicz we wprowadzeniu do swojej sztuki odwołuje się do biograficznych faktów z życia praskiego pisarza. Dla czytelnika widoczne jest zainteresowanie postacią niemieckojęzycznego autora. Polski dramaturg nazywa wprost Kafkę artystą głodowania. Twierdzi, że

„Franz K. to był autentyczny *Hungerkünstler* (*»es waren andere Zeiten«*)” (*Odejscie Głodomora...*, [w:] Różewicz 1988, s. 291).

Różewicz podkreślał, że Kafka swoją posturą, cechami fizycznymi, wyglądem zewnętrznym nawiązywał do postaci głodomora. Jego rozważania były jak najbardziej słuszne, ponieważ prozaik charakteryzował się szczupłą posturą, na niektórych fotografiach wyglądał wręcz na wychudzonego. Twórca posiadał kompleksy na punkcie swojego wyglądu, uważał się za osobę nieatrakcyjną wizualnie. Co ciekawe, ogromną sympatią darzył ludzi, których z tłumu wyróżniała nadwaga. Twierdził:

Z takim ciałem nie można niczego osiągnąć. Będę musiał przywyknąć do tego, że będzie mnie ono ustawicznie zawodzić [...] Moje ciało jest zbyt długie w stosunku do swej słabości, brak mu choćby odrobiny tłuszczu wydzielającego błogie ciepło dla zachowania ognia wewnętrznego, tłuszczu, którym duch bez szkody dla całości mógłby choć raz odżywić się ponad miarę swego dziennego zapotrzebowania. Jakże słabe serce, w którym ostatnio czułem wiele razy kluci, będzie mogło tłoczyć krew na całą długość tych nóg [...] Tymczasem leżę tu na kanapie, wyrzucony kopniakiem ze świata, czyham na sen, które nie chce nadejść, a gdy nadejdzie, to muśnie mnie zaledwie, stawy mam obolałe ze zmęczenia, moje wyschłe ciało rozlatuje się pod wpływem podnieceń, których mu nie wolno jasno sobie uświadomić, w głowie tętni zadziwiająco (Kafka 1969, s. 126–127).

Polski dramaturg mimo że niewątpliwie czerpał inspiracje z opowiadania zaznaczał jednak, że stworzony przez niego bohater różni się od pierwotnego głodomora. Rozbieżności między dwoma postaciami były zauważalne w sztuce. Sam Różewicz pisał:

Tylko kilka nici łączy mnie z opowiadaniem. Mój Głodomór jest bardzo odległy od tamtego, niemego Głodomora w czarnym trykocie (*Odejscie Głodomora...*, [w:] Różewicz 1988, s. 329).

Przed wszystkim postacią z dramatu polskiego autora jest aktywna, bardziej dynamiczna. Wchodzi w dialog z obserwatorami, wymienia spostrzeżenia, uwagi. Nie jest pasywnym, pozbawionym resztek sensu egzystencji głodomorem, który dopiero w ostatniej scenie opowiadania, tuż przed śmiercią prowadzi krótką wymianę zdań z nadzorcą. W sztuce pojawiają się kolejne postacie, które odgrywają w niej epi-

zodyczne role, jednak stanowią one kontrast z oryginałem. Dialogi, które można uznać za wartość dodaną prezentują refleksje historyczne i kulturowe autora. Potwierdzeniem przedstawionej tezy może być jedna z wypowiedzi Impresaria:

Być może w naszej epoce, epoce „pieców”, obozów zagłady, terroru, zamachów bombowych, w epoce kosmicznej, to dobrowolne głodowanie nie jest już czymś tak atrakcyjnym, jak za czasów naszych rodziców i dziadków (*Odejscie Głodomora...*, [w:] Różewicz 1988, s. 327).

Różewicz zastosował także godne uwagi odniesienia do ponurej rzeczywistości PRL-u. Trafnie podsumował trudną sytuację panującą w kraju. Świadczy o tym wypowiedź obserwującej klatkę z głodomorem kobiety – matki, która wpatrując się w głównego bohatera, wdaje się w dyskusję ze swoim mężem. Stwierdza ona:

Jeśli ktoś lubi głodować, to jego prywatna sprawa, w czasach, kiedy całe plemiona wymierają z głodu, kiedy ja muszę wystawać, żeby dla was kupić parę deko szyneczki czy też polędwicy... popisywanie się głodowaniem jest czymś nieprzyzwoitym (*Odejscie Głodomora...*, [w:] Różewicz 1988, s. 325).

Literackie inspiracje Różewicza umożliwiły przedstawienie czytelnikowi kafkowskiej historii w bardziej przystępny sposób. Przeniesienie akcji opowiadania w lata współczesne polskiemu autorowi przemawia zdecydowanie na korzyść dramatu. Wprowadzenie zabiegów stylistycznych spowodowało interakcje między głównym bohaterem a obserwatorami głodówki, co w efekcie rozwinęło i uatrakcyjniło fabułę utworu. Nie sposób pominąć faktu, że nie była to jedyna sztuka Różewicza oparta na twórczości Franza Kafki. Postać pisarza związanego z Pragą stała się głównym bohaterem kolejnego dramatu zatytułowanego *Pułapka*.

Franz Kafka na kartach opowiadania opisuje los jednostki, dla której najważniejszą życiową wartość stanowi kontrowersyjna „sztuka głodowania”. Ciało dla głównego bohatera było przedmiotem artystycznym, pozwalającym uprawiać głodówkę, ale również źródłem jego utrzymania. Wystawiając się na widok publiczny, prezentując swój „talent” był z jednej strony obiektem podziwianym i dopingowanym,

z drugiej zaś powodem drwin, wyszydzania czy piętnowania. Jego cielesność stała się przedmiotem dyskusji obserwatorów. Autor przedstawiając historię głodomora nie szczędzi od opisów wyglądu bohatera. Pisał:

Während er für die Erwachsenen oft nur ein Spaß war, an dem sie der Mode halber teilnahmen, sahen die Kinder staunend, mit offenem Mund, der Sicherheit halber einander bei der Hand haltend, zu, wie er bleich, im schwarzen Trikot, mit mächtig vortretenden Rippen, sogar einen Sessel verschmähend, auf hingestreutem Stroh saß, einmal höflich nickend, angestrengt lächelnd Fragen beantwortete, auch durch das Gitter den Arm streckte, um seine Magerkeit befühlen zu lassen (Kafka 1982, s. 127).

Postawioną tezę zdaje się potwierdzać także Łukasz Musiał. W publikacji *Kafka. W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości* stwierdzał, że głodomór „sprzedaje się spragnionej rozrywek publiczności. Jego występy – polegające w gruncie rzeczy wyłącznie na siedzeniu w specjalnie przygotowanej klatce i wystawianiu na pokaz swego wychudzonego ciała – przyciągają tłumy” (Musiał 2011, s. 228).

W krótkiej formie prozatorskiej Kafka wielokrotnie używał określeń, które miały na celu wyraziście eksponować cielesne skutki głodówki. Opisywał bohatera podkreślając jego zdeformowane ciało. Pisał:

Er war aber wieder aus einem andern Grunde niemals befriedigt; vielleicht war er gar nicht vom Hungern so sehr abgemagert, daß manche zu ihrem Bedauern den Vorführungen fernbleiben mußten, weil sie seinen Anblick nicht ertrugen, sondern er war nur so abgemagert aus Unzufriedenheit mit sich selbst. Er allein nämlich wußte, auch kein Eingeweihter sonst wußte das, wie leicht das Hungern war. Es war die leichteste Ssache von der Welt (*Ein Hungerkünstler...*, [w:] Kafka 1982, s. 129).

Twórca zwracał uwagę na symboliczne cechy ciała głodomora. Wskazywał na jego kościste ramiona, nadmierne wychudzenie, nazywał go wręcz małą wiązką kości. Wszystkie zabiegi stylistyczne, które zastosował miały na celu naturalistyczne przedstawienie człowieka głodującego. W pełni udało mu się przedstawić na kartach utworu literackiego wynaturzenie jednostki. Kajetan Mojsak podkreślał:

Postać głodomora, a właściwie – artysty głodowania (*Hungerkünstler*) uzyskała już status literackiego archetypu. Zarówno sama postać, jak i sytuacja publicznego

aktu głodowania zadaje się tak absurdalnym i niezwykłym pomysłem, kreacja stworzona przez Kafkę jest tak sugestywna i doskonała artystycznie, a obraz głodomora tak doskonale wpisuje się w świat jego prozy, że bez zastanowienia uznajemy ją za wytwór niezwykłej wyobraźni pisarza. Kafka – literacki geniusz i Kafka – człowiek, na stałe związał ze sobą postać artysty głodowania, czyniąc ją swoim *alter ego*, a opowiadanie – swoim duchowym testamentem (Mojsak 2009, s. 77).

Krótką formą prozatorską Franza Kafki stała się nie tylko jednym z najpopularniejszych opowiadań urodzonego w Pradze pisarza. Dzięki nie pozbawionym autobiograficznego akcentu licznym interpretacjom, pozwoliła skupić uwagę na roli artysty w świecie, często nieprzychylnym oraz niedoceniającym za życia twórczości. Głodomór zdaje się być przypadkiem odzwierciedlenia osoby autora, nierozumianego i w gruncie rzeczy osamotnionego, którego literacki kunszt został właściwie oceniony dopiero po śmierci. Wpływ na zmianę postrzegania twórczości Kafki w Czechosłowacji miała zorganizowana w 1963 roku konferencja naukowa w Liblicach poświęcona szeroko pojętej spuściźnie literackiej. Głodomór jako niezwykle interesujący przykład prozy autora umożliwił także przedstawienie wydarzeń zawartych w opowiadaniu za pomocą adaptacji scenicznych, a także spektakli telewizyjnych m.in. *Odejscie Głodomora* czy licznych etiud filmowych. Motyw kafkowskiego głodomora na stałe wszedł do annałów nie tylko literatury, ale również kultury XX wieku.

Literatura

- Bogalecki P., 2012, *Zwierzenie – Kafka i Schelling*, [w:] *Podwójny agent. Portrety Kafki*, red. M. Jochemczyk, Z. Kadłubek, M. Piotrowiak, Katowice.
- Goffman E., 2005, *Piętno: rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. A., Dzierżyńska, J., Tokarska-Bakir, Gdańsk.
- Kafka F., 1969, *Dzienniki 1910–1923*, przeł. J. Werter, Kraków.
- Kafka F., 1982, *Das Urteil und andere Erzählungen*, Frankfurt am Main.
- Karst R., 1960, *Drogi samotności. Rzecz o Franzu Kafce*, Warszawa.
- Lange-Kirchheim A., 1999, *Nachrichten vom italienischen Hungerkünstler Giovanni Succi. Neue Materialien za Kafkas Hungerkünstler*, „Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Größenphantasien” [Würzburg], Band 18.

- Mojsak K., 2009, *Artyści głodowania. O Kafce, głodomorze i pokazach osobliwości*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Krytyka”, nr 1.
- Musiak Ł., 2011, *Kafka. W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości*, Wrocław.
- Obyczaje polskie: wiek XX w krótkich hasłach*, 2008, red. M. Szpakowska, Warszawa.
- Rilke R. M., 1967, *Poezje wybrane*, przeł. M. Jastrun, Kraków.
- Rudtke T., 2014, *Kulinarische Lektüren. Vom Essen und Trinken in der Literatur*, Bielefeld.
- Różewicz T., 1988, *Teatr*, t. II, Kraków.
- Tarajło-Lipowska Z., 2010, *Historia literatury czeskiej: zarys*, Wrocław.
- Wieczorkiewicz A., 2009, *Monstrarium*, Gdańsk.
- Wydmuch M., 1982, *Franz Kafka*, Warszawa.

Světelné a barevné ladění Nervalovy *Sylvie*

Keywords: functions of light and color compositions; romantic novel; compositional techniques in narrative fiction, female characters; dispersion analysis, word cloud model

Klíčová slova: funkce světelných a barevných kompozic; romantická próza; kompoziční techniky v narativní fikci; ženské postavy; disperzní analýza; shlukový modely slov

Abstract

In my paper I focus on motifs of colours and lights in a short romantic prose *Sylvie* by Gerard de Nerval. Using the tool of dispersion analysis I explain the ways in which these motifs influence the compositional principles of the prose. In this respect, I pay special attention to two of these principles which could be considered crucial elements for the composition of the prose: contrast and parallelism. From a functional perspective, as I demonstrate further, both principles complement each other in various segments of the text in many sophisticated ways. As a result, it should be stipulated that these compositional principles are interconnected with the set of various motifs and together with them contribute to the global dream-like atmosphere of the novel.

1.

Drobná próza francouzského romantika Gérarda de Nerval¹ (1808–1855) *Sylvie* (1853) má v jeho tvorbě zajímavé postavení. Je součástí souboru *Dcery ohně*, který tvoří povídky, jež spojuje jeden z Nervalových ústředních motivů, kterým je věčné hledání tékavého, efemérního ženského ideálu. Tento motiv se v nich opakuje a variuje,

¹ Slovy Ludvíka Kundery je Nerval „přím[ým] předchůce[m] slavné plejady tzv. prokletých“(Kundera 1957, s. 22).

ale v *Sylvii* je předveden způsobem, který kompozičně vyniká nad ostatními texty, včetně jeho poslední nedokončené prózy *Aurelie* (1855). Jedním z hlavních důvodů, který stojí za výjimečností této drobné povídky, je zcela jistě to, co ve své brilantní analýze pojmenoval Umberto Eco, jenž se zaměřil na povahu vyprávění a otázku vztahu mezi syžetem a fabulí. Eco odkryl složitý narativní mechanismus *Sylvie* založený na „neustálém střídání retrospektiv a prospektiv a v určitých skupinách zabudovaných retrospektiv“ (Eco 1994, s. 44). Jmenované postupy jsou však spojeny se snovým principem asociativní logiky a s dalšími důležitými kompozičními technikami a prvky příběhu a fikčního světa. Zvláštní pozornost této próze věnoval také Marcel Proust, kterému text konvenoval především svojí schopností evokovat prchavé vjemy, snové scenerie a silné, i když prchavé iluze. Tuto specifickou kvalitu vyjádřil zajímavým příměrem k barvám, když ve svém eseji napsal:

Barva *Sylvie* je barva nachu, nachové růže z nachového nebo fialového sametu, a rozhodně ne žádné vodové odstíny nějaké uměřené Francie. Rudá se vrací stále znova, ohňo- stroje, rudé hedvábi atd. A samo to jméno, zbarvené do nachova svými dvěma I – Sylvie, pravá *Dcera ohně* (Proust 1996, s. 81).

Proustova zmínka o nachové a červené barvě je zajímavá ještě z jiného hlediska, než jako působivá metafora odkazující k intenzivnímu prožitku Prousta coby čtenáře *Sylvie*. Otevírá vůbec problematiku barev, barevných a světlených kompozic ve fikčních světech literatury, které jakožto neaktuální a neempiricky založené ontologie musí tyto kvality sugerovat specifickými způsoby.

Jediný možný způsob, jak tyto kvality evokovat, spočívá v jazykové materii literárního díla a v jeho strukturních mechanismech, které se podílí na sémantice barevnosti a světelnosti fikčního světa.² Říkáme-li jediný, nemyslíme tím, že problematiku barevnosti fikčních světů je nutné z badatelského hlediska omezit výhradně na struk-

² Samozřejmě při recepci může mít svůj podíl i výtvarná či grafická stránka díla, stejně jako další okolnosti, např. čtenářova aktualizace fikčního světa jeho příměrem ke světu aktuálnímu. Těmto otázkám zde pozornost nevěnujeme.

turální analýzu textu; promýšlet bychom ji mohli i na úrovni recepčních aktualizací nebo v rámci výzkumu zaměřeného na intermedialní transformace literárního díla. V každém případě o barevných kompozicích ve fikčních světech literatury platí, že vyrůstají ze specifických konfiguračních mechanismů, na kterých se fikční světy zakládají, a že jak jednotlivé barvy, tak ani barevné a světlené kombinace fikčních světů nelze jednoduše interpretovat vzhledem k jejich jevovým korelátům v tzv. skutečném světě (srov. Pavel 2012, s. 88). Ba naopak je možné tvrdit, že právě ony poskytují našemu kulturnímu vnímání barev a barevných kompozic nové významové vrstvy.

2.

Zaměříme se tedy na otázku barevných a světelných kompozic (či na barevná a světelná ladění, jak jsme nazvali tento článek) ve jmenované Nervalově próze. Poprvé se se světelnými a barevnými evokacemi setkáváme hned v úvodu, kde vypravěč hovoří o svém zvyku každý večer navštěvovat divadelní představení, ve kterém vystupuje herečka, jež naplňuje jeho ideál platonické lásky. Jedná se o typický romantický motiv, který je leitmotivem celé Nervalovy tvorby. Láska k ženě je však u Nervalova svébytná, neboť je spojena s chimérou – ženským ideálem, který se promítá ne do jedné, ale do několika postav. Sen, resp. tzv. bdělé snění je potom dalším z ústředních témat Nervalovy tvorby; a v případě *Sylvie* je tento význam, doslova efekt nejen výrazný, ale i zajímavě realizovaný. Na jeden z podstatných aspektů této realizace poukázal Umberto Eco, na další se pokusíme odpovědět v tomto textu. Obecně lze konstatovat, že jedním ze základních strukturálních principů nejen této Nervalovy prózy, ale obecně romantické estetiky je kontrast. Ten se potom projevuje nejen v povaze vyprávění, ale též na rovině příběhu, jeho událostí jako kontrast mezi skutečností a napolo sněnými vzpomínkami. Kontrastní princip nalzáme také u dalších segmentů prózy; mimo jiné z něj významně čerpají též barevná a světelná ladění fikčního světa *Sylvie*. Ostatně obě složky, tj. jak vztah mezi snem a skutečností, tak mezi světelně barevnými kom-

pozicemi fikčního světa, spolu úzce souvisí a vytváří funkčně propojený mechanismus, a to jak na úrovni syžetu či diskurzu, tak v oblasti příběhu.

Následující citace, která se vztahuje k výše uvedené vypravěčově motivaci navštěvovat večer co večer divadelní představení, je jedním z typických a opakovaných příkladů, jak se v této próze pracuje se světelnými a barevnými kompozicemi a jejich kontrasty:

Ukázka 1

Býval jsem nevšimavý k hledišti a skoro ani jeviště mě nepoutalo – vyjma když v druhém nebo v třetím výstupu některého tehdejšího nudného vededla ozářil prázdný prostor dobře mi známý ženský zjev, vracaje jedním dechem a jedním slovem život těm prázdným postavám, které mě obklopovaly. [...] Zdála se mi naprosto dokonalou, vyhovovala všem mým nadšením, všem mým vrtochům – krásná jako den ve světle rampy, které ji ozařovalo odspodu, bledá jako noc, když při zatměné rampě byla ozářena shora paprsky lustru a jevila se přirozenější, svítíc ve stínu jenom svou vlastní krásou jako ty božské Hóry s hvězdou na čele, jasně se odrážející od hnědého pozadí na freskách herkulanských! (Nerval 1957, s. 29–30)³

Povšimněme si zde jedné zajímavé skutečnosti. Kontrast zde nevyplývá ani tak z kontrastní scény, i když i ta zde má svoji určitou funkci, neboť je jí divadelní prostředí, které samo o sobě je na kontrastu světla a stínů založeno. Ještě před tím, než se započne samotné představení, informuje vypravěč o svém rozechvělém stavu, při kterém mu pramálo záleží na tom, zda „po lóžích [...] seděly staromódní čepce a ošumělé toalety“, anebo se nachází „v sále vzrušeném a rozechvěném, ověnceném ve všech prostředích bohatými toaletami, jiskřivými šperky a rozzářenými tvářemi“ (s. 29). Jak můžeme pozorovat, prostředí ani samotná scéna zde nevyvolávají přirozeně silný kontrast. To, co tento silný kontrast evokuje, je vypravěčova senzorio-kognitivní perspektiva, nikoli „objektivně“ platná skutečnost fikčního světa vyplývající z povahy prostředí. Zde se právě poprvé dostávají do funkčně významového vztahu obě složky, o kterých jsme hovořili – oni-

³ Inspirací k tomuto motivu byla herečka Jeny Colonová, pro kterou Nerval společně s Alexandrem Dumasem starším napsali operu *Piquillo* (viz Christov 2017, s. 149–150).

ričnost jakožto typicky nervalovské bdělé snění a světelně barevné ladění příslušné situace. Jestliže jsme uvedli, že základní funkci při evokaci světelně barevného efektu má vypravěčova perspektiva, současně jsme uvedli, že i volba prostředí, ačkoli je její funkce doprovodná, má svoji jistou úlohu. Divadelní scéna, a zejména výjev na ní, o kterém hovoří vypravěč, podtrhuje míru ne-skutečnosti, čehosi, co existuje jen v modu předstírání, jako je svým způsobem předstírání i herectví. Povšimněme si však zejména samotné situace na jevišti, která je z hlediska světelně barevného ladění příznačná. Hereččin výjev je statický a jakoby zachycený ve zlomku času. Svoji povahou evokuje malbu, ve které je adorovaná ženská postava nasvěcována jednou odspodu světly rampy, podruhé odshora svitem lustru, který implicitně splývá s metaforou hvězdy. Důležitým průvodním jevem této strnulosti je i hereččina bledost, která kontrastuje se světlem. Uvedená scéna je typická nejen tím, jak vypravěč komponuje situaci z hlediska světelných a barevných efektů, které jsou výrazně spojeny s divadelním motivem, ale i způsob, jak s těmito světelnými a barevnými efekty pracuje v průběhu vyprávění, jak je zapojuje do konstrukce příběhu.

Citace je zajímavá i další skutečností, která vystoupí do popředí možná až s širší obeznameností s Nervalovým dílem anebo po opakovaném čtení této prózy. Přirovnání herečky na ozářené divadelní scéně k antické bohyni není jen metaforou, ale de facto jakýmsi prvním předznamenáním toho, co je jedním z hlavních témat této prózy – stírání hranic mezi skutečností a snově imaginární představou. Jak se pokusíme ukázat dále, právě v tomto spojení získávají světelné a barevné efekty důležitou úlohu, kdy plní funkci jakýchsi „problesků“, jimiž jsou doslova prozařovány a překrývány věcné souvislosti fikčního světa.⁴

⁴ Subramanyam ve své studii o Nervalově *Sylvii*, ve které se zaměřil na aspekty času a paměti, použil pro interpretaci této vypravěčovy zkušenosti, která se zde váže k Ukázce 2, sousloví „experiences a flashback“ (Subramanyam ve své práci ovšem cituje jinou část, která této naší pasáži předchází). Slovo flashback má dva

Podobně je tomu i v následujícím případě, kdy vypravěč, který se mezitím vrátil z divadelního představení, nemůže usnout a jeho vědomí, nacházející se na předělu mezi snem a bdělostí si komponuje následující obraz:

Ukázka 2

Viděl jsem v duchu zámek z doby Jindřicha IV. S hrotitými věžemi, pokrytými břidlicí, a s červenavým průčelím, jehož rohy byly zubovitě ozdobeny zažloutlými kameny, veliké zelené prostranství, obklopené jilmy a lipami, jejichž koruny proráželo zapadající slunce svými plamennými šípy. Děvčata tančila ve sboru na trávníku, zpívající staré písně, jimž se naučila od svých matek a jejichž řeč byla tak přirozeně čistá, že člověk cítil, že opravdu je v tom starém valoiském kraji, v němž přes tisíc let bilo srdce Francie. (s. 35)

Opět pozorujeme silnou vizualitu způsobenou tak jako dříve kombinací barev a světelných efektů. Kompozice této snové vzpomínky je rovněž statická a svoji povahou koresponduje s divadelní scénou či výtvarným obrazem. U obou příkladů a také u těch následujících se kromě světelných a barevných kompozic a silných sensorických efektů nachází prvky, které jsou analogicky funkčně provázané; jsou jimi scénická dekorace, barevné a světelné ladění a ústřední motiv ženské postavy.

Další zajímavý příklad silně sensorické světelně barevné evokace najdeme jen o pár řádek dál. Doplňme, že kromě toho, že tak jako u předchozích případů se i zde jedná o sněnou vzpomínku, je uvedená situace přímým pokračováním předešlé scény:

Ukázka 3

Zatímco zpívala, stín se snášel s velikých stromů a záře vycházejícího měsíce dopadala jenom na ni, osamocenou uprostřed našeho pozorného kola. – Zamklá a nikdo se neodvážil přerušit mlčení. Trávník byl pokryt lehkými zhoustlými parami, které kutálely své bílé vločky po hrotech trav. Myslili jsme si, že jsme v ráji. – Konečně jsem vstal a rozběhl jsem se k zámecké zahradě, kde rostly vavříny, pěstěné ve velikých jednobarevných majolikových nádobách. Přinesl jsem dvě vavřínové větévky,

významové okruhy, první je spojen s retrospektivou, druhý je možné překládat jako „náhl[ou] vzpomínku“ nebo „záblesk paměti“ (Fronek, s. 589). Oba významy se v této próze uplatňují.

spletené ve věnec a svázané stuhou, a položil jsem na Adrieninu hlavu tuto ozdobu, jejíž lesklé listy zasvítily v bledých paprscích luny na jejích světlých vlasech. (s. 36, 37)

Velice důležitá je zde analogie této situace, zejména její konfigurace s motivem hereččina vystoupení na jevišti (viz Ukázkou 1). Jsou zde tytéž světelně barevné efekty i jejich kompozice. Přitom herečka, vlastním jménem Aurelie, jak se dovíme na konci příběhu, a Adriena jsou dvě odlišné, navíc prostorově i časově si vzdálené postavy, jež však v mysli vypravěče splývají v jedinou efemérní představu. Jejich podíl na celkové kompozici prózy, jakož i vztah ke světelným a barevným kontextům je rovněž zajímavý a důležitý – k tomuto aspektu se podrobněji vyslovíme později (viz oddíl 3). V tuto chvíli je prozatím důležité si uvědomit tyto dvě základní vlastnosti, které se nachází za světelně barevnými efekty: První z těchto vlastností je způsob komponování takovýchto motivů coby staticky divadelních scén anebo výtvarných kreseb. Druhou je skutečnost, že tyto „obrazy“ jsou snovými představami vypravěče a jako takové jsou jím evokovány způsobem, který obzvláště zdůrazňuje jejich výraznou sensorickou rovinu. Uveďme zde ještě jeden příklad, kterým doplňujeme předchozí tvrzení:

Ukázka 4

Pořadatelé slavnosti přichystali překvapení. Po hostině vylétla z rozměrného koše divoká labuť, která byla do té chvíle vězněna pod květy a která, nadzdvihnuvši silnými křídly pletence girland a věnců, rozmetla je v letu na všechny strany. Zatímco radostně vzlétla k posledním zábleskům slunce, chytali jsme ve vzduchu věnečky, jimiž každý hned zdobil čelo své sousedky. (s. 43–44)

Zde je kompozice přece jenom poněkud jiná, neboť jejím ústředním motivem není staticky komponovaná figurální scéna, ale dynamická situace vyvolaná letem labutě. Současně je tato dynamičnost spojena se smyslově asociovanou bílou barvou, která se promítá na pozadí „posledních záblesků slunce“. Avšak tato dynamika ve skutečnosti není dynamikou postav, navíc i světelně barevná kompozice je de facto téhož typu jako u předešlých ukázek; jedná se tedy o scénu, která se typologicky řadí k předchozím.

Evokace barev a světelných efektů je ve strukturní síti prózy dosahována různými důmyslnými způsoby. Kromě typizovaně komponovaných deskripcí je funkce i sémantika barev ovlivněna především povahou vyprávění a částmi příběhu. Z tohoto hlediska je důležitá zejména kapitola VIII. Vypravěč po dlouhé noční jízdě kočárem, během které si vybavuje napůl sněně vzpomínky na Sylvii a Adrienu i Valois, kraj společného děství, přijíždí do tohoto kraje, což ohlašuje těmito slovy:

Ukázka 5

Přišel jsem na ples v tu melancholickou a ještě lahodnou hodinu, kdy světla blednou a chvějí se před blížícím se dnem. Lípy, zespona ztemnělé, byly na vrcholech korun zbarveny modravě. Pastýřská píšťala nezávodila už tak živě se slavičím trylkováním. Všecko bylo pobledlé a stěží jsem v prořídilých skupinách poznával známé tváře. (s. 57)

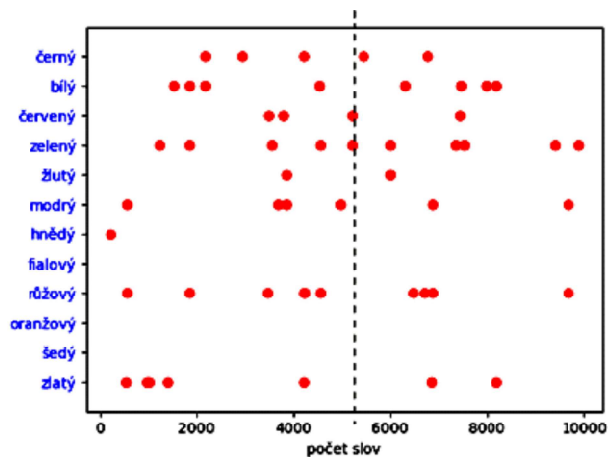
Od této chvíle dochází k celé řadě podstatných změn. První se týká časoprostorového určení; noční cestu střídá ranní scenerie, po níž následují sekvence několika dalších dní, kdy vypravěč pobývá v tomto kraji, než se opět rozhodne vrátit do Paříže. Další změna se týká vypravěčova postupného „vystrízlivění“ ze snových představ a další se vztahuje k výrazné redukci retrospektiv. Otázkou je, zda s tím bude souviset i proměna v oblasti barevného a světelného ladění ve fikčním světě. Z toho, co jsme až doposud konstatovali o mechanismech spojených s evokací světelných a barevných kompozic, by takováto změna byla přirozeně očekávatelná. Pokusme se ji objasnit a zejména odkrýt strukturní mechanismy, které ji podmiňují. Za tímto účelem využijeme metody disperzní analýzy základových pojmů pro bavy.⁵

Z makrokompozičního hlediska tedy můžeme prózu rozdělit do dvou základních částí, které tvoří kapitoly I–VII a VIII–XIV.⁶ Podí-

⁵ Podle Berlina a Kaye existuje 11 takových pojmů, a přestože v jejich počtu nepanuje mezi lingvisty shodný názor, můžeme za ně v češtině pokládat tato slova: *černý, bílý, červený, zelený, žlutý, modrý, hnědý, fialový, růžový, oranžový a šedý*. Z důvodu výskytu do grafu připojujeme také slovo *zlatý*.

⁶ Zhruba toto dělení odpovídá i polovině z celkové velikosti textu 10147 slov, kapitoly I–VII mají 5342 slov.

váme-li se touto perspektivou na situaci těchto pojmů, jeví se z pohledu disperzní analýzy (viz Graf 1) zcela bezpříznaková; rozložení barev je naopak průběžné a mezi uvedenými částmi prózy nevytváří žádnou rupturu.⁷ Ani shlukový model nejfrekventovanějších plnovýznamových slov (viz Graf 3), ani disperze neukazují, že by základní pojmy pro barvy vykazovaly z tohoto hlediska v textu symptomatickou situaci.

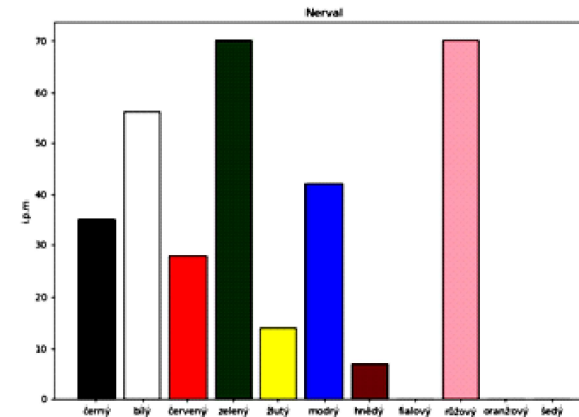


Graf 1: Rozložení pojmů pro barvy v textu (svislá přerušovaná linka rozděluje text dle rozsahu slov na kapitoly I–VII a VIII–XIV)

Jinou situaci ukazuje frekvenční graf pojmů pro barvy (viz Graf 2), ze kterého je jasně patrné, že funkčně zatíženými pojmy jsou zejména růžová a zelená, ke kterým se připojují barvy bílá a modrá. Obě barvy v textu vytváří základní barevnou tonalitu: růžová se pojí zejména s motivy dívčích úst, vlídné tváře, růžového keře či barevných odstínů přecházejících mezi růžovou a modrou nebo s postavou pastýřky sym-

⁷ Ani zastoupení lexémů základových barev není v této próze vůbec symptomatické: lemma černý je zastoupeno 5x (0,04%), bílý 8x (0,08%), červený 4x (0,03%), zelený 10x (0,08%), žlutý 2x (0,02%), modrý 6x (0,05%), hnědý 1x (0,01%), růžový 10x (0,08%) a zlatý 7x (0,07%).

bolizující sentimentálně arkadický časoprostor, zelená se objevuje v souvislosti s rostlinnými motivy a vzhledem k růžové vytváří důležitý barevný kontrast (srov. Tab. 2 a Tab. 3). Přesto je distribuce



Graf 2: Frekvence základových pojmů pro barvy



Graf 3: Shlukový model, tzv. word cloud, nejfrekventovanějších autosémantik

nejen těchto pojmů pro barvy v textu de facto rovnoměrná. K této situaci se ještě vyslovíme na samotném závěru.

Položme si nyní otázkou, zda tu skutečně dochází k nějaké proměně na úrovni světelných a barevných kompozic a v oblasti jejich funkcionality. Pro první část, tj. prvních sedm kapitol, platí to, co jsme výše opakovaně konstatovali a dokládali citacemi, totiž výrazně silná senzorio-kognitivní či možná lépe řečeno senzorio-onirická evokace barevnosti a světelnosti, jež je dána nejen spojitostí se vzpomínkou, ale především vypravěčovou intencí; ta kromě divadelní či výtvarné typizace takových scén s převahou světelných a barevných efektů⁸ pro tuto evokaci rovněž využívá výrazně kontrastního pozadí, tj. nočního času, krajiny s absencí světla a barev. Tomu odpovídají i strohé věty vypravěče, jenž jimi v první polovině vyprávění přerušuje tok svých vzpomínek, aby informoval o časovém průběhu své cesty.⁹ Kromě časové a prostorové orientace ve světě příběhu však nabývají tyto věty funkčního potenciálu i v kontextu barevných kompozic a světelného ladění, neboť svým odkazováním do vypravěčovy přítomnosti v příběhu vytváří k barevně a světelně laděným vzpomínkám výrazně kontrastní pozadí, aniž by však došlo k explicitnímu použití pojmů pro barvy. Jak jsme viděli na předchozím grafu, rozložení

⁸ Rovněž v Máchových *Cikánech* najdeme scénu, která je realizována za výrazného přispění světelných a divadelních efektů. Na rozdíl od Nervalova u Máchy takový staticky scénický obraz obsahuje výraznou dynamiku, jak je zjevné i z následující pasáže: „Vtom se náramně zablesklo a celá dříve temná krajina byla viditelná. Dívka se zarazila; cikán však stál nepohnutý, s rukou v prsa zarytou a ustrnulé oči beze všeho světla na dívku maje upřené. Bárta v trávě povalený, namáhaje se vstáti, hlasitě vykřikl, a žehnaje se, zpět se povalil. Lea mezitím povstanouc, prosebně k dívce ruce i oko pozvedla, než příliš slabá opět sklesla; což však ani nepohnutý cikán, ani dívka k vysloužení obrácená nezpозorovala. Blesk zhasl a ještě hlubší než před ním byla tma“ (Mácha 1972, s. 150).

⁹ Jedná se o následující věty, které U. Eco pokládá za hlas modelového autora: „Zatím co vůz vyjíždí do svahů, sestavme si vzpomínky na doby, kdy jsem tam tak často chodíval. [...] Jsou čtyři hodiny zrána; cesta se ztrácí v prohybu půdy a zase se objevuje. Vůz projede Orry a potom La Chapelle. Vlevo běží cesta podél hallatského lesa“ (Nerval 1957, s. 41, 54).

pojmů pro barvy se ve druhé části knihy, kterou jsme vymezili kapitolami VIII–XIV, zásadně nemění, přitom ale vypravěč v tomto ohledu jistou proměnu, která souvisí právě s tímto makrostrukturním rozdělením, signalizuje. Lze tedy předpokládat, že sémantika barevných a světelných kompozic nebude závislá na míře výskytu a rozložení jednotlivých pojmů pro barvy v textu, ale zřejmě na jiném principu.

Nemění-li se rozložení pojmů pro barvy, proměňuje se, jak jsme již uvedli, časoprostor; vypravěč přestává aktivně snít–vzpomínat, neboť právě přijel do cíle své cesty, na lukostřeleckou slavnost ve Valois, kde před mnoha lety potkal i obě osudové dívky – Sylvii a Adrienu. S jakými světelnými a barevnými motivy je tento přechod spojen, jsme viděli u předchozí citace. To, co následuje, je snaha oživit nové vzpomínky na minulost, a v konečném důsledku se pokusit o jejich propojení se skutečností. Avšak skutečnost je přece jenom poněkud jiná a této vypravěčově touze se v řadě ohledů vzpírá. Sylvie již není dítětem, ale dospělou ženou živící se prozaickým paličkováním a prodejem krajek, které jdou v kraji dobře na odbyt. A vypravěčovy vzpomínky na společnou minulost vnímá spíše jako pošetilé návraty do časů, které dávno uplynuly a z nichž dnes oběma zůstalo jen přátelství. Totéž se týká i představy tajemné Adrieny, o které Sylvie vypravěči referuje věčně, s absencí bližšího zájmu o tuto postavu, kterou si naopak vypravěč uvědomuje jako femme fatale, efemérně osudový obraz věčně hledaného ženského ideálu. Nejvýrazněji tento rozpor vystupuje na konci příběhu, kdy vypravěč přivede Sylvii do pařížského divadla, aby jí ukázal herečku Aurélii, která mu ve snových představách splývá s Adrienu:

Ukázka 6

Zapomněl jsem říci, že toho dne, kdy herecká společnost, v níž byla Aurelie, hrála v Dammartinu, zavedl jsem do divadla Sylvii a zeptal se jí, zdali se jí nezdá, že je herečka podobná nějaké ženě, kterou znávala.

„A které?“

„Vzpomínáte si na Adrienu?“

Vybuchla hlasitým smíchem a řekla:

„To je nápad!“

A potom jako by si to vyčítala, s povzdechem dodala:
„Ubohá Adriena! Umřela v saint-s...ském klášteře asi roku 1832.“ (s. 82)

Podobně je tomu i v následující situaci, kdy vypravěč zavítá s herečkou Aurélií do kraje Valois a přivede ji na místo, kde kdysi viděl zpívat a tančit Adrienu. Také Aurelie reaguje na vypravěčova slova naprostým nepochopením a odmítnutím jeho fantaskního konstruktů, který pokládá za pouhou teatrální hříčku:

Ukázka 7

Navrhl jsem Aurelii, že ji zavedu na zámek nedaleko Orry, na ten zelený trávník, na němž jsem poprvé spatřil Adrienu. – Nebylo na ní vidět žádný hluboký dojem. A tu jsem jí vypravoval vše; řekl jsem jí o zřídle té lásky, která se mi zjevovala v nocích, o níž jsem potom sníval a která se později vtělila v ni, v Aurelii. Vážně poslouchala a potom řekla:

„Vy mě nemilujete! Čekáte, že vám řeknu: ‚Herečka je táž žena jako řeholnice‘; hledáte drama, toť vše, a chybí vám rozuzlení. Ted’ vám už nevěřím!“ (s. 78–79)

Po vypravěčově návratu do Valois jsou jeho snové představy konfrontovány se skutečností. Nejedná se však o žádný obraz syrové skutečnosti, spíše o takové obrazy, které se vzhledem ke svému světelnému a barevnému ladění jeví vedle předchozích vzpomínek poněkud méně intenzivně. Barvy zde totiž ztrácí onen silný sensorický účinek. Všimněme si toho třeba na následující situaci, kdy vypravěč po návratu do Valois bere Sylvii na malou procházku po kraji. Společně se ocitnou na místě, kde se kdysi v dětství konaly zpěvy a tance, na které vypravěč cestou sem vzpomínal:

Ukázka 8

Obešli jsme sousední rybníky. A zde je ten zelený trávník, obklopený lipami a jilmami, na němž jsme často tančovali! (s. 68)

Způsob, jakým vypravěč identifikuje toto místo, je odlišný od způsobu jeho dřívější evokace. Porovnejme tyto věty s Ukázkami 2 a 3. Nyní se jedná o *identifikaci* místa, nikoli o jeho smyslovou *evokaci*. I přes vypravěčovo úsilí vybavit si snové souvislosti, místo nabývá věcného významu, který se stvrzuje jeho lokalizací. A rovněž i následující ukázka, ve které se objevuje výraznější barevná kompozice, je

dokladem tohoto pravidla než výjimkou z něho, neboť se opět jedná o „barevnou“ vzpomínku na časy dětství, dobu dávno minulou:

Ukázka 9

Tato nedokončená stavba je dnes už jenom rozvalinou; břečťan ji půvabně věncí a rozviklané schody zarůstají hložími. Jako dítě jsem tam vidával slavnosti, při nichž si bíle oděné dívky přicházely pro odměny za svou píli a slušnost. Kde jsou růžové keře, které obklopovaly návrší? Šípkové a ostružníkové houští zarůstá jejich poslední trsy, vracející se do zdivočelého stavu. – A co vavříny? Otrhali je, jak to praví píseň dívek, které už nechtějí jít do lesa? Ne, ty keře lahodné Italie zahynuly v našem mlhavém podnebí. (s. 62–63)

Konfrontace snu a skutečnosti, jež se projevuje také v oblasti světelných a barevných motivů, je dobře zřetelná na následujícím příkladu, který pro úplnost musíme porovnat s Ukázkami 2 a 3:

Ukázka 10

Spatřil jsem zase zámek, tiché vody kolem něho, vodopád úpějící v skalách, tu širokou cestu, spojující obě části obce, jejíž rohy jsou vyznačeny čtyřmi věžičkami, trávník, rozložený za obcí jako širá pláň, ohraničená stinnými pahorky; Gabriellina věž se z dálky zrcadlí ve vodách umělého jezírka, posetého křehkými květy; pěna kypí, hmyz bzučí... Je nutno uniknout proradnému vzduchu, který tam vane na zaprášený pískovec pustiny a na suchopáry, na nichž růžový vrš zesiluje zeleň kapradí... Jak je to vše pusté a smutné! (s. 63–64)

Co z takového srovnání vyplývá? Aktuální reprezentace zámku a jeho blízkého okolí postrádá především veškeré světelné i barevné motivy, jež jsou tak výrazné v Ukázkách 2 a 3. Opět můžeme pozorovat, že nad evokativností převažuje nociónální referencialita: trávník již nepokrývají chuchvalce bílých par, ale nalézá se za obcí „jako širá pláň“. Znamená to tedy, že by svět vypravěčovy skutečné přítomnosti v kraji Valois nebyl spojen s barevnými kompozicemi? To jistě takto říci nelze. Tyto kompozice spíše postrádají smyslově barevnou a světelnou intenzitu, která je příznačná pro snové segmenty a jež se objevuje v první části prózy, tedy v kapitolách I–VII.

Svým způsobem bychom tedy mezi první a druhou částí prózy v otázce barev mohli uvažovat také o kontrastní pozici, avšak domníváme se, že mnohem výstižnější zde bude jiný pojem. Sen, vzpomínka

na straně jedné a skutečnost na straně druhé zde nevytváří ani tak kontrast, jako spíše paralelní oblasti. Obě dimenze ve vypravěčově myslí existují paralelně, v obou se nalézají tytéž prvky (postavy, místa apod.), respektive jejich ekvivalenty, což platí i pro barvy. Avšak to, co je jiné, je jejich modální určení. Rozdíl mezi první a druhou částí prózy tak nespočívá v proměně výskytu jednotlivých pojmů pro barvy, ale ve způsobu jejich funkčně významového užití vypravěčem. Můžeme říci, že v otázce barevného a světelného ladění je první část založena na výrazných kontrastních situacích, ve kterých převažují snové digrese, které po této stránce disponují silně sensorickým potenciálem, zatímco ve druhé části je tato polarita výrazně oslabena, de facto téměř mizí, proto nedosahuje tak silných efektů.

Pokud bychom ovšem obě tyto části porovnávali z jiné perspektivy, zejména s ohledem na vztah mezi snem a skutečností, potom bychom mohli říci, že zatímco v první části sen a skutečnost vytváří paralelní vztahy, v části druhé se jedná spíše o konfrontaci mezi oběma, jak vyplývá i z následujících vypravěčových slov na konci příběhu:

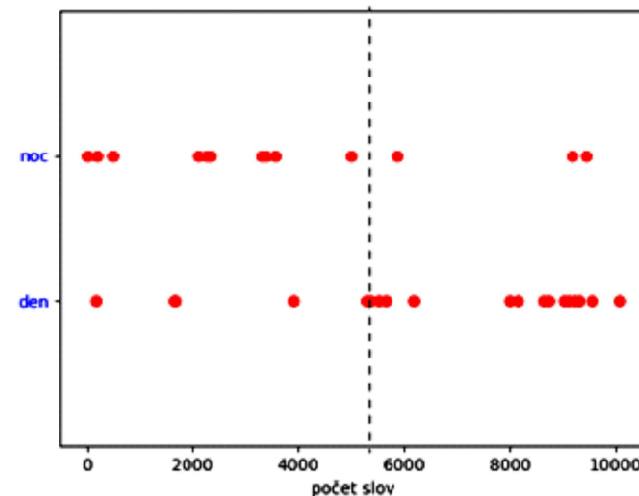
Ukázka 11

Ermenonville! Kraji, v němž ještě kvetla antická idyla – vyjádřená po druhé podle Gessnera! – ztratils svou jedinou hvězdu, která se pro mne mihotala dvojím jasem. Jsouc střídavě modrá a růžová tak jako šálivá hvězda Aldebaran, bývala to Adriena nebo Sylvie – dvě polovice téže lásky. Jedna byla velebným ideálem, druhá sladkou skutečností. Čím jsou mi teď tvá loubí a tvá jezera, ba i tvá pustina? (s. 80)

Obě části prózy tak k sobě navzájem tvoří kontrastní i paralelní dvojici, což je ostatně jeden ze základních strukturních mechanismů této prózy, který se promítá i do základního světelného ladění obou částí příběhu; všimněme si, jak tuto skutečnost reflektuje například zastoupení lexémů *den* a *noc* (viz Graf 4).

A opět vidíme, jak jmenovaný strukturní princip funguje. Obě disperzní roviny se vzájemně zrcadlí, ovšem způsobem, který je jakousi převrácenou synchronií.¹⁰

¹⁰ Na důležitý rys synchronie v Nervalově tvorbě upozornil Jiří Pelán (viz Bibliografie). Synchronie a dichotomie jsou dvěma důležitými principy, jimiž se



Graf 4: Rozložení lemmat *den* a *noc* v textu

3.

Kontrast a paralelismus se zde setkávají doslova ruku v ruce. Zajímavým způsobem se projevují také u ženských postav, se kterými jsou rovněž spojeny výrazné světelné a barevné motivy. S ženskými postavami se v próze setkáme v následujícím pořadí: herečka (Aurelie), Sylvie, Adriena. S každou touto postavou jsou navíc spojeny světelné a barevné motivy (viz Tab. 1).

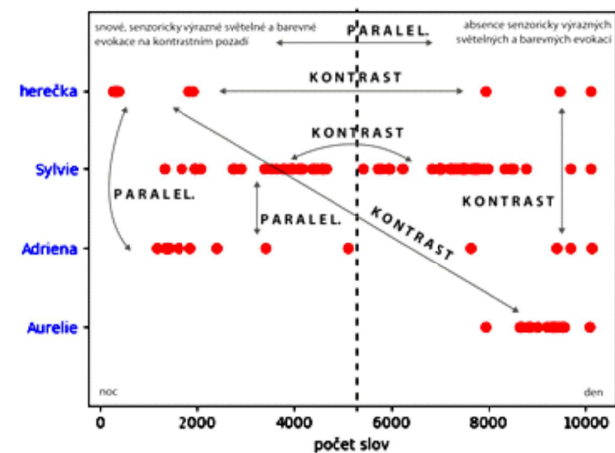
vykazuje nejen Nervalova tvorba, ale které poznamenaly i autorův život. Jak je obecně známé, Nerval trpěl duševní nemocí, kterou dobová psychiatrie označovala pojmy theománie nebo démonománie (Nerval 1930, s. 227). Norma Rinsler hovoří o cyklothymii (Rinsler 1963, s. 495) neboli slovníkem moderní psychiatrie o tzv. bipolární afektivní poruše.

Tab. 1: Světelné a barevné motivy ve spojení s ženskými postavami

Aurelie	Sylvie	Adriena
krásná jako den ve světle rampy, které ji ozařovalo odspodu, bleďá jako noc, když při zatmění rampy byla ozářena shora paprsky lustru a jevila se přirozenější, svítil ve stínu jenom svou vlastní krásou (s. 30)	černook[á] dívenk[a] s pravidelným profilem a s pletí mírně ošmahlou! (s. 35)	Skoro jsem si v kruhu tanečnic ani nevšiml vysoké a krásné světlovlasý... (s. 35) Dlouhé stočené prstence jejich zlatých vlasů... (s. 36) lesklé listy [vavřínových větévek – pozn. autor] zasvítily v bledých paprscích luny na jejich světlých vlasech (s. 37) noční květ, rozkvetlý v bledém měsíčním svitu, růžový a světlovlasý přelud, klouzající po zelené trávě, napolo zalité bílými parami. (s. 38)

Z tabulky rovněž vyčteme, jaké světelné a barevné motivy jsou s těmito postavami spojeny. Na první pohled je zřejmé, že postavy herečky i Adrieny jsou z tohoto hlediska analogické. Obě jsou též, jak jsme viděli, modelovány výrazně staticky ve stylu divadelní scény nebo výtvarného obrazu. Pokud se podíváme na graf (viz Graf 5), potom vidíme další zajímavou skutečnost. Jestliže je postava Sylvie přítomna ve vyprávění kontinuálně, postavy herečky Aurelie a Adrieny se koncentrují spíše na začátek a konec vyprávění. Adriena je potom vzpomínkou z mládí a ve vypravěčově myslí splývá s Aurélií. Také zde tedy můžeme pozorovat oba hlavní kompoziční způsoby – kontrast vyvolaný mezi postavou Sylvie na straně jedné a postavami Aurélie a Adrieny na straně druhé i paralelismus, který je mezi postavou herečky a Adrienu. Kompoziční potenciál ženských postav je využit i na syžetové rovině, jak ukazuje Graf 5. Postava herečky, tedy Aurelie výrazně rámuje vyprávění; vypravěč k ní odkazuje na začátku a na konci vyprávění, kde se teprve dovídáme její jméno. Rámující funkci má svým způsobem také postava Adrieny, která je současně ve vyprávění kontrapunktem k postavě Sylvie, což je navíc spojeno s barevnými motivy (srov. Tab. 1 a Graf 5). Znovu zde vidíme kontrastní, paralelní a rámující postupy, které se vzájemně překrývají a kombinují a které v důsledku zasahují různé roviny a oblasti textu.¹¹

¹¹ K makrokompozici povídky viz též Bray 2006, s. 44–45.



Graf 5: Rozložení jmen ženských protagonistek v textu

Vraťme se již jen krátce ke Grafu 2. Ten ukázal, že základní barevná tonalita fikčního světa Sylvie je založena zejména na růžové a zelené. V souvislosti s celým předchozím výkladem je otázkou, zda se oba ústřední motivy obou barev (růžové a zelené) v próze proměnily. To můžeme nejlépe zjistit výčtem konkordancí obou barev a srovnáním s jejich disperzí v Grafu 1.

Tab. 2: konkordance lemmatu *růžový*

k, určitý, tvar, k	RŮŽOVÝ	a, modrý, odstín, k
v, bledý, měsíční, svit	RŮŽOVÝ	a, světlovlasý, přelud, klouzající
v, on, zas, jen	RŮŽOVÝ	podoba, Sylviin, pojďme, on
usmívat, černý, oko, a	RŮŽOVÝ	ústa, v, oválný, zlatý
jeho, napolo, vojenský, vzhled	RŮŽOVÝ	vlídný, tvář, a, čistý
potom, být, rozvinout, bledě	RŮŽOVÝ	hedvábný, punčocha, s, zelený
i, slušnost, kde, být	RŮŽOVÝ	keř, který, obklopovat, i
na, suchopár, na, jenž	RŮŽOVÝ	vřes, zesilovat, zeleň, kapradí
pastýř, podávající, modrý, a	RŮŽOVÝ	pastýřka, hnízdečko, sloupkový, postel
být, střídavě, modrý, a	RŮŽOVÝ	tak, jako, šálivá, hvězda

Tab. 3: konkordance lemmatu *zelený*

ozdobit, zažloutlý, kámen, veký	ZELENÝ	prostranství, obklopený, jilm, a
světlovlasy, přelud, klouzající, po	ZELENÝ	tráva, napolo, zatý, bílý
který, lahodně, klepotat, na	ZELENÝ	polštář, položený, na, jeho
růžový, hedvábný, punčocha, s	ZELENÝ	špička, ale, tetin, hlas
šíp, nad, červený, a	ZELENÝ	terč, jakýsi, směšný, trpaslík
jeho, žlutý, průčelí, a	ZELENÝ	okenice, všečen, se, tam
večerní, červánek, na, temně	ZELENÝ	pozadí, les, ten, být
a, zde, být, ten	ZELENÝ	trávník, obklopený, lípa, a
daleko, orr, na, ten	ZELENÝ	trávník, na, jenž, být
nadšení, patřit, na desetimilový,	ZELENÝ	obzor, na, jenž, topol

Podíváme-li se na disperzi obou barev, potom vidíme, že v případě růžové se prvních šest pojmů objevuje v první části, zbylé čtyři v části druhé. Z konkordancí pro tento pojem vyplývá, že barva je v první části, tj. v kapitolách I–VII spojena s motivem ženy, zatímco ve druhé části, kterou jsme zde vyznačili kapitolami VIII–XIV, je barva spojena s motivem rostlin nebo se sentimentálně arkadickým motivem pastýřky. V případě zelené barvy nepozorujeme, že by situace byla analogická. Vztáhneme-li tuto skutečnost k tomu, co jsme o kompozičním mechanismu *Sylvie* doposud pověděli, zapadá nám do jeho logiky. Základní barevný kontrast zelené a růžové je vlastně kontrastem mezi snovou představou, jež se týká snového obrazu ženského ideálu tvořeného rovněž motivy růžové i zelené barvy a prostorem, kde se tyto barvy sice stále objevují, avšak v jiné funkčně-sémantické relaci. Jestliže v první části je vztah růžové a zelené úzce spojen s obrazem ženského vysokého ideálu situovaného do úchvatného chrámu (divadla) přírody, ve druhé části kombinace zelené a růžové tento významový rámec postrádá. Růžová je asociována s keřem, vřesem, popřípadě odkazuje k arkadickému času, jenž je symbolizován soškou pastýřky. V každém případě je zjevné, jak se funkční posun (nikoli změna) tohoto centrálního barevného kontrastu jako součásti výše popsaných barevně světelných struktur spolupodílí na evo-

kaci jemného přechodu mezi snem a skutečností, který jsme vyjádřili pomocí principů kontrastu a paralelismu.

4.

Jak jsme se pokusili vysvětlit a doložit, základními strukturními mechanismy, které determinují světelné a barevné ladění fikčního světa *Sylvie*, je funkční kontrast mezi principy kontrastu a paralelismu. Ty se ve výsledku netýkají pouze uvedených světelných a barevných motivů, ale jak jsme mohli pozorovat také dalších aspektů, jimiž jsou ženské postavy a makrokompoziční situace, které jsou ostatně s těmito motivy úzce spojeny. Kromě pojednaných motivů je v *Sylvii* rovněž velice zajímavým motivem voda, o kterém v minulosti detailně pojednal Ross Chambers.¹²

Společně se syžetovou výstavbou, jak o ní pojednal Eco, se tyto základní strukturní mechanismy podílí na oné jedinečné snově melancholické atmosféře *Sylvie*. Byla-li celou dobu řeč o motivu snu, potom dodejme, že sen má u Nervalova zvláštní povahu, na kterou již nejednou poukázali jiní badatelé (L. Kundera, J. Pelán, P. Christov) či spisovatelé (M. Proust). Pro úplnost ještě doplníme, že se jedná o typ bdělého snění, kdy se stírají pevné kontury mezi snem a skutečností. Tento význam je v *Sylvii* konfigurován celou řadou postupů, od syžetové výstavby, přes motivy ženských postav, motiv dvojníka až po řadu dalších aspektů, k nimž náleží i problematika světelného a barevného ladění vyprávěného světa. Strukturní principy jednotlivých vrstev

¹² Ve studii *Water in Sylvie* (1963) Chambers zdůrazňuje polaritu mezi ohněm a vodou (viz Chambers, s. 502). Rovněž si všímá zajímavého kompozičního postupu, který jsme zde jmenovali, v souvislosti s motivem vody: „Nerval thus occasionally shows the inter-connexion and inseparability of running and still water, displaying the two existing not only side by side but even, on one occasion, within each other“ (s. 503).

Jiným výrazným motivem v Nervalově tvorbě je oheň, o kterém pojednala v částečně psychoanalyticky zaměřené studii nazvané *Gérard de Nerval: Fire and Ice* (1963) Norma Rinsler, jež mimo jiné interpretuje motiv ohně v Nervalově díle v kontrastu k motivu ledového chladu.

a oblastí jsou důmyslně provázány a spolu s typickou nervalovsko-romantickou tematikou, kterou je věčné hledání ženského ideálu na pozadí toposu romanticko-arkadické krajiny, vytváří neopakovatelnou poetiku této jedinečné prózy, ke které se nejen literární badatelé opakovaně navrací.¹³

Bibliografie

- Berlin B., Kay P., 1969, *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley: University of California Press.
- Bray P. M., 2006, *Lost in the Fold: Space and Subjectivity in Gérard de Nerval's »Généalogie« and Sylvie*, „French Forum” 31, č. 2, s. 35–51.
- Breton A., 1996, *Arkán 17*. Přel. Z. Havlíček. Staré Město pod Landštejnem: Dauphin.
- Breton A., 1996, *Nadja*. Přel. J. Fialová. Staré Město pod Landštejnem: Dauphin.
- Eco U., 1994, *Šest procházek literárními lesy*. Přel. B. Grygová. Olomouc: Votobia.
- Froněk J., 2006, *Velký anglicko-český slovník*. Praha: Leda.
- Chambers R., 1963, *Water in Sylvie*, „The Modern Language Review” 58, č. 4, s. 500–506.

¹³ Ve 20. letech 20. století na Nervalu významně odkazují francouzští surrealisté. Zejména Bretonova *Nadja* je svým způsobem paralelou k Nervalovým prózám s tematikou hledání ženského ideálu. A jiná Bretonova próza *Arkán 17* je ve druhé části uvozena motem z Nervalovy poslední a nedokončené prózy *Aurelie*.

V českém prostředí je zatím poslední nervalovskou prací monografie Petra Christova věnovaná spisovatelově dramatické tvorbě.

Patrick M. Bray se ve své studii *Lost in the Fold* (2006) zabývá Nervalovým genealogickým modelem v souvislosti s jeho tvorbou, zejména novelou *Sylvie*, přičemž využívá také Deleuzeova a Gauthariho pojmu *rizom*, jakési rozvětvené, heterogenní a axiologicky nedefinované sítě vztahů rozvíjející se napříč časem i prostorem. Bray Nervalovu *Genealogii* interpretuje nikoli jako čistý projev rizomu, ale jako hybridní situaci kombinující rizomatický a evoluční (stromový) princip (viz Bray 2006, s. 37). Bray rovněž velmi zajímavě rekonstruuje prostorové a časové vztahy v Nervalově *Genealogii* (*La Généalogie Fantastique*) a propojuje je s jednoduchým prostorovým modelem, který je její součástí. Tento model, jak uvádí Bray, je modelem prostoru, krajiny, která inspirovala *Sylvii* (s. 40). Jedná se o severní oblast poblíž Île-de-France. Ostatně i této próze se ve druhé části jmenované studie Bray věnuje a vykládá ji jako svého druhu pokračování složité sítě *Genealogie*.

- Christov P., 2017, *Gérard de Nerval a jeho dvojenec. Divadlo francouzského romantismu očima melancholika*. Praha: Karolinum.
- Kundera L., 1957, »Dobry Gérard« – snivec mezi proklatci. In: J. Zaorálek, V. Závada, V. (eds.), 1930, *Gérard de Nerval – díl I*. Praha: Rudolf Škeřík, s. 7–25.
- Mácha K. H., 1972, *Cikáni*, In: V. Štěpánek (ed.): *Karel Hynek Mácha. Dobrou noc, ó láska*. Praha: Československý spisovatel, s. 97–204.
- Nerval G., 1957, *Sylvie – Aurelie*. Praha: SNKLHU.
- Pavel T., 2012, *Fikční světy*. Přel. H. Zykmond. Praha: Academia.
- Pelán J., 1996, *Gérard de Nerval, básník božské synchronie*. In: G. Nerval, *Příběh o královně jitra a sulajmánovi, knížeti duchů*. Přel. J. Pelán. Praha: Trigon.
- Proust M., 1996, *Eseje. Zamyšlení nad Sainte-Beuvem*. Olomouc: Votobia.
- Rinsler N., 1963, *Gérard de Nerval, Fire and Ice*, „The Modern Language Review” 58, č. 4, s. 495–499.
- Subramanyam R., 2013, *Time, memory and nostalgia in Gerard de Nerval's Sylvie*, „Research Scholar: An International Refereed e-Journal on Literary Explorations” 1, č. 4, s. 1–5.
- Zaorálek J., Závada V. (eds.), 1930, *Gérard de Nerval – díl I*. Praha: Rudolf Škeřík.

Zapadlí vlastenci Karla Václava Raise

Keywords: temporal incipit, nomina propria, revelatory motif, diary-like component, epistolar component, anticipant, significant chapter, architectonic triad, Jirásek, Zeyer.

Klíčová slova: temporální incipit, nomina propria, apoditní motiv, deníková složka, epistolární složka, anticipant, signifikantní kapitola, architektonická triáda, Jirásek, Zeyer.

Abstract

Zapadlí vlastenci (1894) by K. V. Rais begins with temporal incipit, which frames the plot of the novel. The protagonists have birds' nomina propria. The motif that goes through the whole work is a revelatory motif of a illegitimate child. Other aspects of the composition are diary-like and epistolar elements, as well as the anticipant's character and significant chapter (13.). The prose work has a character of architectonic triad. From the morphological point of view, the author is close to Alois Jirásek and Julius Zeyer.

Raisovi *Zapadlí vlastenci* (1894) začínají temporálním incipitem, který zároveň vymezuje celou dobu románového děje. Hrdinové prózy mají ptačí nomina propria. Celým dílem prochází apoditní motiv nemanželského dítěte. Na výstavbě románu se dále podílí deníková a epistolární složka, stejně tak postava anticipanta a signifikantní kapitola (13.). Rais vtiskl próze charakter architektonické triády. Morfologicky má autor blízko k Aloisi Jiráskovi a Juliu Zeyerovi.

V prozaické tvorbě devadesátých let 19. století, převážně realistické, dochází k zvláštnímu jevu. Její tvůrci po napsání tragického příběhu se uchylují k látce vysloveně idylické. Náznorným příkladem je románová tvorba Viléma Mrštika, který po truchlivé *Santě Lucii* vydává selankovitou *Pohádku máje*. Obdobně je tomu i u K. V. Raise, po jehož idylických *Zapadlých vlastencích* (1894) následuje neblahý *Kalibův zločin*; časopisecký otisk obou děl v Šimáčkově „Světozoru“

byl opačný, nejprve vycházel na pokračování román o Kalibovi a pak teprve přišli na řadu *Zapadlí vlastenci*.¹

Raisovi *Zapadlí vlastenci* zobrazují obětavost vesnické horské inteligence, která se snaží v podkrkonošském lidu probouzet vlastenecké a společenské citění. Raisův dobový obraz je ovšem daleko širší, zaznamenává rovněž životní běh horského člověka, jeho zvyky, touhy a osudy. Vše, co prozaik podává, je přitom nahlíženo smírným, idylickým pohledem.

Románový čas stanovil Rais už v incipitu díla:

Ve čtvrtek, dne 24. února roku 1842, stály na silnici, jež běží z horského okresního města Větova dále k severu do Krkonoš, těžké selské sáně (Rais 1956, s. 11).

Jde o klasický temporální incipit, navíc značně konkrétní. Vstupní věta prózy obsahuje ještě jednu závažnou položku – zmínku o tom, že sáně směřují na sever do Krkonoš. Tato poznámka určuje zároveň místo budoucího děje – krkonošské prostředí, tak odlišné od nížinatých rovin, z nichž osazenstvo saní právě přijíždí.

Incipit svou přesnou datací zároveň naznačuje, že románové dílo bude zahrnovat kronikové prvky. Tohoto žánrového zaměření si povšiml už Arne Novák, který tuto tendenci spatřoval ve všech nejpřednějších Raisových románech:

[...] skladby rozměrem nejdelší, obě buditelské idyly *Zapadlí vlastenci*, *Západ*, pražská rodinná selanka *Pantáta Bezoušek* a vlastenecký román z národního rozmezí *O ztraceném ševci*, mají spíše ráz kroniky volně rozprávané (Novák 1936–1939, s. 778).

Stěžejní zapadlí vlastenci jsou tři, Rais je připodobnil tím, že jim dal ptačí *nomina propria* – učitelský pomocník se jmenuje Čermák, učitel Čížek a farář Stehlík. Autor je představí v prvních dvou kapitolách. Trojice má nejen ptačí jména, ale farář je navíc chovatel ptactva:

¹ *Kalibův zločin* vycházel v 26. ročníku Šimáčkova „Světozora“ od 20. listopadu 1891 (1. číslo); *Zapadlí vlastenci* v 27. ročníku od 18. listopadu 1892 (rovněž od 1. čísla).

Když pomocník za ním vstoupil, udiven se zahleděl po nízkém pokoji, jímž zněl ptačí švehol, štěbot, švitor i hvizdot. Levá stěna byla plna klecí malých i velkých a v nich plno života; velká zelená klec stála také na široké, tmavé skříni hladkých, ale místy odřených stěn (Rais 1956, s. 45).

Farář krátce nato komentuje sestavu tří slovy:

Ale jsme to pěkně pohromadě: Čížek, Čermák, Stehlík – jako bysme se byli hledali! No, Františku, měl jsem radost, umíte Pánaboha chválit. Teď si tuhle sestavíme kvartetko, že ho není široko daleko, a zpívat budem, až se bude suchá lípa u Nymburka zelenat! (Rais 1956, s. 47).

Rais si s *nominy* doslova zahrává, hned na začátku příběhu (v 1. kapitole) se střetávají první tři postavy, jejichž jména začínají stejnou hláskou:

„Tak Karel Čermák – vida – mně říkají Václav Čížek, budeme zpěváci dva, a smutno ve škole nebude.“ – Tváře Čermákovy mírně zčervenaly a v plachých očích se mu zalesklo. – Sedlák Češka stál za nimi, naslouchal, prohlížel si pana učitele a mezi jeho řečí přikyvoval (Rais 1956, s. 17).

Trojice *nomina* tak vytváří jmenný trojúhelník založený na hláске [č], částečně na sylabě [če]. Rais tak v 1. kapitole rozehrává nejen příběh, ale i *nomina propria* prvních figur.

Přiléhavé *nomen proprium* má i farská Albina, Alba, jejíž jméno je odvozeno z latinského *albens*, značící bělavý, bělající se, což je barevný odstín, jenž dívce odpovídá. Obdobně je tomu i se jménem vsi, kam se preceptor Čermák dostal. Jmenuje se Pozdětín a její název zahrnuje něco pozdního, opožděného, zapadlého. Bezprostředně tak souvisí s příběhem zapadlých vlastenců.

Celým románem prochází motiv nemanželského dítěte, jímž je pomocník Čermák. V románě je jeho minulost a minulost jeho matky postupně odhalována, takže motiv má charakter motivu apoditního. Už v 1. kapitole se objevuje jeho první varianta, čtenář se dozvídá, že Čermák je sirotek, který musel nechat studii. V 3. kapitole padne zmínka, že jeho matka je pochována v Praze. V 5. kapitole kostelník preceptorovi vypráví o své službě na faře v Kostelci, také o faráři Čermákovi a mladé Liduně – čtenář v dané chvíli neví, v jakém vztahu

jsou oba k pomocníkovi; teprve z preceptorova dopisu babičce se čtenář dozví, že farář Čermák byl jeho strýček. V 6. kapitole farská hospodyně Pepička z pomocníka vytáhne, že Lidunka byla jeho matka. V 11. kapitole apoditní motiv pokračuje ve vzájemné rozmluvě mezi učitelem Čížkem, jeho manželkou a preceptorem. Z rozhovoru vysvitne, že pomocníkův otec matku opustil a chlapec musel vyrůstat jako nemanželské dítě. Motiv je ukončen v 15. kapitole na zábavě v lázeňském hostinci v Milově, kde se Čermák bezděčně setká se svým otcem, synem bývalého vrchního v Kostelci. Když jeho otec zví, kdo je zpívající preceptor, dostane záchvat a po několika dnech umírá. Apoditní motiv má také svoji užší motivaci – osvětluje Čermákovo nejisté až bázlivé chování.

Souběžně s tímto stěžejním motivem probíhá v textu další apoditní motiv, v podstatě sekundární. Vztahuje se k farské panně Pepičce. Jeho první variantu zasadil Rais do 6. kapitoly, kde si farská hospodyně v rozhovoru s pomocníkem postěžuje:

[...] ale já jsem tady zůstala jako kůl v plotě! (Rais 1956, s. 135).

V 9. kapitole jí její bratr Podzimek v narážce vyčte:

Ty taky na věky nezapomeň! (Rais 1956, s. 209).

V 11. kapitole žena principála Čížka završí motiv farské panny jednoznačným a uzavírajícím konstatováním:

[...] víte, taky mívala lásku, ale umřela jí (Rais 1956, s. 243).

V závěru téže kapitoly je Pepiččin mládenec a jeho konec konkretizován. Sekundární motiv se přitom završuje shodně s primárním apoditním motivem. Oba jsou tklivé, smutné, odpovídají povahám a postavení svých nositelů.

Primární apoditní motiv má rovněž své ozvuky – jedním z nich je výjev z 16. kapitoly, v němž pozdětínští s preceptorem hledají na Olšanských hřbitovech hrob jeho matky. Opět tklivá scéna, neboť její hrob patří již jinému zesnulému.

Spolu s apoditním motivem uplatnil Rais v *Zapadlých vlastencích* také deníkovou složku. Začíná v 3. kapitole a má podobu záznamů Věnceslava Čížka, když byl ještě školním pomocníkem. Objevuje se v textu třikrát – v 3., 4. a 5. kapitole; vzhledem k tomu, že román má sedmáct kapitol, vyskytuje se tato deníková složka v jeho první třetině. Také postavení deníkové složky uvnitř kapitol je shodné – tvoří vždy jejich druhou polovinu. Smyslem deníkové složky je ukázat, jak dříve, tj. na začátku 19. století, preceptoři žili a jaký byl stav tehdejšího školství. Minulé postavení Čížkovo je tak konfrontováno s přítomným stavem Čermákovým.

Předlohou pro Čížkovy deníkové záznamy byly Raisovi zápisky písmáka Václava Metelky, jak autor poznamenává v úvodním slově. Metelkův deník inspiroval Raise nejen k těmto deníkovým záznamům, ale také k mnohým scénám z tehdejšího kantorského života a ze života a bytí podkrkonošského člověka vůbec.

Deníkovou složku doprovází složka epistolární – v 5. kapitole píše Čermák svojí babičce, ve 14. kapitole čte pomocník text Albinina dopisu z Prahy. Je-li deníková složka omezena na první třetinu románu (ojedinělý pokus o nový školní deník v 7. kapitole nemá v dalším textu pokračování), pak složka epistolární se vyskytuje v první a třetí třetině díla. Postavení obou listů v románovém textu je přitom do značné míry vyvážené – první se nachází v páté kapitole od začátku a druhý ve čtvrté kapitole od konce.

Vedle tří protagonistů vystupuje v románě rovněž figura anticipanta, kterou představuje kostelník Dolejš. V 2. kapitole přibývšímu pomocníkovi předpoví:

Ale, ale – nechci bejt špatnej prorok, ale mně se zdá, že tenhle pan preceptor tady dlouho nebude (Rais 1956, s. 42).

Jeho anticipace se v závěru naplní – Čermák dostane školu v Milově a navíc milovanou Alinku. Postava Dolejše má v románě ještě jeden význam – vzhledem k tomu, že autor svůj zájem soustřeďuje především na trojici venkovské inteligence, je kostelník prvním před-

stavitelem lidového živlu. Naznačuje to zejména jeho syžetová frekvence.

Zvláštní postavení má v románovém textu 13. kapitola, která má funkci kapitoly signifikantní. Nahrne se v ní několik negativních jevů, jež korespondují s tradičním smyslem čísla třináct: preceptor Čermák v ní odmítne vdovu Žalačku; Hádkovi z Větrova zjevně pomocníkovi nabízejí svoji dceru; Žalačka na besedě hrubě pomluví Čermáka, na což rozhorlený Podzimek zareaguje tím, že odveze svoji dceru Alinku. Jde o signifikantní kapitolu, v níž se mnohé negativně završuje, z hlediska tektonického se tak 13. kapitola stává stavebným mezníkem.

Obsahem 13. kapitoly je lidová zábava v Pozdětíně, která má svou protikladnou, ale v mnohém obdobnou variantu v panské zábavě v Milově, již Rais vložil do kapitoly 15. Dvojice kapitol tvoří konfrontační scénu – na jedné straně lidové veselí s vlasteneckou tendencí, na straně druhé panská zábava vedená v německém jazyce a duchu. V obou preceptor Čermák s různým ohlasem zazpívá Škroupův Kde domov můj. A v obou také dojde k nepřijemné až tragické situaci. V 13. kapitole Žalačka na besedě ze vzteku vykřičí, že Čermák je nemanželský a nemá otce. V 15. kapitole po Čermákově zpěvu nastane trapná situace – přítomný inspektor, když zjistí, že pomocník je jeho syn, dostane záchvat a později umírá. Výjev v 15. kapitole je podstatně vyhocenější.

Kapitoly s deníkovou složkou a signifikantní kapitola rozvrhují románový text do tří částí, vtiskují mu ráz architektonické triády, kde první část představuje prvních pět kapitol (1.-5.), druhá část dalších sedm (6.-12.) a třetí zbývajících pět (13.-17.). Celková architektonika románu má tedy podobu pravidelné triády: 5 – 7 – 5. Tomuto trojičinnému uspořádání odpovídá i frekvence sporadické epistolární složky, jež se vyskytuje toliko v 5. a 14. kapitole, tj. v první a třetí části.

Mezní kapitoly, 5. a 13., mají v textu významnější postavení. V 5. kapitole se uzavírá principálův deník, který procházel třemi kapitolami. Kapitola 13. je v tomto směru bohatší – představuje zlomovou signifikantní kapitolu a zároveň obsahuje první výjev konfrontační

scény. Mezi 5. a 13. kapitolou, tj. v druhé části, proběhne pak sekundární apoditní motiv (primární prochází celým románem).

Finále románu jako by navazovalo na lidovou besedu v Pozdětíně (13. kapitola) a na panskou zábavu v Milově (15. kapitola). I finální kapitola má slavnostní a společenský ráz, neboť se v ní koná vizitace pozdětínských školy za přítomnosti samotného hraběte. Během vizitačního oběda je pomocníkovi přislíbena škola v Milovech a napovězena možnost sňatku s Albinkou. Vše končí spokojeným štěstím.

Finální 17. kapitola tak zapadá do pravidelného koncového rytmu, na němž se podílejí závěrečné liché kapitoly, jež mají slavnostní charakter. Kapitola 13. na něm participuje svou besedou, 15. svou zábavou a 17. vizitací. Kapitoly 13. a 15. končí pochmurně, finální naopak překypuje radostí a pohodou.

Největší předností Raisova románu je, že jeho tvůrce v něm pracuje s kompozičním motivem, který spíná rozlehlý prozaický děj. Navíc Rais nepracuje s přímočarým signálním motivem, což by byl v dobovém literárním kontextu také morfologický přínos, ale s motivem apoditním, jenž je běžnější v literatuře moderní, v próze 20. století (v Rážově *Narcisovém domě* a v Ballekové *Pomocníkovi*).

Poněkud zvláštní postavení má v románě signifikantní 13. kapitola. Rais tohoto stavebního prostředku nepoužil poprvé, ve volně variované podobě se vyskytují už v předchozím Kalibově zločinu. V 13. kapitole je tam Vojta Kaliba uvězněn v jičínské krajské věznici, zatímco v jeho vsi Ostružíně mu žalem umírá a umře otec.

Vztah *Kalibova zločinu* a *Zapadlých vlastenců* je přitom zvláštní také z hlediska Raisova uměleckého vývoje, neboť zatímco *Zapadlí vlastenci* jsou dílem důmyslně prokomponovaným a stavebně celistvým, představuje *Kalibův zločin* jejich pravý opak. Postrádá (až na zmíněnou signifikantní kapitolu) nejen morfologické složitosti, je naopak pouhým jednoznačně a přímočaře se odvíjejícím příběhem (je jednoznačný stejně jako je jednoznačný titul této prózy). Raisův vývoj byl nepochybně složitý, díla svrchovaně umělecká v něm sousedila s díly problematickými. Milada Kopřivová se sice svého času pokusila dokázat, že *Kalibův zločin* má kompozici, při svém výkladu však převážně ulpěla na podrobném výkladu děje (Kopřivová 1959, s. 80–89).

Způsobem své tvorby má Karel Václav Rais mezi realistickými prozaiky nejbližší k Aloisi Jiráskovi. O vřelém vztahu k Jiráskovi svědčí mimo jiné i trojice memoárových příspěvků v třetím svazku souboru *Ze vzpomínek*, kde k nejpozoruhodnějším stránkám patří ty, v nichž líčí, jak autor Skaláků a Temna tvořil. Uvedené dvě prózy nejsou zmiňovány náhodně, neboť právě v nich dochází k tvaroslovnému styku mezi oběma autory (temporální incipit v *Temnu*, architektonická triáda Skaláků).

Daleko zajímavější jsou však morfologické příbuznosti s těmi prozaiky, k nimž měl Rais daleko a mnohdy je vůbec nebyl schopen pochopit. Jedním z nich byl Julius Zeyer, o jehož vrcholném románě dramatikovi Bohumilu Adámkovi napsal:

Ten Zeyerův Jan Maria Plojhar v Lumíru je patrně on sám (totiž Zeyer). Nelíbí se mi to! V době našich národních bojů, v době, kdy český duch se hlásí k světu, psátí o takovém italském „sladkém nicnedělání“ – a jinak mi to nepřipadá – je přece jenom choroba. A potom hubují na národ! (Janáčková 1956, s. 172).

Realista Rais novoromantikovi Zeyerovi neporozuměl, přesto i tyto dva odtažitě póly spojuje alespoň jeden tektonický postup, jímž je postava anticipanta. V Janu Marii Plojharovi jím je aristokrat Něvárov, kdežto v *Zapadlých vlastencích* primitivní vesničan Dolejš. Shodný prostředek, avšak s odlišnou podobou. Tento dílčí stavební postup ovšem pouze naznačuje, že i protivy se přitahují, dokonce i v morfologické sféře.

Literatura

- Janáčková Jaroslava, 1956, *Z dopisů K. V. Raise Bohumilu Adámkovi*, „Česká literatura“ 4, s. 172.
- Kopřivová Milada, 1959, *Kompozice románu Kalibův zločin*, [in:] Leontina Mašinová a kol. (ed.). *Karel V. Rais: Studie, vzpomínky, dokumenty*. 1. vyd., Lázně Bělohrad: Místní národní výbor, s. 80–89.
- Novák Arne, 1936-1939, *Přehledné dějiny literatury české*, 4. vydání, Olomouc: R. Promberger, s. 778.
- Rais Karel Václav, 1956, *Zapadlí vlastenci*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury.

Cizí a naši. Venkov a jednání postav v normalizačních dílech Miroslava Rafaje

Keywords: Miroslav Rafaj, work plan, village, countryside, work environment

Klíčová slova: Miroslav Rafaj, plán práce, vesnice, venkov, pracovní prostředí

Abstract

The study deals with three works by Ostrava-connected author Miroslav Rafaj – novel *Obtíže rovin* (Difficulties of Flatlands), and short-story collections *Zahrada po rodičích* (Inheriting My Parents' Garden) and *Výzvy k soukromým slavnostem* (*Appels for Private Celebrations*). The analysis focuses on the depiction of villages as environments for fulfilling work tasks and on the motivations of individual characters' actions. The paper makes use of the onomastic viewpoint, too, which points to the fact that the short-stories are set in particular areas. Another goal of the study is to research whether Miroslav Rafaj complied with the that-time fiction requirements.

Studie se zabývá třemi díly ostravského autora Miroslava Rafaje – románem *Obtíže rovin* a povídkovými soubory *Zahrada po rodičích* a *Výzvy k soukromým slavnostem*. Rozbor se soustřeďuje na zobrazení vesnice jako místa pro plnění pracovních úkolů a na motivaci jednání jednotlivých postav. Ve studii je užito také hledisko onomastické, které poukazuje na situování povídek do konkrétních lokalit. Dalším cílem článku je prověřit, zda Miroslav Rafaj splňoval dobové literární požadavky.

Ve studii se pokusíme představit fenomén venkova a jednání postav v prozaických dílech ostravského autora Miroslava Rafaje¹. Metodou bude tzv. pečlivé čtení, podněty budeme čerpat z dobových i ak-

¹ Tato studie je výstupem z projektu *Literární postavy a subjekty (typy, stereotypy, archetypy) II*, řešeného v rámci Studentské grantové soutěže Ostravské univerzity (reg. SGS03/FF/2021).

tuálních literárněvědných publikací. Rozbory budou doplněny ukázkami z jednotlivých děl.

1. Úvod. Autor a analyzovaná díla

Miroslav Rafaj (1934–1987) se narodil v Zubří, většinu života ovšem prožil v Opavě. Po studiích pracoval v opavském úřadu zemědělských meliorací a již tehdy zasílal své juvenilie do mládežnického časopisu *Vpřed*. *Zlomem v jeho kariéře byl rok 1973, kdy se stal šéfredaktorem ostravského nakladatelství Profil*. O čtyři roky později se stal tajemníkem ostravské pobočky Svazu českých spisovatelů.

V letech normalizace byly Rafajovy romány a povídky pro svou proklamovanou schematičnost považovány za vzor tzv. angažované propagandistické literatury. Hana Hrzalová k angažované próze a literatuře a k Rafajovi poznamenává: „Od prózy se vždy mnohé vyžaduje. Posláním prózy – a literatury – je stát na straně člověka, vyjadřovat dialektiku, složitost, krásu a cenu života“ (Hrzalová, 1987, s. 96). Dobová literární kritika si všímala také znalosti pracovního prostředí, v němž byl Rafaj zaangažován osobně: „Na tvorbu prozaika střední generace Miroslava Rafaje výrazně působí povolání autorovo – po absolvování vysoké školy pracoval jako stavbyvedoucí na melioracích“ (Vlašín, 1980, s. 230).

Vztah postav k práci v tvorbě Miroslava Rafaje neopomenul zmínit rovněž Jiří Svoboda, který rafajovského hrdinu charakterizoval takto:

Rafajovi je nejbližší člověk práce, který odhodlaně nese na svých bedrech tíhu života. Jeho základní zkušenost, získaná po letech pobytu v terénu, představuje trvalý zdroj tvorby (Svoboda 1986, s. 373).

Jednání a motivaci postav k práci se věnovala také Hana Hrzalová, která zdůrazňuje, že Rafajovy prózy jsou primárně charakterové črty a dějový prvek je v nich spíše upozaděn (Hrzalová 1987, s. 99).

Znakem Rafajových próz je také podle normalizačních literárních kritiků skutečnost, že stojí na straně člověka, ukazují ho v jeho pracovním poslání. To se realizuje v nevlídných prostorech a zlomových

okamžicích (např. pole po bouři, sněhová vánice), v nichž se vykristalizují charaktery jednotlivých postav (Svoboda 1986, s. 373). Štěpán Vlašín reflektoval u Rafajových postav touhu po společném splnění pracovního úkolu, rezignaci jedince na osobní ambice ve prospěch celku. „Své příběhy podržuje morálnímu poslání – inspirovat kladné vlastnosti, vést člověka od soukromých zájmů k obecným, celospolečenským“ (Vlašín 1980, s. 231).

Ve studii budeme s přihlédnutím k výše uvedeným názorům dobové kritiky analyzovat tři díla. Prvním je román *Obtíže rovin*. První vydání připravilo nakladatelství *Profil* v roce 1973. Druhé, se kterým pracujeme ve studii, vydal *Československý spisovatel* o dva roky později v edici *Žatva*. Obě vydání jsou obsahově identická. Román se odehrává ve vesnici Václavov. Jedná se o vesnici s pohnutým osudem, která byla po odsunu německého obyvatelstva prakticky vyliďněna; tyto souvislosti však v románu nejsou akcentovány, místo je zobrazeno pouze jako prostor, ve kterém drenážníci plní zadané úkoly. Vesnice zažívá v Rafajově tvorbě dané doby určitou renesanci, přičemž v normalizačních interpretacích je kladen důraz na její kolektivistický ráz a pracovní součinnost:

Žít neznamená už pro ně boj o život, ale tvořit, opírat se o druhé (Rzounek 1984, s. 211).

Druhým rozebíraným dílem byl soubor povídek *Výzvy k soukromým slavnostem*. Vydán byl v roce 1975 ostravským nakladatelstvím *Profil*. Miroslav Rafaj od druhé poloviny 70. let k žánru povídky inklinoval. V dobovém výkladu se povídky zaměřují na snahu hrdiny překonat sebe sama, povznést se nad realitu (Svoboda, 1986, s. 375). Postavami povídek jsou obyčejní lidé, kteří si v sobě nesou dědictví minulosti. Název sbírky lze interpretovat jako paradox – hrdinové prožívají svou vlastní, soukromou slavnost tehdy, když opustí svůj osobní prostor a proniknou k ostatním lidem (Svoboda, 1986, s. 376). Z tohoto díla budeme ve studii rozebírat povídky *Spánek nepřichází* a *Sníh napadal v září*. První uvedená povídka poukazuje na osobní i obecný střet mezi vesnickou komunitou a zeměměřiči, kteří jsou

vnímání jako cizorodý prvek. Druhý text zobrazuje nepojmenovanou vesnici jako místo pravidelných návratů syna za matkou.

Třetím dílem, které jsme ve studii analyzovali, je další sbírka povídek *Zahrada po rodičích*, která byla vydána nakladatelstvím *Mladá fronta* (v edici *Alfa*) roku 1979. Zaměřili jsme se na povídky *Kroky ve sněhu* a *Probuzení*. První text je vzpomínkou hlavního hrdiny na pracovní zážitky spojené se zasypáním studny. Ve druhém textu je vesnice ztvárněna nejprve jako svazující prostor, ze kterého se chce hlavní hrdinka dostat do města, následně se do něj však vrací a nalézá v něm smysl své existence.

2. Obtíže rovin

Vesnice Václavov, dějiště románu *Obtíže rovin*, je v díle představena jako silně typizované místo. Vše působí izolovaným dojmem; vesnice je uzavřeným prostorem, jehož obyvatelé nijak neakcentují příjezd drenážníků (viz příklad č. 1).

[1]

Vesnice v dálce dýmala ze všech komínů, které měla. Modravý kouř líně stoupal a měkce se rýsoval na pozadí svahu, rozříznutého cestou. Obílená zvonice, stojící uprostřed mezi domy, se jediná vypínala, a vtom cinkavý zvon začal vyzvánět (Rafaj 1975, s. 11).

Bližší a detailnější charakteristiky vesnice v díle chybí. Pozornost je upřena na pracovní činnosti, objevují se odborné popisy pracovního postupu, které ději dodávají na akční dynamice (viz příklad č. 2). Václavov slouží jako místo, kde musí být splněn pracovní úkol, kterým je zlepšení půdy (viz příklad č. 3).

[2]

Péra neměla žádný spád. Taky vodováha v kabině u Hanuše ukazovala, fréza jede v rovině a dokonce, jak s napětím Bér vypozeroval, na koncích pěr ujela dozadu. Protispád! (Rafaj 1975, s. 42).

[3]

Projekt zpracovali projektanti z našeho závodu a my podle něho budeme dělat. Uděla-

li ho rychle, protože družstvo potřebuje už letos sít do meliorované půdy (Rafaj 1975, s. 30)

Hlavní postavou románu je drenážník Bér, jehož hlavním cílem je dostat za práci spravedlivou odměnu - touží se stát nejlepším pracovníkem. Je prototypem postavy dělníka, má jeho typické rysy – tvrdohlavost, ráznost, jadrnost – a je následováním hodný (Fialová 2014, s. 137); její funkcí je reprezentovat jsou sociálně-pracovní skupinu, případně dokonce budovaný archetyp doby (Hodrová 2001, s. 533). V díle je však také zobrazen přerod postavy – zpočátku nad vším uvažuje v majetkových a finančních souvislostech, postupem času však nalézá etickou hodnotu práce a začíná chápat její význam pro budoucnost. Tohoto jevu si všímala rovněž dobová kritika:

Bér zná dobře cenu lidské práce, všechno dovede převádět na konkrétní hodnoty, proto i svůj život chce zpočátku založit na majetkových jistotách (Svoboda 1986, s. 374).

K vesnici, v níž pracuje, nemá zpočátku žádný vztah. Slouží mu pouze jako prostředek ke splnění pracovního úkonu (viz příklad č. 4). Jeho základní starostí je dobře odvedená práce, na které staví svou společenskou prestiž. Nenechává se ovlivnit ničím vnějším, touha po splnění úkolu převažuje. Ve chvíli, kdy jsou drenážníci vystaveni nepříjemným vnějším vlivům (silný déšť a větrné počasí), Bér vesnici dokonce ironicky nazve Chudákovem (viz příklad č. 5).

[4]

To zase nemusí zajímat vás, mistře. Chceme svoje, že jo. Vždyť je to přece lidské. Nikdo nedá nikomu nic zadarmo. My vám taky nic nedarujeme. Tak se přece vždy domluvíme. Jsme tady v soutěži, socialistické k tomu, a tam jsou ustanovení o tom, že dostaneme spravedlivé prachy za obětavou práci navíc. A vy nám vyčítáte nos mezi očima. Podle vás bysme měli být zticha ze samé radosti, že se můžeme ve Václavově párat s bahnem (Rafaj 1975, s. 90).

[5]

„Uvrtali nás ve Václavově na dva tři roky. Čtyři sta hektarů mokřých polí, kdo to kdy viděl. Musí být ta vesnice ale Chudákov, když chtějí tolik odvodňovat (Rafaj 1975, s. 12).

V průběhu románu si Bér začíná uvědomovat, že individualistickým přístupem k práci nic nezíská a začne chápat úkoly více kolektivisticky (viz příklad č. 6). Tímto se potvrzuje výše uvedená teze, že pro postavy je společně důležitější než individuální. Rovněž ví, jaké jsou jeho získané zkušenosti, a je si vědom, že z nich může v dalším období těžit. Dobová kritika přerod postavy interpretovala jako posun od egoismu k družnosti a úzké účelovost k morálním hodnotám (Svoboda 1986, s. 175).

[6]

Premýšlel o tom, co ho čeká a jak jeho spor může dopadnout. [...] Jestliže se má jeho život změnit, měl by se změnit najednou a hned. Ale tak, aby neztratil, co už tak těžce a díky své vytrvalé práci získal (Rafaj 1975, s. 124)

3. Výzvy k soukromým slavnostem

V povídce *Snih napadl v září* ze sbírky *Výzvy k soukromým slavnostem* pracuje skupina zeměměřičů v období žní na melioracích ve vesnici. Ta není v textu konkrétně pojmenována. V průběhu prací dojde k seznámení hlavního hrdiny s dívkou (viz příklad č. 7). V rámci děje vyjde ovšem najevo, že seznámení bylo spíše přáním rodičů, kteří hlavnímu hrdinovi přisoudili vyšší pracovní postavení, než mu skutečně náleželo (viz příklad č. 8). Touha a přání rodičů následně vedly k tomu, že si i hlavní hrdinka muže svým způsobem idealizovala (viz příklad č. 9). Toto krátké vzplanutí ovšem dokládá nepřijetí zeměměřičů ve vesnickém společenství, které je výsledkem střetu dvou světů a nedostatečné komunikace (viz příklad č. 10). Proti autorovým románům je povídka více zaměřena na mezilidské vztahy, pracovní a ideologické je upozaděno.

[7]

Šla vysoká, štíhlá. Zastavil jsem se na krok před ní, a teprve když jsem uslyšel lehký smích, zvedl jsem udiveně hlavu. [...] Lehce jsem ji uchopil kolem ramen. (Rafaj 1979, s. 60)

[8]

Dodnes nevím, proč jsem byl vybrán já, řadový zeměměřič, řadový člen skupiny. Ti lidé ani nevěděli, vlastně ani nemohli znát naše zařazení a důležitost v práci. Jestliže

nás pozorovali ze dvorů, pak právě mne viděli hledět do okuláru podivného přístroje, slyšeli mne inženýrovi volat čísla... A mně pak přisoudili postavení, které z toho snad vyplývá (Rafaj 1979, s. 68)

[9]
Líbil ses mi, protože jsi měřil! Takového tě chci. Co je na tom špatného? Tvoji lidé tě poslouchali na slovo. Vidíš... možná právě proto jste se všim už hotovi (Rafaj 1979, s. 68)

[10]
„Starý sedlák kosil v místech, kde jsme toho dne začínali měřit. Zahučel: „Kolik sebere te louky? Na svahu je tráva kyselá, není z ní žádný užitek. Ale tady je sladká, plná šťávy. Voní!“

[...]
„Hon má jít k okraji svahu. Nedá se nic dělat.“
Zahučel cosi, nerozuměl jsem. Přebrousil ostří, rozmáchl se, nepohlédl na mne, a zlobně, silně sekal a podtrhával kosou (Rafaj 1979, s. 62).

V krátkém textu *Spánek nepřichází* je vesnice zobrazena jako místo opakovaných návratů syna na víkend za starou matkou. Synovy návraty do vesnice jsou pravidelné, vrací se vždy v sobotu (viz příklad č. 11).

[11]
Je sobota, jede se domů. Jedu za matkou. Těší se na mě. Čeká na našem malém nádraží. (Rafaj, 1979, s. 45).

Prostor rodné vesnice, který v povídce není přesně pojmenován, je zobrazen jako místo tradičních aktivit syna s matkou (např. odpolední procházka). Postava matky promluví pouze v jednom případě – vyprávěčská perspektiva je vychýlena směrem k synovi, z jehož pohledu jsou prezentovány matčiny emoce, kterých si všimá (viz příklad č. 12).

[12]
„Po odpolední procházce, kterou si neodpustíme, třebaš přší, matka zesmutní. Potají si povzdechne a chystá mi do kufříku prádlo na týden do světa. Ve tři čtvrtě na čtyři v pondělí ráno odjíždím z našeho červeného nádraží.“ (Rafaj, 1979, s. 46).

Závěr povídky se odehrává na vlakovém nádraží a je charakterizován vnitřní promluvou hlavního hrdiny, kterou zrychlují asynde-

tická slovní spojení poukazující na jeho při nástupu do vlaku (viz příklad č. 13).

[13]
„Hladká stěna mizejícího vagonu je černá od sazí a nějakých olejů, vzpírám se o ni rukou s kufrem, otáčím mne to proti směru jízdy, vykřikl jsem, houf lidí je silný a opírá se o mne, jako bych jim překážel v životě.“ (Rafaj, 1979, s. 48-49).

Celá povídka *Spánek nepřichází*, kterou jsme charakterizovali jako místo tradičních návratů syna za matkou, působí dnešním pohledem jako kliše. Rafaj prostor vesnice opět použil pouze jako kulisu, aniž mu věnoval větší pozornost.

4. Venkov v povídkovém souboru *Zahrada po rodičích*

V úvodu povídky *Kroky ve sněhu* je zobrazen příjezd muže do vesnice Svatoňovice², ve které se v minulosti postaral o zasazení stromů. V současnosti si hlavní hrdina jede pro vánoční stromek. Sám protagonista je překvapen tím, do jaké výšky stromy narostly (viz příklad č. 14). Při pohledu na výšku stromů vzpomíná na pracovní zážitky (viz příklad č. 15).

[14]
Tady přede mnou stály stromy vysoké až do nebe, mohutné a ztepilé, přímé a rovné jako vykřičníky, jako lidský hlas a jasný tón.“ (Rafaj 1975, s. 37).

[15]
V létě moje skupina žen sázela stromky a pečovala o lesní školky, připravovala pletiva pro zimní ohrazení. [...] ale my jsme sázeli borovičku jednu za druhou, přesně podle plánů, kterých jsem měl plnou polní brašnu (Rafaj 1975, s. 34).

V povídce je kromě obce Svatoňovice zmíněna rovněž další obec, a to Kohoutov³, ve které dělnice při práci ve Svatoňovicích bydlely. Obyvatelé této vesnice se musejí vystěhovat, protože vesnice ne-

² V České republice se nachází dvě obce Svatoňovice, a to Velké a Malé – jde tedy pravděpodobně o reálnou lokalitu.

³ Uvedená obec je rovněž reálná, nachází se v okrese Trutnov.

mohly stát na břehu plánované přehrady. Za odměnu dostanou obyvatelé nové byty v oblasti Rudné a Brodu (viz příklad č. 16).

[16]

Voda v nádrži musela být naprosto čistá, pro lidi z těch tří vesnic už postavili nové byty v Rudné a v Brodu a doba, kdy se do nich nastěhují, byla kousek před nimi (Rafaj 1975, s. 34).

Po krátkém úvodu, ve kterém jsou čtenáři vysvětleny důvody vystěhování se z města, dominuje příběhu proces zasypání studny, které místní obyvatelé považují za uzavření jedné etapy života (viz příklad č. 17).

[17]

„Zasypání studny je obřad. [...] Voda se zavřela, jako se uzavře lidský život. Potom vzala hořící poleno a vhodila je do studny. Plesklo a zasyčelo. Nakonec vzala chléb, odkrojila skývu a rozdrobila ji. [...] A potom pokynula mužům z domu, kterým studna patřila, a ti z připraveného kopce navezené hlíny začali studnu zasypávat (Rafaj 1975, s. 34–35).

Po tomto úkonu lidé pokračují ve své práci, která spočívá v postupné likvidaci studen a všeho, co by bránilo stavbě přehrady. Pracovní v povídce dominuje a má zásadní význam (viz příklad č. 18). Právě odkazy na stavbu přehrady čtenáře vracejí k tematice, která je pro Rafajovu tvorbu typická.

[18]

Ostatní ženy se k nim přidaly. V proutěných koších ve vlhké rašelině měly sazenice borovic, šly klidně za svým dílem, zatímco dole, pod nimi, muži ještě dopoledne zasypali studnu a dali se do rozebírání stodol a chlévů a začali rozevírat střechy přístavků nalepených kolem obytné budovy (Rafaj, 1975, s. 35).

Vzpomínku hlavního hrdiny Miroslav Rafaj pojal tak, že se člověk snaží po celou kariéru společně usilovat na splnění určitého cíle, který si stanoví společně s kolektivem (viz příklad č. 19). Pasáž můžeme interpretovat jako vyznání hrdinovy filozofie obyčejného, ale snaživého života, jemuž se autor věnuje v celé své tvorbě.

[19]

Tak se vracíme do krajiny svého mládí, s nímž jsme spojeni nesčetnými pouty let

prožitých zde v práci a všedních starostech, které z nás však učinily lidi milující ty druhé, s nimiž jsme o tolik usilovali (Rafaj 1975, s. 37).

Klasický motiv cesty do města za lepším osudem, který se ovšem nenaplní, je osou příběhu *Probuzení*. Povídka je postavena na rozhodnutí hlavní hrdinky učinit změnu ve svém životě (viz příklad č. 20). Jako dějiště příběhu zvolil Miroslav Rafaj konkrétní lokality – města Vítkov a Ostrava, které figurují jako protipól rodné vesnice, jež není v textu konkrétně pojmenována.

[20]

Měla by odtud zmizet, dokud je čas. Ještě nemá tolik roků, aby si nenašla muže někde jinde, ve městě, všude tam, kde se jí bude líbit. A musí si užít života, pořádně se kolem sebe rozhlédnout (Rafaj 1975, s. 95)

Hrdinka si uvědomuje, že odchod z rodné vesnice bude náročný, nicméně jej považuje za vhodné řešení nastalé situace. Má již vybranou konkrétní lokalitu, do které by se ráda nastěhovala a kde by začala žít nový život (viz příklad č. 21).

[21]

Ale to vše jí ještě více jítřilo. Vracela se domů a zase při nejbližší příležitosti jela nazpět do Vítkova, ale už toužila dál, do města, které leželo na druhém konci kraje, do města s těžními věžemi, kde život kolotal [...] Eliška věděla, že žít v takovém městě, mezi tolika lidmi, nebude lehké (Rafaj 1975, s. 96)

Během působení ve městě si protagonistka začíná uvědomovat místo, kam skutečně patří (viz příklad č. 22). Osudovost rodné vesnice, do níž se Eliška z města nakonec vrací, Rafaj podává jako vyústění protagonistčiny úvahy, při které si uvědomuje, že život ve městě pro ni byl v podstatě něčím nechtěným – něčím, co zkusila, ale o čem věděla, že to není správný výběr (viz příklad č. 23).

[22]

Chci domů, řekla Eliška a bylo jí najednou těžce, když si uvědomila, že končí podzim a že na horách už možná napadl sníh, který neroztál (Rafaj, 1975, s. 101).

[23]

Chci žít tak, jak jsem dosud nežila. [...] Blesklo jí hlavou, že dosud opravdu nežila tak, jak ve skutečnosti chtěla a bylo jí to líto (Rafaj 1975, s. 102).

Hrdinka si je vědoma toho, že každý hledá své místo v životě – pro někoho je tímto prostorem město, pro jiného vesnice (viz příklad č. 25); podstatná je však zkušenost, která je pro závěrečné poznání nutná (viz příklad č. 26).

[25]

Potřebovala jsem tady ve městě poznat, že všude žijí lidé šťastní a nešťastní, že se dnes všude člověk užívá, když chce, ale že má taky jenom jeden kout (Rafaj 1975, s. 103).

[26]

Nic si nevyčítala. Každý má žít tam, kde je mu dobře. A ona byla doma tady, na návrší, s výhledem na vzdálené obzory, na farmu, na potok, na sad (Rafaj, 1975, s. 106).

5. Závěr

Dospěli jsme k závěru, že venkov je ve zvolených dílech z období normalizace představen zejména jako prostředí, které slouží jako prostor pracovního úsilí a splnění úkolu. Toto pojetí je prominentní zejména v románu *Obtíže rovin*. Vesnice je charakterizována pouze popisy domů, kostelní zvonice, specifičtější charakteristika chybí. Pro román je důležitá proměna hlavní postavy; ta zpočátku dobové požadavky na pozitivního hrdinu nenaplnuje, Bér pracuje za účelem vlastního zisku, individuální pro něj představuje více než kolektivní. Postupem času u něj však dochází k proměně, uvědomuje si nutnost práce pro kolektiv. Tato tendence je již v souladu s dobovými požadavky na syžet.

V povídce *Sníh napadl v září* dominuje venkovu opět pracovní tematika, k níž se přidává motiv konfliktu mezi místními a zeměměřiči. Venkov je v povídce zobrazen jako prostor, ve kterém se původní obyvatelé obtížně smiřují s faktem úpravy rodné půdy. Považují je za element, který narušuje tradiční chod vesnice. Nostalgicky je venkov vykreslen v povídce *Spánek nepřichází*, kde je však role podstatně utlumena.

V textu *Kroky ve sněhu* převládá pro autora opět typický pracovní motiv, k němuž se druží střet starého a nového. Obyvatelé vesnice jsou

nuceni zasypat své studny kvůli stavbě přehrady. Hlavní hrdina vzpomíná na společné pracovní úsilí, které jej s ostatními obyvateli vesnice sblížilo. Povídce dominuje pasáž psaná ve formě kolektivního „my“.

Zcela jiné je představení venkova v povídce *Probuzení*. Miroslav Rafaj v příběhu zmiňuje dvě konkrétní lokality – Vítkov a Ostravu. Rodná vesnice v příběhu figuruje nejprve jako nepříjemný prostor, ve kterém hlavní hrdinka nechce být, necítí se v něm komfortně, ale po zkušenosti s městem se se svým rodištěm sblíží a pociťuje k němu vazbu. V tomto textu se autor posunul od schématu „románu práce“ k motivice ztracených iluzí.

Zdroje

Rafaj Miroslav, 1975, *Obtíže rovin*. Praha: Československý spisovatel.

Rafaj Miroslav, 1975, *Výzvy k soukromým slavnostem*. Ostrava: Profil.

Rafaj Miroslav, 1979, *Zahrada po rodičích*. Praha: Mladá fronta.

Literatura

Fialová Alena, 2014, *Poučení z krizového vývoje*. Praha: Academia.

Hodrová Daniela, 2001, *Na okraji chaosu*. Praha: Torst.

Hrzalová Hana, 1987, *O české literatuře dneška*. Praha: Československý spisovatel.

Rzounek Vítězslav, 1984, *Nástin poválečné české literatury*. Praha: Československý spisovatel.

Svoboda Jiří, 1986, *Doslov* [in:] Rafaj, Miroslav. *Čas bez slitování*. Ostrava: Profil, s. 373–379.

Vlašín Štěpán, 1980, *Ve škole života*. Praha: Československý spisovatel.

Epidemia jako siła napędowa historii (?) Choroba w ujęciu Petra Zelenki

Keywords: disease, epidemic, AIDS, maladic discourse, Petr Zelenka, Antonín Holý
Słowa kluczowe: choroba, epidemia, AIDS, dyskurs maladyczny, Petr Zelenka, Antonín Holý

Abstract

The article “*Epidemic as a driving force of history (?)*” *Disease as seen by Petr Zelenka* explores the play *Elegance molekuly* (2018). The Czech playwright reconstructs the story of a chemist Antonín Holý, whose research contributed to the invention of, among other things, antiretroviral drugs that inhibit the development of the AIDS syndrome. Thanks to Zelenka’s use of all three layers of the AIDS myth distinguished by the Polish anthropologist Monika Sznajderman, the true story of the Gilead Sciences company is a contribution to the presentation of the cultural image of the disease and the epidemic it caused in the 1980s and 1990s. While interpreting the drama, Susan Sontag’s reflections (*Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*) were also used as a commentary. The play and its continuously popular stage production at Prague’s Dejvické divadlo theatre (from 2018, also directed by Petr Zelenka) constitute an important voice in the Czech maladic discourse of the last decade.

Przedmiotem analizy w artykule jest tekst sztuki teatralnej *Elegance molekuly* (2018) Petra Zelenki. Czeski dramaturg rekonstruuje w niej historię chemika Antonína Holego, którego badania przyczyniły się do wynalezienia m. in. leków antyretrowirusowych hamujących rozwój syndromu AIDS. Dzięki wykorzystaniu przez Zelenkę wszystkich trzech warstw mitu AIDS, jakie wyróżniła polska antropolożka Monika Sznajderman, prawdziwa historia firmy *Gilead Sciences* jest przyczynkiem do zaprezentowania kulturowego obrazu choroby oraz wywołanej przezeń epidemii w latach 80. i 90. XX wieku. Przy interpretacji dramatu sięgnięto również w charakterze komentarza do rozważań Susan Sontag (*Choroba jako metafora i AIDS i jego metafora*). Sztuka oraz jej ciesząca się nieustannym zainteresowaniem widzów realizacja sceniczna w praskim teatrze Dejvické divadlo (od 2018, także w reżyserii Petra Zelenki) stanowi ważny głos w czeskim dyskursie maladycznym ostatniej dekady.

Mary Shelley, publikując w XIX wieku (dokładnie w roku 1826) apokaliptyczną powieść zatytułowaną *Ostatni człowiek* (*The Last Man*), usytuowała jej akcję w odległym wówczas XXI stuleciu, wybierając długi dystans czasowy, jaki pozostaje ludzkości zanim zostanie skazana na zagładę w wyniku śmiertelnej epidemii. Brytyjska pisarka w tej fantastycznej opowieści wykorzystywała w dużej mierze własne doświadczenia i obserwacje (Rudolf 2019, s. 50 i nast.), gdy dziewiętnastowieczną codzienność nieraz tworzyły zabójcze choroby zakaźne¹, które stały się, podobnie jak kwestia zdrowia i higieny, przedmiotem refleksji historyków codzienności (zob. np. Lenderová, Jiránek, Macková 2009, s. 74–99).

Dla nas żyjących na przełomie milenium, choć jeszcze nie w roku, w którym miał – według wizji Shelley – dokonać się ostateczny kres człowieka, epidemia zdawała się jeszcze niedawno być odległym temporalnie faktem, o którym czytaliśmy w podręczniku historii, ale praktycznie w zdecydowanej większości nie mieliśmy osobistego doświadczenia w tej dziedzinie.

Pewnie dlatego jeszcze parę lat temu nie pomyślelibyśmy, że nasze życie naznaczy pandemia COVID-19, której konsekwencje w mniejszym czy większym stopniu dotknęły każdego. Owszem docierały do nas informacje na temat różnych chorób zakaźnych, ale nie stanowiły

¹ I we współczesnych, literackich reprezentacjach dziewiętnastowiecznej przeszłości odnajdziemy echa lęków, jakie wzbudzały epidemie. Przykładem z literatury czeskiej może być *Guvernanka* Vladimíra Macury z sugestywnym obrazem szalejącej we Wrocławiu cholery, przefiltrowanym głównie przez strach i obawy o zdrowie swoje oraz najbliższych kobiecej bohaterki, której historycznym prototypem była Bohuslava Rajska, po mężu Čelakovská. Zupełnie innych egzemplifikacji dostarcza proza Vladimíra Körnera, w której pisarz (re)konstruował wydarzenia stojącego pod znakiem prusko-austriackiej wojny roku 1866, jak cykl *Post bellum 1866* czy nowela *Oklamany / Der Betrogene*. U tego pisarza wątek chorób zakaźnych, których opisy epatują czytelnika naturalistycznymi detalami, typowymi dla autorskiej poetyki, znaleźć można także we wcześniejszych utworach. Dokumentuje to m.in. biograficzna powieść prezentująca losy Jana Jesseniusa *Lékař umírajícího času*, gdzie rozbudowane pasáže poświęcone epidemii tworzą znaczną część kilku środkowych rozdziałów (*Rána z nebe, Tma, Morové pověří*).

one jednak ogólnościowego zagrożenia, jak wirus SARS-COV-2 i przerażające przekazy medialne z przełomu lat 2019/2020. Lako- nicznie, ale niezwykle trafnie oddał te odczucia słoweński filozof Sla- voj Žižek, pisząc niemal na bieżąco swoje komentarze i tytułując je *Pandemia! COVID-19 trzęsie światem* i *Pandemia! 2 Kroniki straco- nego czasu* (Žižek 2020a, 2020b). Rok 2019 i kolejne pewnie z tego powodu zapadną w zbiorową pamięć, jako lata spod znaku niepew- ności, lęku w dużej mierze wywoływanego przez infodemię, której nie doświadczali nasi dziewiętnastowieczni przodkowie nękani przez rozmaite plagi.

Literatura nieraz eksplorowała wątek choroby jako probierz za- chowań zarówno jednostek, jak i całych społeczności, sięgając po najróżnorodniejsze konwencje. Jednym z pierwszych bohemistycz- nych skojarzeń, przychodzących na myśl w kontekście pola seman- tycznego epidemii, która współcześnie zdaje się wypierać nieco ar- chaicznie brzmiącą „zarazę”, może stać się Karel Čapek. W metafo- rycznym dramacie *Bílá nemoc*² autor wykorzystał fikcyjne schorze- nie, „aby nebylo nutno myslet [...] na skutečnou nemoc” (Čapek 1956, s. 266). Moją uwagę przyciągnął jednak inny dramatopisarz, pracujący z motywem plagi. Petr Zelenka³ w 2018 roku opublikował (i wyreżyserował na scenie Teatru Dejvického w Pradze) sztukę *Ele-*

² Dramat w trzech aktach i czternastu obrazach *Bílá nemoc* powstał w 1937 r., a w przedmowie autor odnosi się do metaforycznego, ale i kulturowego postrze- gania zjawiska plagi: „Mohla by to být rakovina nebo jiná choroba místo fingované ‘bílé nemoci’; ale autor se snažil pokud možno přenést jednotlivé motivy i samu lokalisaci své hry do sféry fiktivní, aby nebylo nutno myslet ani na skutečnou nemoc ani na skutečné státy nebo režimy; mimo to cítil ono malomocenství do jisté míry symbolicky, jak příznak hlubokého rozvratu bílé rasy; taková epidemie připadá dnešnímu člověku jako návrat k morovým ranám středověku” (Čapek 1956, s. 266).

³ Petr Zelenka jest znany w Polsce, choć zapewne częściej kojarzony jako reżyser i scenarzysta filmowy niż dramatopisarz. Polski czytelnik może zapoznać się jednak z jego sztukami, zawartymi w dwóch antologiach współczesnego dramatu czeskiego. *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* zawierają oprócz tytułowego tekstu także sztukę *Teremin* (2005) prezentującą losy radzieckiego wynalazcy Lwa Siergiejewicza

gance molekuly. Tekst sprzed zaledwie trzech lat świadczy o wielkiej, pisarskiej intuicji i zaskakująco aktualnie można go odczytywać w na- szej – ciągle jeszcze pandemicznej – rzeczywistości. Chciałabym poświęcić mu kilka refleksji, zaznaczając, iż wątki maladyczne poja- wiają się u tego autora niejednokrotnie, zarówno w twórczości drama- tycznej, jak i filmowej.

Elegance molekuly powstała dzięki wsparciu Instytutu Chemii Or- ganicznej i Biochemii (ÚOCHAB) oraz fundacji Neuron⁴. Na całość składają się 24 numerowane sceny/obrazy⁵, w których twórca spleta w achronologiczną, choć zamkniętą między latami 1986–2012 opo- wieść o świecie chemii, farmacji, pieniędzy, ale i o dążeniu do speka- kularnego sukcesu, osadzoną m. in. w Pradze, USA, Paryżu czy Rzy- mie.

Tekst Zelenki można odczytywać jako historię genialnego czeskie- go chemika, Antonína Holego (1936–2012), który dzięki finansowe- mu wsparciu z zewnątrz mógł wyjść poza poziom badań podstawo- wych, zobaczyć w praktyce ich rezultaty i przyczynić się do rewolucji w naukach chemicznych. Ton tej *quasi*-biograficznej opowieści dyk- towany jest poprzez rozmowy, wspomnienia i retrospekcje różnych postaci, co pozwala czytelnikowi/widzowi zrekonstruować pełną dra- matycznego napięcia, ale przefiltrowaną przez ułomną, ludzką pa-

Termena. Podobnie jak w przypadku *Elegance molekuly*, w *Tereminie* punktem wyjścia jest znacząca, choć mało istniejąca w świadomości społecznej postać głównego bohatera. Z kolei najnowszy wybór *Prawda i miłość* przynosi właśnie *Elegance molekuly* oraz osadzoną w brutalnym świecie współczesnych mediów sztukę *Jobs Interview*. Największą popularnością cieszyły się wystawiane wielo- krotnie na polskich scenach teatralnych *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie*, natomiast sztuka *Oczyszczenie* (2007) była napisana specjalnie dla Teatru Starego w Krakowie, z którym Zelenka wówczas współpracował. Autorką polskich prze- kładów jest Krystyna Krauze.

⁴ Czytelnik spotka się z taką informacją poza zamieszczonym przed sztuką para- tekstem, również dzięki zastosowaniu chwytu teatru w teatrze, gdy w jednej ze scen mowa jest o przygotowywaniu w Teatrze Dejvickim przedstawienia w zamian za możliwość parkowania na terenie instytutu badawczego (Zelenka 2018a, s. 141).

⁵ W polskim tłumaczeniu Krystyna Krauze jest ich 27 (Zelenka 2020, s. 193–255).

mieć historię powstania firmy *Gilead Sciences*, która mimo wielu przeszkód, wykorzystywała potencjał tkwiący teoretycznie w odkryciach profesora Holego. Krąg bohaterów tworzą zagraniczni współpracownicy naukowca, w tym najważniejsza trójka: John C. Martin, chemik wieloletni szef *Gilead Sciences*, Erik de Clercq, belgijski lekarz i biolog współpracujący z nim już od połowy lat 70., Michael Riordan, również lekarz, współtwórca *Gilead Sciences*. Zestaw postaci, które można roboczo nazwać „światem pracy”, uzupełnia Donald Rumsfeld⁶, kontrowersyjny amerykański polityk oraz trzech czeskich chemików (Ivan Rosenberg, Petr Alexander, Zdeněk Havlas). W świecie tym przeważają mężczyźni, a Zelenka sam siebie określając mizoginem⁷, tę męską dominację przełamuje, wprowadzając postaci kobiece. Sferę prywatną tworzy więc w amerykańskiej perspektywie Rosemary Martin, żona Johna, z której na potrzeby sztuki Zelenka uczynił historyczkę, co pozwala na złagodzenie dominującego dyskursu chemicznego⁸. Żeński świat uzupełniają Ludmila Holá – żona profesora, która w akcji współczesnej jest konfrontowana z jedyną postacią fikcyjną. Jest nią młoda adeptka dziennikarstwa Pavla⁹, szukająca chwytliwego tematu, który pozwoliłby jej pokazać dokonania czeskiego naukowca językiem współczesnych mediów. W dramacie figurują jeszcze Jane – amerykańska sekretarka, księgowa i asystentka laboratoryjna oraz chemiczka Hana.

⁶ Jego postać pojawia się także w najnowszym filmie Zelenki pt. *Modelář* z roku 2020.

⁷ Mówił o tym np. w rozmowie z 2006 r., choć prymarnie ta autocharakterystyka odnosiła się raczej do świata filmów (Kaczorowski 2006, s. 41).

⁸ Na temat trudnego języka chemii Zelenka wypowiadał się niejednokrotnie, komentując swój dramat w wywiadach (np. Zelenka 2018b, s. 145).

⁹ W rozmowie, która towarzyszy wydaniu sztuki w czasopiśmie „Svět a divadlo”, Zelenka przyznaje, że w postaci Pavly odbija się część jego twórczych zmagani z osobą czeskiego geniusza, zasługującego w opinii wielu na nagrodę Nobla, który jednak – mimo wielkich dokonań w dziedzinie (bio)chemii – dla większości Czechów pozostaje w cieniu chociażby Otto Wichterlego, wynalazcy soczewek kontaktowych. Wątek ten jest zresztą eksplicytnie przywoływany w tekście.

Tytuł *Elegance molekuly* metaforycznie oddaje piękno, jakie oprócz chemicznego potencjału w cząsteczkach Holego dostrzegł John C. Martin. CIDOFOWIR, ADEFOWIR oraz TENOFOWIR¹⁰ to molekuly, będące u Zelenki niejako zantropomorfizowanymi abstraktami. To m. in. dzięki nim udało się zapanować nad budzącą początkowo grozę epidemią AIDS, którą – przypomnijmy – oficjalnie ogłoszono w czerwcu 1981 roku (Rudolf 2019, s. 129)¹¹. Wykrycie nowego syndromu wywołało ogromny szok, który wynikał z faktu, iż co najmniej od połowy lat siedemdziesiątych wydawało się, że ludzkość poradziła sobie z chorobami zakaźnymi¹². Jak przypomina Susan Sontag, pojawienie się AIDS w momencie, kiedy człowiek był dumny ze zwycięstwa nad światem wirusów i bakterii, zmieniło status medycyny, wyraźnie dając do zrozumienia, iż rejestr chorób zakaźnych bynajmniej nie jest zamknięty (Sontag 2016, s. 150). W podobnym tonie wypowiadają się również historycy Jacques Ruffié i Jean Charles Sournia, podkreślając, iż „Zespół Nabytego Upośledzenia Odporności AIDS, jest doskonałym, ale jednocześnie dramatycznym przykładem na to, jak *nowa* choroba może się pojawić, rozpowszechnić i powodować wielkie straty, zanim ludzie znajdą środki pozwalające nad nią zapanować” (Ruffié, Sournia 1996, s. 187–188). Z kolei Mateusz Szubert wpisuje AIDS w kontekst apokaliptyczny, zwracając uwagę, iż tragedia osób naznaczonych stygmatem winy miała miejsce zaledwie przed trzema dekadami (Szubert 2020, s. 193).

Zelenka, pozostając w konwencji dramatu dokumentalnego, czy jak sam mówi, mało filmowego „dokumentu na scenie” (Zelenka 2018b, s. 144), nie miał takiej swobody twórczej, jak przywołany na

¹⁰ Co ciekawe, w polskim tłumaczeniu molekuly podobnie - jak trzy preparaty medyczne powstałe na ich bazie: VISTIDE, TRUVADA, ATRIPLA – są umieszczone w spisie osób.

¹¹ Jak podaje Edyta Rudolf, szacuje się, że od momentu ogłoszenia epidemii HIV, czyli przed 18 czerwca 1981 roku, na świecie zakażeniu uległo około 80 milionów ludzi, a ponad 30 milionów zmarło w wyniku AIDS (Rudolf 2019, s. 129).

¹² Potwierdzeniem tego – jak się szybko okazało – błędnego mniemania – była datowana na 1979 rok eradykacja ospy prawdziwej (Rudolf 2019, s. 116).

początku Čapek. Mimo ograniczenia tworzonego ramami wyznaczonymi przez konkretną historię, udało mu się jednak wkomponować w tekst historiozoficzne uwagi na temat epidemii, a także wyeksponować silnie obecny w przypadku AIDS kulturowy obraz choroby¹³, która uważana była za równie zjadliwą i oszpecającą, jak wcześniej trąd i syfilis (Szubert 2020, s. 193–194).

Przystępując do rekonstrukcji prawdziwej historii, wykorzystując jej naturalny dramatyzm, nie poprzestał na suchym przedstawieniu ciągu przyczynowo-skutkowego, dzięki któremu powstała gama preparatów powstrzymujących gwałtowny rozwój schorzenia. Potrafił wykorzystać potencjał metafory plagi, jaki badacze dostrzegają w epidemii AIDS, a w replikach bohaterów zobrazował zawartą w chorobie sugestię kontaminacji i mutacji, która – dla przywoływanej już Susan Sontag – była obiecująca jako kluczowa metafora (Sontag 2016, s. 145) i uczynił tak pod tym względem z HIV dominantę całej sztuki.

Ponadto warto podkreślić, iż w *Czarze molekuly* Zelenka pokazał wszystkie fazy krystalizacji mitu AIDS, jakie wyróżniła Monika Sznajderman. Antropolożka, doszedłszy do wniosku, że choroba jest jak mutujący ciągle wirus, wyróżniła w jej micie, nakładające się na siebie kolejne warstwy:

Pierwsza najwcześniejsza, mówi, że chorują tylko winni, obcy, grzeszni – tu wybór równoznaczny jest z osądem; następna – gdy uświadomiono sobie, że chorują także „bogowie” – odsłania całą ambiwalencję skalania; wreszcie trzecia, ostatnia uwrażliwia na fakt, że w rzeczywistości zaraza dotyka wszystkich. I tak naprawdę ciekawe jest to (pyta badaczka w roku 1994), która z nich okaże się najtrwalsza i wyściśnie na micie najwyraźniejsze piętno (Sznajderman 1994, s. 125).

Przyjrzyjmy się temu problemowi zatem bliżej. W sztuce AIDS jest eksplicytnie przywołany już w pierwszej kwestii, kiedy czytelnik/

¹³ W kontekście metaforyzacji chorób, zagadnienia podjętego w znanym i przytaczanym już eseju Susan Sontag, ciekawy jest również sposób, w jaki są prezentowane wydarzenia związane z transformacją polityczną w Czechosłowacji. W jednej z replik Holý zauważa, iż komunizm jest traktowany jak choroba, z której nagle wyleczył się cały świat (Zelenka 2018a, s. 118).

/widz zostaje skonfrontowany z bezosobową, medialną informacją o śmierci profesora Holego:

V ponděli 16. července 2012 zemřel ve věku 75 let český chemik světového významu profesor Antonín Holý. Jím objevené látky pomáhají léčit miliony lidí na celém světě. Patří k nejučinnějším a zároveň dostupným lékům proti AIDS, viru pravých neštovic, pásovému oparu, virovému zánětu oční sliznice a proti virové hepatitidě typu B (Zelenka 2018a, s. 106)¹⁴.

Tym, co zatem od samego początku definiuje czy raczej charakteryzuje naukowca, jest enumeracja najważniejszych schorzeń, jakie mogą być leczone dzięki jego badaniom. Co istotne, pierwsze miejsce w tym wyliczeniu zajmuje Zespół Nabytego Braku Odporności¹⁵.

Zastosowana achronologiczna perspektywa pozwala uwidoczniać specyficzny paradoks czy też – jak zabrzmi w poincie sztuki – szczęśliwy zbieg okoliczności, gdyż leczenie tego syndromu wcale nie było pierwotnym założeniem, a nawet przeciwnie, Holý z dramatu Zelenki jest początkowo nastawiony do tego pomysłu sceptycznie. AIDS – jako jedna z kilku chorób – długo był naznaczony wyraźnym piętnem. Owo stygmatyzujące podejście wynikało z przekonania, iż w latach osiemdziesiątych jego epidemia „zdawała się doskonale ilustrować, w jaki sposób choroba może być funkcją zachowań ryzykownych społecznie” (Aberth 2012, s. 21), co zresztą wyraźnie wybrzmiewa w dramacie filmowym *Filadelfia* z 1993 roku.

Przemiany, jakie zachodziły w społecznym postrzeganiu wirusa HIV i wywołanego przezeń syndromu udało się Zelence oddać w kilku środkowych scenach, które ilustrują tezę Georgesa Vigarello, iż epidemia AIDS, łącząc w sobie krew, seks i śmierć, różni się od

¹⁴ Wszystkie cytaty pochodzą z wersji sztuki z czasopisma „Svět a divadlo”. Jak było wspomniane, polski czytelnik może zapoznać się z tekstem dramatu, który był opublikowany w wyborze współczesnej dramaturgii czeskiej. W przypadku tego fragmentu tłumaczka podaje błędnie przełożoną datę: „W poniedziałek, 16 czerwca 2012 roku, w wieku siedemdziesięciu pięciu lat zmarł słynny czeski chemik, profesor Antoni Holý” (Zelenka 2020, s. 195).

¹⁵ Podobnie zresztą jak w biogramie Holego umieszczonym w Wikipedii (https://cs.wikipedia.org/wiki/Antonín_Holý; dostęp: 14.06.2021).

wszystkich poprzednich plag także dlatego, iż dostarcza nowej wiedzy o nas samych (Vigarello 1997, s. 265).

Tym, co uderza u profesora Holego w ujęciu Zelenki jest wspomniana niechęć wobec ukierunkowania badań na AIDS. Dramatopisarz rozpisuje tę kwestię na dwa głosy: Johna C. Martina i właśnie Holego. Co istotne, ma to miejsce po jednym z kluczowych momentów akcji, gdy na rynek trafił pierwszy specyfik, który hamował rozwój ślepoty powiązany z terminalną fazą choroby. Familiarnie określany przez przyjaciół Tony staje się synekdochą społecznego imaginarium otaczającego AIDS. Zelenka wkłada mu wówczas w usta jedną z najdłuższych replik całej sztuki:

Tony: Na téhle skupině látek jsme pracovali od 70. let. Dělalí jsme na nich deset let. Já, Ivan a Erik. A dávno před tím, než přišlo nějaký HIV a AIDS jsme položili základy nový chemie. Ani ve snu nás nenapadlo, že tyhle látky někdo v Americe začne někdy testovat. Ale jestli jsme o něčem snili, tak o tom, že tím budeme léčit hepatitidu B, kterou trpí 300 milionů lidí na celém světě. A teď, když je konečně možnost, že z těch látek vzniknou konečně léky, se chcete zaměřit na něco tak nepodstatného jako je HIV?

John: HIV je smrtelná choroba.

Tony: Promiň, já prostě nemám chuť léčit promiskuitní americký narkomany a homosexuály. Hepatitidou B trpí desetkrát víc lidí! Navíc 90% lidí co má HIV si za to mužou sami.

John: Myslíš ty děti v Africe?

Tony: Ale Johnne, vám přece nejde o žádný děti v Africe! Jde vám o bohatý americký homosexuály! (Zelenka 2018a, s. 127).

Zestawienie argumentów różnej wagi unaocznia oblicze choroby naładowanej znaczeniem (Sontag 2016, s. 168). Przykładając typologię Moniki Sznajderman, Holý reprezentowałby przekonanie, iż chorują tylko „winni”, „grzesznicy” (Sznajderman 1994, s. 125), a więc odpowiada temu pierwsza warstwa krystalizacji mitu AIDS. Nomen omen to w tej fazie Umberto Eco pisał, iż AIDS „wynikający z rozpamiętania jest wyborem” (za: Sznajderman 1994, s. 125), zatem może pretendować do miana choroby estetycznej. Symbolizuje stan bohaterski w przeciwieństwie do raka, do czego jeszcze nawiąże. W powyższej scenie trzecią warstwę mitu odkrywałby używający emocjonalnego

argumentu (w postaci chorujących afrykańskich dzieci) John, eksponujący egalitaryzm i śmiertelność choroby.

Stosując zasadę, iż Holý jest jedyną „grającą” postacią, nie ma prawa komentować ani wspominać, Zelenka pozornie nieco deheroizuje głównego bohatera (o tym, iż jest to mimo wszystko główny bohater mówił w wywiadzie również opublikowanym na łamach czasopisma „Svět a divadlo”; Zelenka 2018b, s. 144). Może to po części wynikać z faktu, iż widmo AIDS było kwestią abstrakcyjną w warunkach byłego bloku socjalistycznego. Wcześniejsza propaganda pozostawiła niezatarty ślad, prezentując nowy syndrom jako przypadłość wąskiego grona, którym – używając języka medykalizacji – były grupy wysokiego ryzyka, rzekomo nieistniejące za żelazną kurtyną. Holý Zelenki jest wyrazicielem powszechnych wówczas opinii stygmatyzujących i samą chorobę, i piętnujących część jej nosicieli. Jak zauważa Mateusz Szubert:

[...] homoseksualista odzyskiwał swoje porzucone atrybuty dewiacji – ponownie stał się amoralnym odmieniec, odpychającym monstrem, którego swobody są źródłem zagrożenia dla niewinnych (Szubert 2020, s. 196).

Repliki Holego wskazują, iż widzi on w AIDS konsekwencję ryzykownych zachowań, nie przypisuje jej jednak – jak to się zdarzało – boskiej proveniencji, którą oddawał akronim WOGS, oznaczającym zespół gniewu Boga [ang. – Wrath of God Syndrome] (Aberth 2012, s. 224). Ekspozuje raczej też fakt, iż nie będą leczone inne schorzenia, które są mniej spektakularne i nie obiecują ogromnych zysków potencjalnym inwestorom. Czeski chemik zostaje skonfrontowany z Johnem, który podświadomie kroczy w stronę przełomu, kiedy skuteczność terapii wielolekowej pozwoli na przekonanie, że „zaraza gejów” odbierana będzie jako „cukrzyca gejów”, czyli choroba chroniczna, ale pozwalająca się kontrolować (Aberth 2012, s. 220). Będący usosobieniem „niechemicznego” świata Donald Rumsfeld znajdzie na to nawet adekwatne określenie A.Z.A.M. (Ani Zdrowy, Ani Martwy). Ze śmiertelnej choroby stanie się „tylko” przewlekła, HIV zaś zyska status kury znoszącej złote jajka, jak puentuje to z kolei

w innym miejscu trafnie Rosemary. John C. Martin jest w tym momencie bardziej biznesmenem niż chemikiem, ale jednocześnie świetnym prognostą. Farmakologia nie jest w stanie wyleczyć AIDS, gdyż „dzięki swym zdolnościom mutacji HIV ostatecznie i nieuchronnie uodporni się na każdy zestaw leków [...] niemniej jednak – jak konstatuje dalej cytowany John Aberth – leki antyretrowirusowe przyniosły przemysłowi farmaceutycznemu wielkie zyski, ponieważ mogą być podawane długookresowo, we wciąż zmieniającej się postaci [...]” (Aberth 2012, s. 206).

Kapitulując przed argumentami natury finansowej lub ryzykiem, iż ani ADEFOWIR ani TENOFOWIR nie będą testowane pod kątem leczenia schorzeń, które nie rezonują wystarczająco mocno w amerykańskim dyskursie społeczno-medycznym, Holý ostatecznie się zgadza na testy, choć wyraża to w zaskakująco głębokiej konfesyjnej tonacji:

[...] jestli jsou nemoci od Boha, a já v to věřím, pak když se je pokoušime léčit, tak s Bohem vstupujeme do určitého dialogu, Ale v případě AIDS mám pocit, že prostě jen bojuju s lidskou hloupostí. Ale možná, že i to je záslužnej úkol (Zelenka 2018a, s. 128).

Cały obraz jest egzemplifikacją kontrastowego zderzenia postaw, a jednocześnie w tle przewija się wątek sukcesu finansowego. Trudno oprzeć się wrażeniu, że protagoniści są nieustannie stawiani wobec mało komfortowego wyboru moralnego pomiędzy merkantylnym podejściem do AIDS a tym, biorącym pod uwagę chorego.

Drugim nośnym konstrukcyjnie motywem eksponującym w triadzie: choroba – pacjent – leczenie jej środkowy element, jest starcie odnośnie sprzedaży przynoszącej zyski spółki, generujące kolejny, dramatyczny zwrot akcji. Zelenka ponownie porusza się między pierwszą i trzecią warstwą krystalizacji mitu AIDS, czyli pomiędzy przekonaniem, że choroba „innych” może stać się chorobą „wszystkich”. Tym razem ucieka jednak z poziomu abstraktu do konkretności i argumentem za tym, by nie sprzedawać firmy staje się *pia fraus*. Dopuszcza się go pozornie stojąca w męskim cieniu Jane, mówiąc, iż jej brat zakaził się wirusem podczas transfuzji krwi. Trzeba odnotować,

że nosiciele HIV są kilkakrotnie przywoływani w dialogach postaci, ale raczej jako zbiorowość lub wyrazicielami ich oczekiwań są partnerzy czy członkowie rodzin, chcący dosłownie za wszelką cenę zdobyć lek, nawet przed poznaniem wyników testów klinicznych.

Świadomość, że ktoś bliski jest albo może zostać zakażony, kieruje znów w stronę trzeciej warstwy mitu. AIDS dla protagonistów mających zdecydować o kierunku badań nad obiecującymi molekułami jest do tego czasu bytem wyobrażonym. Liminalnym momentem, a zarazem punktem zwrotnym staje się konkretny – choć wyimaginowany pacjent.

Wcześniejsze egzemplifikacje miały udokumentować, iż w sztuce Zelenka ukrył, a może precyzyjniej odsłonił pierwszą i trzecią z wyróżnionych przez Sznajderman faz krystalizacji mitu AIDS. Pierwsza zresztą zdaje się być wdzięcznym rezerwuarem także specyficznego „czarnego” humoru, czerpiącego z okresu, gdy nie znano jeszcze dokładnie etiologii wirusa¹⁶. By nie mnożyć wielu przykładów, odsłać można do fragmentu, gdy bohaterowie zastanawiają się, jak krótko, ale adekwatnie przekazać opinii publicznej znaczenie dokonań profesora Holego. Erik proponuje zawrzeć to radzie:

Řekni, že Tony objevil léky na tu nemoc, co chytili černoši od opic (Zelenka 2018a, s. 106).

Sarkastyczny żart lekarza wydaje się być ponury, ale w jego cieniu skrywa się piętno, jakim od początku był naznaczony syndrom AIDS.

Wróćmy jednak do kwestii, co z drugą warstwą wydzieloną przez polską antropolożkę. Przypomnijmy, że odsłania ona ambiwalencję skalania, gdyż uświadomiono sobie, iż w wyniku choroby śmierć ponoszą nie tylko „inni”, z reguły anonimowi pacjenci, ale zbiera ona śmiertelne żniwo wśród elit (Sznajderman 1994, s. 125). W sztuce eksponuje to ponownie Jane¹⁷, rekonstruując w formie projekcji se-

¹⁶ Więcej na ten temat np. Roufié, Sourmia 1996; Vigarello 1997; Aberth 2012.

¹⁷ W polskim tłumaczeniu kwestia ta (raczej błędnie) jest przypisana Johnowi C. Martinowi (Zelenka 2020, s. 217).

kwencję zgonów wybitnych postaci, dokumentującą uniwersalizm schorzenia:

Jane: Zatímco vyvíjíme lék na slepotu, z AIDS se stává záležitost zásadního významu. Umírá první velká vlna lidí, kteří se nakazili koncem osmdesátých let. Výtvarník Keith Haring, spisovatel Issac Asimov, filmový režisér Derek Jarman, Rudolf Nurejev, tanečník světového formátu, a v listopadu 1991 Freddie Mercury. Televizní přenos z jeho trizny sleduje miliarda diváků.

Petr: I Češi mají slavnou oběť. Tanečník Lubomír Kavka (Zelenka 2018a, s. 120).

Zarówno wyimaginowany pacjent, jak i powyższa enumeracja pozwala pokazać Zelence kulturowo ambiwalentny obraz AIDS. Perspektywa ta wzbogacona zostaje o kolejny, istotny aspekt, jakim jest relacja stosunkowo „nowej” choroby, wobec tych, które wcześniej były w centrum uwagi. Obdarzony najbardziej kluczowym głosem John C. Martin mocno podkreśla niełatwy los, jaki stawał się udziałem nosicieli wirusa HIV. Zamiast współczucia, otaczającego chorych i zmarłych w wyniku innych przewlekłych czy wręcz śmiertelnych chorób, im był pisany los wykluczonych, odrzuconych. Wyjątkowość schorzenia, akcentowana przez Zelenkę, może być inaczej rozumiana, co eksponują badacze dyskursu maladycznego, jak Georges Vigarello mówiący o „uprzywilejowanej chorobie” (Vigarello 1997, s. 269). AIDS to nie zwykła, śmiertelna choroba, nie budzi współczucia, jak dzieje się to w przypadku np. chorych onkologicznie, wręcz przeciwnie w tym przypadku „doszło do znaczącej przemiany statusu chorego w status winnego, dając przyzwolenie do niczym nieograniczonej wiktyimizacji pierwszych ofiar HIV” (Szubert 2020, s. 196). Kwintesencją takiego podejścia jest lakoniczne zestawienie, padające z ust Johna:

Ti lidé umírali, a nebylo jim v podstatě pomoci. Protože v podstatě neexistoval na trhu spolehlivý lék na HIV. Takže byli odsouzeni k smrti, ale místo aury mučedníků měli obrovské společenské stigma. A tam jsem pochopil, že AIDS není obyčejná smrtelná nemoc. Máš rakovinu, jsi chudák, máš AIDS jsi hajzl (Zelenka 2018a, s. 120).

W tym pejoratywnym określeniu pobrzmiewa „lęk przed zanieczyszczającymi nas ludźmi” (Sontag 2016, s. 151), o jakim pisała Su-

san Sontag, która wcześniejsze refleksje na temat raka rozszerzyła o cytowany już esej *AIDS i jego metafory*. Poprzednią część jej rozważań kończą słowa idealnie współbrzmiające z powyższym, ubranym w formę paralelizmu składniowego, stwierdzeniem Johna. Pisarka konstatuje ponadto:

W ostatnich latach¹⁸ część brzemienia niesionego przez raka została z niego zdjęta dzięki pojawieniu się choroby o jeszcze większej zdolności do stygmatyzacji, do tworzenia „tożsamości ułomnej”. Wygląda na to, że społeczeństwo musi mieć chorobę, która staje się tożsama ze złem oraz obciąża odpowiedzialnością swoje „ofiary”, choć najwyraźniej trudno nam zaprzętać sobie uwagę więcej niż jedną taką chorobą¹⁹ (Sontag 2016, s. 97).

Konfrontacja obu schorzeń prowadzi do „zbanalizowania” raka, ale i stawia kres błędnemu przedstawianiu go w kategoriach epidemii, właśnie poprzez wyparcie przez prawdziwą plagę AIDS, jak pisze w innym miejscu (Sontag 2016, s. 124).

Badaczka, śledząc przemiany w postrzeganiu obu chorób, wpisuje je wyraźnie w kontekst epidemii. Warto zatem wrócić do cytatu wyeksponowanego w tytule tego artykułu, który – sprecyzujmy – również pochodzi ze sztuki Zelenki. Była już mowa, że epidemia AIDS jest traktowana zwłaszcza przez amerykańskich protagonistów jako wielka szansa. Dramatopisarz nie pokazuje jej jednak tylko w kategorii sukcesu finansowego, którego wymownym znakiem są zasypujące scenę Teatru Dejvického banknoty²⁰. Skuteczna terapia antyretrowirusowa sprawiła de facto, że współcześnie AIDS zyskał miano za-

¹⁸ Esaj *AIDS i jego metafory* powstał w 1989 r.

¹⁹ Trudno nie widzieć tutaj, jakże aktualnej analogii do sytuacji pandemii koronowirusa, który w pierwszej fazie całkowicie zdominował dyskurs medialny, ale jednocześnie pozbawił dostępu do powszechnej opieki zdrowotnej tysiące pacjentów chorujących na inne schorzenia. Odbiło się to m. in. na chorych onkologicznie, gdzie szybka i precyzyjna diagnoza często przesądza o życiu pacjenta.

²⁰ Spektakl jest grany od 5 kwietnia 2018 roku w znakomitej obsadzie, m. in.: Ivan Trojan, Veronika Khokhlova, Martin Myšička, Pavel Šimčík, Petr Vršek, Zdeňka Žádníková, Vladimír Polívka, Václav Jiráček, Elizaveta Maximová (<https://www.dejvickedivadlo.cz/repertoar?elegance-molekuly>; dostęp: 07.07.2021).

pomnianej epidemii (Aberth 2011, s. 221), a refrenicznie powracająca konstatacja, że bohaterowie tworzą „dějiny psané antivirotyky” (Zelenka 2018a, s. 113) czy przekonanie, że „téma našima molekulama pišeme dějiny” (Zelenka 2018a, s. 136), legitymizuje tę tezę. Zelenka posługuje się cytowaną w tytule frazą parokrotnie. Powtórzenie powraca zawsze w dysputach Rosemary i Johna, postaci kluczowych dla całej sztuki. Mężczyzna jest przeświadczony co do słuszności teorii o cywilizacyjnym znaczeniu epidemii, susz i innych katastrof naturalnych. Wyliczenie to koresponduje z refleksjami Slavoj Žižka na marginesie doświadczeń lat 2019–2020. Dla filozofa obecna pandemia to ogniwo w długim łańcuchu kryzysów, które dotyczą nasz świat, począwszy od zagrożeń wobec środowiska po konflikty gospodarcze i społeczne (Žižek 2020a, s. 102–103)²¹. Frazę *epidemie jako hybná sila dějin* (Zelenka 2018a, s. 134, 142) Zelenka powtarza potem: raz w formie pytania, potem już twierdzenia, z jakim ostatecznie zgadza się Rosemary. Trzykrotna repetycja pozwala sądzić, iż dramaturg aprobowując trawestuje tezę, iż „epidemie tworzą historię” (pod. za: Sznajderman 1994, s. 9), jaką w pionierskiej dla dyskursu na temat zarazy pracy *Plagues and Peoples* zawarł amerykański historyk William H. McNeill²².

²¹ W jednym z wcześniejszych esejów triadę tę również eksponuje, pisząc, iż trzy zjawiska: „epidemie wirusów, kryzys ekologiczny i niepokoje rasowe były nie tylko przewidywalne, ale towarzyszyły nam od dziesiątek lat” (Žižek 2020a, s. 54). Na okładce zarówno pierwszej, jak i drugiej części mamy do czynienia z bardzo symptomatyczną grą słów pan/demia i pan/ika korespondującą z początkową fazą naszego zbiorowego doświadczenia, kiedy jeszcze nie było zbyt wielu informacji na temat etiologii wirusa i wywoływanej przezeń jednostki chorobowej.

²² Znaczenie tej pracy w dyskursie nad zjawiskiem epidemii podkreśla m. in. John Aberth, pisząc, iż „Monografia ta na zawsze wywarła wpływ na badania nad chorobami: jesteśmy w swym środowisku *makropasożytami*, ale jednocześnie zależymy od relacji łączącej nas z *mikropasożytami* – drobnoustrojami chorobotwórczymi. McNeill twierdzi, że gdyby nawet udało się nam odnieść sukces w medycznej walce z chorobami, to byłoby to chwilowe zwycięstwo, ponieważ wynikający z niego *galopujący postęp* w rozwoju ludzkiej cywilizacji, wywarłby olbrzymi wpływ na nasze rezerwy żywności i innych surowców, co stworzyłoby nieuchronną potrzebę poprawy sytuacji w sposób *neomaltuzjański*” (Aberth 2012, s. 268).

Kończąc rekonstrukcję obrazu AIDS, jaki wyłania się z dramatu Zelenki, warto dodać, iż nie jest to jedyna choroba, która przewija się w sztuce. Poza schorzeniami, jakie nie będą leczone, jeśli cała energia skupi się na wirusie HIV, autor eksponuje wątek diagnozy, postawionej pod koniec życia profesorowi Holemu. Przyczynę postępującego porażenia nadjądrowego, w postaci cięższej odmiany z zespołem Parkinsona, paradoksalnie mogła stanowić praca w laboratorium na rzecz leczenia innych. Ale nawet wobec tak druzgocącego widma postępującej degradacji osobowości, Tony pragnie mimo wszystko pozostać aktywny naukowo. Można to oddać, posługując się metaforycznym określeniem Virginii Woolf z eseju *O chorowaniu*, iż jak najdłużej chce pozostać w „armii wyprostowanych”, a nie być dezertorem (Woolf 2010, s. 22). Diagnoza Holego pozwala Zelence w kolejnej repetycji unaocznic kwestię opłacalności badań nad lekami na rzadsze choroby.

Konsekwentne próby włączenia do dyskursu publicznego kwestii odpowiedzialności przemysłu farmaceutycznego i ogromnych nakładów finansowych, jakie generuje współcześnie ten segment rynku, odsyłają czytelnika do wcześniejszego tekstu Zelenki i potwierdzają spostrzeżenie Lenki Jungmannovej (2020), że dramaturg należy do autorów powtarzających tematy i motywy.

W napisanej przed dekadą, notabene pierwotnie dla Teatru Starego w Krakowie, sztuce *Ohrožené druhy* (2011), konflikt dramatyczny opiera się m. in. na tym wątku. Kwestia reklamy wątpliwego pod kątem składu i skuteczności preparatu, który może wywoływać niepożądane skutki uboczne²³, przypomina stawiane w *Czarze molekuly* pytania związane z komercjonalizacją badań. Ciekawostką stanowi fakt, iż i w tym dramacie wspomniany jest przełom, jaki dokonał się

²³ Taki jest też najczęściej wariant polskiego tytułu tej sztuki. Koresponduje on z jednym z głównych problemów, jakich dotyka w tekście Zelenka, niemniej jednak oryginalne brzmienie akcentuje raczej pacjenta niż medykament. To nacechowane określenie (ohrožené druhy) odnosi się do pacjentów z demencją, którzy przebywają w domach opieki czy zakładach leczniczych (Zelenka 2014, s. 223).

w farmakologii za sprawą Antonína Holego²⁴. To kolejny dowód, iż „zatrważający mariaż nauki z ekonomią” (Zimna 2020, s. 12) jest przez Zelenkę postrzegany jako jeden ze znaczących problemów współczesności. Z kolei w sztuce *Odcházení* (2008), mocno zakorzenionej w polskich realiach²⁵, wątek AIDS pojawia się już w pierwszej scenie sztuki. Pisarz Jacek rozwija w swoim opowiadaniu motyw niepewności związany z nosicielstwem wirusa HIV. Gdy okazuje się, że wynik kreowanego przezeń bohatera jest jednak negatywny, niedoszły chory organizuje z tej okazji imprezę. Jej powód jest jasny dla współpracowników, jednak stanowi tajemnicę dla żony, która jako jedyna postać nie jest zorientowana, dlaczego mąż wydał przyjęcie.

Być może dramat *Elegance molekuly* nie odegra w świadomości społecznej takiej roli, jak naturalnie pojawiający się w kontekście AIDS wspomniany wcześniej film *Filadelfia* w reżyserii Jonathana Demme (pamiętany głównie dzięki Oskarowej kreacji Toma Hanksa), ale i tak jest istotnym głosem we współczesnym, czeskim dyskursie maladycznym. Z jednej strony wpisuje się w szeroki wachlarz tekstów kultury, które eksplorują wątek epidemii AIDS (więcej zob. Szubert 2020, s. 199), przypomniany ostatnio chociażby w nowym, serialowym dramacie brytyjskim *Bo to grzech* (*It's a sin*, reż. Russel T. Davies, 2021). Z drugiej potwierdza, że Zelenka trafnie jest postrzegany jako ważny diagnosta naszych czasów zdominowanych przez Baumanowską nieświętą trójcę, czyli niepewność, brak bezpieczeństwa, poczucie osobistego zagrożenia (Bauman 2006, s. 281), ale i przez choroby zdaje się dopowiadać czeski dramaturg i reżyser, który swoim bohaterom nie szczędzi ich w filmach i sztukach.

²⁴ Jan, jeden z bohaterów, prezentując na konferencji prasowej preparat Cogitamin, stwierdza:

Jan: Přicházíme na trh, který je nasycený, na kterém panuje obrovská konkurence. Tedy na trh s léčivý. Přicházíme ovšem s něčím unikátním. S českou molekulou. (*Má krabičku léku*). Něco takového zde nebylo od roku 1986, kdy docent Holý patentoval ...

Jana:fosfonometoxyetyladenin. Tak zvané PME A (Zelenka 2014, s. 250).

²⁵ Z polskim tłumaczeniem Krystyny Krauze pt. *Oczyszczenie* można zapoznać się w czasopiśmie „Dialog” 2008, nr 6, s. 174–215.

Literatura

- Aberth John, 2012, *Spektakle masowej śmierci. Plagi, zarazy, epidemie*, przeł. L. Karnas, Warszawa: Świat Książki.
- Baum an Zygmunt, 2006, *Phymna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Čapek Karel, 1956, *Bílá nemoc*, [w:] Čapek Karel, *Hry*, Praha: Československý spisovatel, s. 263–343.
- Jungmannová Lenka, 2020, *Dramatické molekuly Petra Zelenky (poznámky ke hře Elegance molekuly)*. „Tvar”. Online: <https://itvar.cz/dramaticke-molekuly-petra-zelenky-poznamky-ke-hre-elegance-molekuly> [dostęp: 13.07.2021].
- Kaczorowski Aleksander, 2006, *Jestem mizoginem. Rozmowa z Petrem Zelenką*, [w:] Kaczorowski Aleksander, *Europa z plaskostopiem*, Wołowiec: Czarne, s. 41–53.
- Lenderová Milena, Jiránek Tomáš, Macková Marie, 2009, *Z dějin české každodennosti. Život v 19. století*, Praha: Karolinum.
- Rouffié Jacques, Sournia Jean Charles, 1996, *Historia epidemii. Od dżumy do AIDS*, przeł. B. A. Matusiak, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Rudolf Edyta, 2019, *Od dżumy do Eboli. Sposób przedstawiania wybranych chorób zaraźliwych w przykładowych tekstach literatury popularnej*, Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów.
- Sontag Susan, 2016, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Sznajderman Monika, 1994, *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper.
- Szubert Mateusz, 2020, *Apokalipsa spełniona. Casus epidemii AIDS*, „Kultura Współczesna” 2 (109), s. 188–203.
- Vigarello Georges, 1997, *Historia zdrowia i choroby. Od średniowiecza do współczesności*, przeł. M. Szymańska, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Woolf Virginia, 2010, *O chorowaniu*. Ze wstępem Hermione Lee, przeł. M. Heydel, Wołowiec: Czarne.
- Zelenka Petr, 2020, *Czar molekuly*, przeł. K. Krauze, [w:] *Prawda i miłość. Czeskie sztuki współczesne*, Warszawa: ADiT, s. 193–255.
- Zelenka Petr, 2018a, *Elegance molekuly*, „Svět a divadlo”, č. 6, s. 105–142.
- Zelenka Petr, 2018b, *Všeobecná skepse a pocit hrdosti: rozhovor s Petrem Zelenkou* (Petr Král), „Svět a divadlo”, č. 6, s. 143–149.
- Zelenka Petr, 2014, *Ohrožené druhy*, [w:] *Obyčejná šilenství: divadelní hry 2001-2012*, Praha: Větrné mlýny, s. 216–264.
- Zimna Elżbieta, 2020, *Wstęp*, [w:] *Prawda i miłość. Czeskie sztuki współczesne*, Warszawa: Agencja Dramatu i Teatru, s. 5–16.
- Žižek Slavoj, 2020a, *Pandemia! COVID-19 trzęsie światem*, przeł. J. Maksymowicz-Hamann, Warszawa: Grupa Wydawnicza Relacja.
- Žižek Slavoj, 2020b, *Pandemia! 2 Kroniki straconego czasu*, przeł. J. Maksymowicz-Hamann, Warszawa: Grupa Wydawnicza Relacja.

Trauma, pamięć, dziedziczenie. Czeska recepcja powieści *Peníze od Hitlera* Radki Denemarkovej

Keywords: Czech literature, *Money from Hitler*, Radka Denemarková, collective memory, the Czech identity

Słowa kluczowe: Literatura czeska, *Peníze od Hitlera*, Radka Denemarková, pamięć zbiorowa, czeska tożsamość

Abstract

The aim of this article is to analyze the Czech reception of the literary work *Money from Hitler* by Radka Denemarková. The second novel in the career of the Czech writer not only triggered much interest among readers, but also provoked a discussion about the issues essential for the Czech identity.

Czech authors' reviews and opinions concerning the novel focused on the memory of the expulsion of Germans from Czechoslovakia and on the impact of the communist era on both the memory about pre- and post-war history of Czechoslovakia and on the Czech mentality. Furthermore, interest was triggered by the literary quality of *Money from Hitler*. In this respect the assessment of the novel was rather inconclusive.

The author of this article also draws our attention to the fact that the discussion about the literary work by Denemarková can be seen as a part of the debate in the public sphere regarding the roots of the contemporary Czech collective memory.

Celem prezentowanego artykułu jest analiza czeskiej recepcji utworu Radki Denemarkovej pt. *Peníądze od Hitlera*. Druga w karierze powieść czeskiej pisarki nie tylko wzbudziła duże zainteresowanie czytelników, lecz wywołała również dyskusję na temat zagadnień istotnych z punktu widzenia czeskiej tożsamości. Recenzje i opinie czeskich autorów dotyczące powieści skupiły się na pamięci o powojennej wysiedleniu Niemców sudeckich, wpływie komunizmu na współczesną pamięć przed- i powojennej historii Czechosłowacji oraz na mentalność czeską. Zainteresowanie wzbudziła także literacka wartość powieści. W tym przypadku ocena utworu Denemarkovej nie była jednoznaczna. Autor niniejszego artykułu zwraca także uwagę, że dyskusja wokół *Peníędzy od Hitlera* może być traktowana jako część publicznej debaty o źródłach współczesnej czeskiej pamięci zbiorowej

Wstęp

Celem artykułu jest analiza czeskiej recepcji utworu Radki Denemarkovej pt. *Peníze od Hitlera*. (*Letní mozaika*)¹. Druga w karierze powieść jednej z najpoczytniejszych pisarek czeskich otrzymała w 2007 roku nagrodę *Magnesia Litera* w kategorii książka roku². Polski przekład zatytułowany *Peníądze od Hitlera* (*Letnia mozaika*) (Denemarková 2008) ukazał się w 2008 roku³. Utwór wzbudził duże zainteresowanie uczestników czeskiego życia społecznego i literackiego. Publicystów, krytyków literackich oraz blogerów interesował między innymi styl dzieła, logiczność niektórych jego scen czy tożsamość głównej bohaterki. Swoją uwagę skupili jednak przede wszystkim na zaprezentowanym w powieści ujęciu przeszłych wydarzeń, w którym problem losów Niemców sudeckich został wzbogacony o nowe, nieobecne w czeskiej pamięci zbiorowej, aspekty⁴. Autorzy recenzji książki zostali niejako skłonieni do pochylenia się nad obecnymi w utworze wyobrażeniami na temat powojennej i komunistycznej przeszłości oraz do dokonania ich interpretacji. Ten aspekt debaty

¹ Zob. Denemarková 2006. Temat recepcji powieści Denemarkovej podjął już Jiří Holý. Czeski badacz literatury w swoim artykule skupił się jednak bardziej na samym utworze, zaś jego odbiorowi poświęcił około jednej strony, ograniczając się do zasygnalizowania najważniejszych opinii o powieści. Zob. Holý 2017.

² Utwór wzbudził zainteresowanie także poza granicami Republiki Czeskiej – został przetłumaczony na kilkanaście języków i doczekał się nagród. Szerzej na ten temat zob. Peroutková 2015, s. 177–178. Warto odnotować, że powieść Denemarkovej doczekała się również adaptacji teatralnej. Sztuka była wystawiana w praskim teatrze Švandovo. Na ten temat zob. Hulec 2010.

³ To tłumaczenie zostało nominowane do Literackiej Nagrody Europy Środkowej Angelus za rok 2009.

⁴ Autorzy recenzji powieści Denemarkovej dostrzegają, że utwór stanowi wypełnienie „białych plam” w zakresie literackich ujęć powojennej przeszłości. Z kolei opinie badaczy literatury nie są już tak jednoznaczne. Jiří Holý i Šárka Sladovnicková przekonują, że zagadnienie podjęte przez pisarkę w *Peníądzech od Hitlera* trudno uznać za temat nowy. Ich zdaniem „Holokaust, nucený transfer Němců, reflexe židovské a německé menšiny v českých zemích se ve skutečnosti staly součástí

wokół *Pieniędzy od Hitlera* dał również asumpt do podjęcia próby częściowego rozpoznania rys i pęknięć czeskiego imaginarium. Właśnie z tego powodu pamięć i różne jej przejawy stanowiąc będą kluczowe zagadnienie analizowane w prezentowanym artykule.

W kulturze wielu krajów europejskich obecna jest idea debat historycznych, które wychodzą daleko poza ramy polemik profesjonalnych historyków i stają się udziałem intelektualistów, wpływowych przedstawicieli opinii publicznej, osób nie zajmujących się na co dzień badaniem przeszłości. Powodem dla takich sporów staje się najczęściej kontrowersyjna książka, nierzadko jest to utwór literacki. W Polsce po 1989 roku najzagorzalszy spór sprowokowała publikacja książki Jana Tomasza Grossa pt. *Sąsiedzi. Historia Zagłady żydowskiego miasteczka* (Gross 2000). Z kolei w Czechach zdecydowanie najistotniejszy spór dotyczy sensu czeskich dziejów i swoimi korzeniami sięga jeszcze XIX wieku (szerzej zob. Kola 2011, s. 284–314). Aktualna wydaje się także – wznowiona w 2020 roku dzięki wydaniu pierwszej czeskiej biografii Milana Kundery (Novák 2020) – polemika dotycząca czechosłowackiej przeszłości autora *Nieznosnej lekkości bytu*. Do powyższych debat należy zaliczyć także dyskusję dotyczącą tzw. dekretów Beneša, na mocy których po II wojnie światowej pozbawiono majątku oraz wypędzono z Czechosłowacji Niemców sudeckich. Powieść Denemarkowej odnosi się do tych właśnie wydarzeń. Zarówno utwór pisarki, jak i jego czeska recepcja mogą być traktowane nie tylko jako głos w konkretnym sporze historycznym, lecz również jako przejaw obecnej w Czechach tradycji ważnych z punktu widzenia opinii publicznej debat historycznych.

Bohaterką *Pieniędzy od Hitlera* jest Gita Lauschmann. 16-letnia dziewczyna z dwujęzycznej rodziny niemieckich Żydów po wojnie wraca z obozu koncentracyjnego – gdzie zginęli jej rodzice i siostra –

kulturního mainstreamu” (Holý, Sladovnicková 2015, s. 68). Odmiennego zdania jest Michaela Peroutková: „Radka Denemarková ve svém románu otevírá dvě tabu — poválečný návrat německý mluvících Židů z koncentračních táborů a jejich přijetí českou společností a ochotu české společnosti kriticky reflektovat za komunistické diktatury vzniklou a zavedenou historickou narací” (Peroutková 2015, s.186).

do rodzinnych Puklic. Tam dowiaduje się, że jej ojciec został uznany za hitlerowskiego kolaboranta, zaś majątek jej rodziny skonfiskowano – zamieszkali w nim jej czescy sąsiedzi. Gita cudem unika śmierci z rąk czeskich mieszkańców wsi, którzy uważają ją za Niemkę. Bohaterce udaje się uniknąć przymusowego wysiedlenia z kraju i zamieszkuje u ciotki w Pradze. W stolicy Czechosłowacji (później: stolicy Czech) spędza całe swoje dorosłe życie, pracując jako lekarka. Gita Lauschmann powraca do Puklic po 60 latach. Jej rodzice zostali zrehabilitowani, zaś ona – wraz z wnuczką i prawnikiem – stara się o wyrównanie krzywd, w tym przywrócenie dobrego imienia swojemu ojcu. Natrafia jednak na opór mieszkańców Puklic, potomków jej dawnych sąsiadów.

Literatura rozrachunkowa, krajobraz po wojnie i problemy z tożsamością

Autorzy recenzji *Pieniędzy od Hitlera* podjęli próbę wpisania powieści w szerszy kontekst współczesnej literatury czeskiej. Według Petra Fischera „[...] česká literatura netrpí nedostatkem vůle a schopností uchopovat bolestně živá témata nedávné minulosti” (Fischer 2007, s. 22), zaś potwierdzeniem tej tezy jest nie tylko powieść Denemarkowej, ale również książki Jiřího Hájíčka *Selský baroko* (Hájíček 2005), Jana Nováka *Zatím dobrý* (Novák 2004; pol. *Nie jest źle*; Novák 2015), Jiřího Kratochvíla *Herec* (Kratochvíl 2006) oraz Jaroslava Rudiša *Grandhotel. Román nad mraky* (Rudiš 2006; pol. *Grandhotel. Powieść nad chmurami*; Rudiš 2011; por. Fischer 2007). Opinię zbliżoną do oceny Fischera wyraża Alena Fialová-Šporková. Jej zdaniem zainteresowanie czytelników coraz częściej wzbudzają książki, które „[...] kromě uměleckých ambic [mají – Ł.G.] také snahu vyslovit se k neuralgickým bodům současné společnosti i k nedávné minulosti” (Fialová-Šporková 2006, s. 2). Do takiej prozy, oprócz powieści Denemarkowej, należą wydany w 2005 roku utwór pt. *Děvčátko, rozdělej ohniček* (*Na cikňi na bari, čarav tro vod'or*) (Šmaus 2005; pol. *Dziewczynko, roznieć ogieniek*; Šmaus 2013) Martina Šmausa oraz

książka Jiřího Hájíčka pt. *Selský baroko* (Fialová-Šporková 2006, s. 2). Z kolei Joanna Derdowska⁵ z większą ostrożnością wypowiada się na temat obecności prozy podejmującej zagadnienia związane z niedawną przeszłością. W recenzji dla portalu iLiteratura.cz polska bohemistka odnotowuje, że najnowsza historia nie jest tematem częstym we współczesnej literaturze czeskiej. W tej materii dochodzi jednak do pewnej zmiany. Świadczyć o tym mają wydane nakładem wydawnictwa Host *Selský baroko* Hájíčka oraz *Pieniądze od Hitlera* (Derdowska 2006). Na książki Denemarkovej i Hájíčka zwrócił uwagę również Ondřej Horák. W jego opinii pojawienie się takich utworów świadczy o potrzebie odpowiedzi na szereg pytań dotyczących przeszłości czeskiej wsi. Ponieważ historycy na razie nie są w stanie dać społeczeństwu zadowalającej odpowiedzi, to tą kwestią zajęli się prozaicy (Horák 2006, s. 20). Literacką próbę wypełnienia „białych plam” w pamięci o przeszłości Czechosłowacji dostrzegli w *Pieniądzech od Hitlera* także inni uczestnicy debaty. Z tego powodu ich uwagę zwrócił moment historyczny, w którym Denemarková umieszcza bohaterkę swojej powieści.

Według Filipa Tomáša mimo oficjalnego kresu drugiej wojny światowej w maju 1945 roku, wydarzenia wojenne w niektórych miejscach trwały dalej – były jak cień, który w zależności od pory dnia ma różną długość:

Stín se nápadně prodlužuje s adjektivy *traumatizující, nevyjasněná, nevypořádaná*, což ve specifickém českém kontextu můžeme připojit i k období mezi květnem 1945 a dle Benešova dekretu č. 115/46 osmadvacátým říjnem 1945, tj. období křivd splácejících křivdy, a tím plodně zadělávajícím na křivdy další (Tomáš 2006).

Tomáš podkreśla, że Denemarková czyni z wydarzeń powojennych centralny temat swojej powieści. Zdaniem recenzenta chodzi tu o przeszłość, która nie pozostaje bez wpływu na współczesność (To-

⁵ Ponieważ recenzja Joanny Derdowskiej ukazała się w czeskim portalu o literaturze, to moim zdaniem stanowi głos – niezależnie od narodowości autorki publikacji – w czeskiej dyskusji o powieści Denemarkovej. Z tego powodu włączam go do prezentowanego artykułu.

máš 2006). Z kolei Fischer odnotowuje, że pisarka przenosi czytelnika [...] do času divokého odsunu a zlodějského parcelování majetku” (Fischer 2007). Wydarzenia związane z wysiedleniem Niemców sudeckich oraz konfiskatą ich majątków odcisną piętno także na Gicie Lauschmann. Utrata własnego majątku, dalsze cierpienia – dla głównej bohaterki powrót z obozu koncentracyjnego do rodzinnych Puklic stanowi kontynuację traumatycznych doświadczeń z okresu wojny. Jiří Lojín odnotowuje, że „Jediný rozdíl je v tom, že jí [Gicie – Ł.G.] ho [chodzi o cierpienie – Ł.G.] nezpůsobují Němci, ale Češi, bývalí sousedé, zaměstnanci jejího otce, lidé, o kterých si myslela, že jsou přátelé (Lojín 2012).

Wątek cierpienia głównej bohaterki w powojennej wsi akcentują także inni uczestnicy debaty o powieści. Ich szczególną uwagę zwraca kwestia tożsamości Gity Lauschmann. Zdaniem Tomáša jednoznaczne ustalenie narodowości dziewczyny jest w zasadzie niemożliwe. Bohaterka to „[...] československá Němka židovského původu. Z historie víme, kolik kombinatorických variací taková identita skýtá: německá Židovka československého původu atd.” (Tomáš 2006). Powojenny powrót do rodzinnej miejscowości okazuje się być dla Gity Lauschmann podróżą do miejsca, którym rządzą zupełnie inne niż przed wojną zasady. Zdaniem Derdowskiej niejednoznaczne, czesko-niemiecko-żydowskie pochodzenie sprawia, że młoda dziewczyna nie może stać się częścią społeczności, w której nowe porządki zorganizowano wokół kwestii narodowości (Derdowska 2006). Jan Šícha zaakcentował absurdalność tej sytuacji. Skomplikowana tożsamość bohaterki sprawiła, że Niemcy uznali ją za Żydówkę, zaś po wojnie dla Czechów – choć cierpiała w obozie koncentracyjnym z racji swej żydowskości – była Niemką (Šícha 2006, s. 16). Z kolei autorka bloga „Jedu v knize” podkreśla, że „narzucenie” Gicie Lauschmann niemieckiej tożsamości było powodowane chęcią wzbogacenia się:

V její rodině žijící na českém území se mluvilo německy, účetní knihy se vedly německy, to stačilo. Po válce se našlo hodně ochotných, kteří to vše dosvědčili, a dostali tak majetek rodiny Lauschmannových (*Peníze od Hitlera* 2018).

Powojenne przemiany zachodzące na czeskiej wsi oraz wynikające z nich bezprawie odcisnęły swoje piętno na bohaterce powieści *Pieniądze od Hitlera*. Jednak zdaniem Lojína to nie historia jest kluczowym tematem utworu. Wysiedlenie Niemców sudeckich i związane z tym niesprawiedliwości stanowią raczej tło dla cierpień jednostki. Z tego powodu pisarka

[...] se distancuje od často diskutovaného tématu odsunu Němců po druhé světové válce, nebo – lépe řečeno – dívá se na něj z jiného úhlu. Pohled na hromadný akt nahrazuje individuálním osudem jednoho člověka a jeho právem na spravedlnost (Lojín 2012).

Powieść Denemarkovej została zaliczona do nurtu prozy rozrachunkowej, podejmującej zmagania z historią. Z tego względu oczywiste było zainteresowanie kwestiami powojennej rzeczywistości. Uczestnicy debaty o utworze zgodnie odnotowali ścisłą zależność tych realiów od wojny i związanej z nią logiki przemocy oraz zemsty. Kluczowe podczas wojny kryterium przynależności narodowej pozostało aktualne także po jej zakończeniu. Krytycy podkreślili, że złożona tożsamość Gity Lauschmann okazała się przekleństwem w zderzeniu ze społecznością, która akceptowała tylko czarno-biały obraz świata oraz stosowała zasadę odpowiedzialności zbiorowej. Sposób, w jaki autorzy opinii analizowali pierwsze części powieści opisujące powojenne doświadczenia głównej bohaterki, mógł wywołać odczucie, że opinia Lojína o znaczeniu losu jednostki i jego prawa do sprawiedliwości jako kluczowego tematu utworu nie wydawała się uprawniona. Ten motyw dominuje jednak w drugiej części książki – wygnana z Puklic Gita Lauschmann powraca po 60 latach, aby walczyć o zadośćuczynienie za doznane krzywdy.

Niewyraźalność traumy i pamięć indywidualna

Powrót głównej bohaterki do rodzinnej miejscowości był dla niej niełatwym doświadczeniem. Doktor Lauschmann musiała zmierzyć się z traumą wydarzeń, jakie miały miejsce w Puklicach przed ponad pół wiekiem. Powróciły również wspomnienia z obozu koncentracyj-

nego, zaś mieszkańcy wsi używali jako argumentu w sporze wydarzeń z jej dorosłego życia w Pradze – jako młoda matka została zgwałcona, jej syna zamordowano, zaś mąż popełnił samobójstwo. Tragiczne wydarzenia z życia lekarki nie umykają uwadze uczestników dyskusji o powieści Denemarkovej. Zdaniem Fialovej-Šporkovej traumatyczne doświadczenia czynią główną bohaterkę niezrozumiałą dla innych:

Pod vlivem několika tragédií (kromě smrti rodičů a sourozenců ještě vražda syna a sebevražda manžela) se z ní předčasně stává netečná „stařena“, jejíž emoce ustupují chladné racionalitě, nutné pro stálý boj o přežití. Nemožnost i neschopnost okolí pochopit její život i pocity se tak stává trvalým hrdinčíným stigmatem (Fialová-Šporková 2006, s. 2).

Również Alena Badinová odnotowuje, że sens działań głównej bohaterki może być niezrozumiały dla innych ludzi (Badinová 2012). Do podobnej konstatacji dochodzi Derdowska, która podnosi także problem niewyraźalności. Polska bohemistka podkreśla, że w epilogu książki szczególną uwagę zwraca niemożliwość opisanie ludzkiego losu oraz zrozumienia go za pomocą słów (Derdowska 2006). Z kolei Fischer właśnie w podjęciu tego tematu upatruje wartości książki:

Gita ve své zpodobění nakonec neuspěje a jen částečně zapíše vlastní příběh do svých blízkých. Ale není právě román Radky Denemarkové důkazem, že to nebyla marná snaha: zachytit nepojmenovatelné a svědčit o zkušenosti, kterou nelze přenést? (Fischer 2007).

Mimo konieczności ponownego zmierzenia się z tragicznymi wspomnieniami z przeszłości Gita Lauschmann podejmuje walkę o zadośćuczynienie. Zdaniem Fischera lekarka z Pragi nie pragnie przeprosin, nie zamierza również przebaczać. Żąda tylko jednego: „[...] przyznani winy či spoluviny a uznání obětí, sebe, celé rodiny” (Fischer 2007). Krytyk podkreśla, że bohaterka bierze na siebie funkcję strażnika pamięci (Fischer 2007). Do podobnych wniosków dochodzi Aleš Haman. Jego zdaniem Gita Lauschmann stara się ożywić utracony czas, zaś wyrazem tego jest dążenie do wybudowania w Puklicach pomnika upamiętniającego jej ojca, Rudolfa Lauschmanna,

dawnego właściciela bezprawnie skonfiskowanego majątku (Haman 2006, s. 2).

Autorzy opinii o powieści odnotowali, że próba przekazania przez bohaterkę prawdy o powojennych okrucieństwach okazała się skomplikowana nie tylko ze względu na niewyraźność traumatycznych doświadczeń czy trudność w ich zrozumieniu ze względu na odległą perspektywę czasową. Sprzeciw ze strony mieszkańców wsi musiało wzbudzić to, że Gita Lausmann żądała od nich uznania winy ich rodziców i dziadków oraz zgody na budowę pomnika. Monument stanowiłby materialne świadectwo niewinności osoby, która w odziedziczonej przez pukliczan pamięci miała być słusznie pozbawionym majątku faszystowskim kolaborantem. W tym przypadku doszło więc do zderzenia pamięci indywidualnej bohaterki z postpamięcią⁶ mieszkańców wsi⁷. Jednak równie ważne okazała się też mentalność oraz interesy pukliczan. Autorzy opinii o książce Denemarkovej podjęli próbę rekonstrukcji motywacji i świadomości tej społeczności.

Dziedziczenie pamięci i przeszłości

Wśród recenzentów powieści Denemarkovej, którzy zwrócili uwagę na przedstawioną w utworze społeczność mieszkańców Puklic, dominowały głosy negatywnie oceniające członków tej wspólnoty i ich stosunek wobec żądań wysuniętych przez Gitę Lausmann. Według Mileny Marešovej naprzeciw siebie stanęły dwa wrogie obozy. Pukliczanie zmobilizowali się nie tylko w obronie bezprawnie zdobytego majątku, lecz również wartości, na których opierało się ich życie. Krytyczka podkreśla, że do walki z lekarką z Pragi stanęło środowisko, które swoją tożsamość przez sześćdziesiąt lat bu-

⁶ Na temat tego pojęcia zob. Hirsch 2012.

⁷ Jedynymi żyjącymi świadkami wydarzeń, które miały miejsce tuż po wojnie są w powieści fryzjer Mały (w tamtym czasie nosił nazwisko Klein) oraz siostra Ladinka Stolarza, która uratowała wówczas Gicie Lausmann życie. Żadne z nich nie decyduje się jednak, aby wyjawić prawdę o przeszłości innym mieszkańcom Puklic. Siostra Ladinka Stolarza zdradza tę tajemnicę tylko swojemu synowi, Denisowi.

dowało „[...] na krádeži, lži, a jak se později ukáže, i vraždě” (Marešová 2006). Pukliczanie w tej konfrontacji uciekali się do najbardziej niedorzecznych zarzutów i oszczerstw (Marešová 2006). Marešová, mówiąc o współnocie, która na przestrzeni dekad wypracowała określoną samoidentyfikację, podkreśla jednocześnie ważność ciągłości pokoleniowej dla tej społeczności. Taka konstatacja koresponduje z ocenami innych uczestników dyskusji, którzy mieszkańców Puklic opisują przy pomocy kategorii „dziedziczenia” oraz „spuścizny” – rozumianych nie tylko dosłownie, ale również metaforycznie.

Według Lojína na pukliczanach ciążyła wina za powojenne czyny ich ojców i dziadków. Zdaniem krytyka odpowiedzialność za postępowanie przodków ponosi się wtedy, gdy ignoruje się ich zbrodnie lub próbuje się je uzasadnić prawdziwymi lub insynuowanymi przestępstwami innych osób (Lojín 2012). Taka rozumiane „dziedzictwo” znacznie skomplikowało relacje między obiema stronami sporu oraz utrudniło poszukiwanie sprawiedliwego rozwiązania:

[...] na jedné straně doktorka Lausmannová se svými oprávněnými majetkovými nároky, na druhé lidé, jejichž předkové se dopustili vědomé krádeže, ale oni v těchto domech prožili celý svůj život, zvelebují si je a považují je za své domovy (Lojín 2012).

Lojín odnotował, że potomkowie osób odpowiedzialnych za przestępstwo musieli się mierzyć z perspektywą ewentualnej utraty własnego majątku. Tym samym – nie tylko symbolicznie, lecz również materialnie – odpowiedzieliby za czyny swoich przodków, wydarzenia, które miały miejsce przed ich narodzinami. Wskazując na tę sytuację, krytyk zdaje się akcentować złożoność sytuacji, w której przeszłość tak wyraźnie ingeruje w teraźniejszość. Przy czym w obu przypadkach oprócz kwestii finansowych w grę wchodziło również zagadnienie emocjonalnego stosunku do domu rodzinnego – pamięć i ból lekarki z Pragi jest konfrontowana ze strachem ludzi, którzy boją się o swoją nieruchomość. Utrata majątku przez pukliczan mogła się okazać wydarzeniem upodabniającym ich los do życia Gity Lausmann. Dość paradoksalnie mieszkańcy wsi mogli stać się członkami wspólnoty ludzi dotkniętych efektami wojen, konfliktów i wyrówny-

wania krzywd z zeszłego wieku. Również tę niechcianą spuściznę zawdzięczałoby swoim przodkom⁸.

Zupełnie inaczej kwestię dziedziczenia w życiu mieszkańców wsi postrzega Tomáš. Krytyk przekonuje, że pewne zachowania oraz postawy przekazywane są tam z pokolenia na pokolenie. Właśnie dlatego Gita Lausmann spotyka we współczesnych Puklicach „[...] takřka dědičnou krutost a bezcitnost” (Tomáš 2006). Podobną opinię wyraża Derdowska. Według polskiej bohemistki prowincja w powieści Denemarkovej stanowi miejsce pełne nieprzejednanego uporu, braku tolerancji, dziedzicznej nienawiści i zacofania (Derdowska 2006).

Kwestię wrogiego nastawienia pukliczan do lekarki z Pragi podejmuje także Haman, starając się zrozumieć powody takiego zachowania. Jego zdaniem doszło do konfliktu dwóch mentalności, mieszkańcy wsi przeciwstawili Gicie Lausmann gniew, u źródeł którego stała chciwość oraz cztery dekady życia w państwie szerzącym ideologię walki klasowej (Haman 2006, s. 2). Krytyk przyczyn nienawiści pukliczan wobec Gity Lausmann upatrywał więc w propagowanej przez komunizm idei antagonizmu ludzi pochodzących z różnych klas społecznych. Zgodnie z nią ojciec bohaterki utworu należał do burżuazji, klasy wyzyskującej niezamożnych mieszkańców wsi. W takim kontekście konfiskata majątku Rudolfa Lausmanna miała być usprawiedliwiona nie tylko z powodu jego narodowości czy domniemanej współpracy z wrogiem, lecz także ze względu na przynależność do grupy społecznej o wartościach jawnie przeciwstawiających się

⁸ Françoise Mayer, francuska badaczka czeskiej pamięci o komunizmie, zauważa, że przypadki konfiskaty czy przejęcia nieruchomości będące efektem zawirowań politycznych stanowiły wspólne doświadczenie osób niemal z każdego pokolenia żyjącego na terenie dzisiejszych Czech w XX wieku. Chodzi tu także o zdarzenia, które miały miejsce jeszcze przed 1945 rokiem. Szerzej na ten temat zob.: Mayer 2009, s. 62–63. Por. Šmídová 2000, s. 69–88. Warto odnotować, że problem utraty/konfiskaty nieruchomości, która znajduje się na terenie dzisiejszych Czech, obecny jest nie tylko w literaturze czeskiej czy niemieckiej. Willa Tugendhatów w Brnie oraz losy jej kolejnych właścicieli stały się inspiracją dla brytyjskiego pisarza Simona Mawera. Jego książka pt. *The Glass Room* (zob. Mawer 2009) doczekała się przekładu na język czeski i polski. Zob. Mawer 2013, Mawer 2011.

ideologii komunizmu. Mieszkańcy wsi nie uwolnili się jeszcze od komunistycznej interpretacji stosunków społecznych, zaś taki schemat rozumienia rzeczywistości nakładali także na wydarzenia sprzed okresu komunizmu w Czechosłowacji. Haman zwrócił również uwagę na chciwość pukliczan. Jego zdaniem także w tym wypadku chodzi o cechę, której stanowi specyficzną spuściznę komunizmu:

V tomto smyslu se román stává především kritickým obrazem hlubokého močálu přežitků této minulosti v mysli takzvaného „lidového” člověka, zdevastované mnohaletou vládou utilitárního pragmatismu („co je doma, to se počítá”) [...] (Haman 2006, s. 2).

Użyte wyrażenie *co je doma, to se počítá* oznacza popularne w komunistycznej codzienności – jak odnotowuje *Malý slovník reálií komunistické totality* – „Heslo, kterým se řídila většinová společnost. Byl to eufemismus pro *kradení*” (Schmiedtová 2012, s. 33–34)⁹. Według krytyka mieszkańcy wsi są więc naznaczeni doświadczeniem życia w kraju, w którym obok deklarowanej ideowości duże znaczenie miał również specyficznie pojmowany pragmatyzm. Zgodnie z jego zasadami dobra materialne stanowiły wartość nadrzędną. Sposób, w jaki doszło do wzbogacenia, nie miał przy tym znaczenia.

Spośród głosów analizujących postępowanie pukliczan zdecydowanie wyróżniały się opinie Fialovej-Šporkovej i Hamana. Krytyczka – w przeciwieństwie do innych uczestników debaty – podważyła wiarygodność portretu współczesnej prowincji. Jej zdaniem trudno uwierzyć w to, że po tylu latach przeszłe wydarzenia mogą wzbudzać takie emocje wśród osób, które nie były ich świadkami:

Poněkud nevěrohodný je i obraz současné vesnice: potomci protagonistů poválečných událostí stále žijí starými vášněmi, oslovují se původními německými jmény, stále cítí svoji vinu kvůli násilnému zabrání majetku a dokonce i ti, kteří si válečnou

⁹ To popularne wyrażenie stało się także tytułem filmu opowiadającego o codzienności czechosłowackiej normalizacji. Komedie z 1980 roku pt. *Co je doma, to se počítá, pánové...* opowiada o konflikcie dwóch rodzin. Chęć szybkiego i łatwego wzbogacenia się w dużej mierze determinuje postępowanie bohaterów. Po polsku film był wyświetlany pod tytułem *Wiedzą sąsiedzi, jak kto siedzi*.

minulost jen stěží mohou pamatovat, staré dáme tykají a reagují tak, jako by šlo o jejich vlastní zážitky (Fialová-Šporková 2006, s. 2).

Do kwestii wiarygodności przedstawionego w powieści konfliktu odniósł się również Haman. Jego zdaniem pisarka zaproponowała czytelnikom czarno-białą wizję sporu między Gitą Lauschmann a mieszkańcami Puklic:

Problém je v tom, že autorka protiklady obou pozic vyhrotila až příliš drasticky (to si uvědomíme, pokud si připomeneme obdobnou prózu Hájičkovu, *Selský baroko*). Týká se to zejména postav vesničanů (Haman 2006, s. 2).

W ujęciu uczestników dyskusji powojenne przestępstwo dokonane na Gicie Lauschmann i jej bracie stało się wydarzeniem, które – choć wyparte z pamięci i tabuizowane – scaliło ówczesną wspólnotę i do dziś wywiera wpływ na tożsamość i postępowanie pukliczan. Właśnie z tego powodu rekonstrukcja motywacji i tożsamości mieszkańców wsi ogniskowała się wokół kategorii podkreślających ścisły związek między pokoleniami. Pojęcia ciągłości, dziedzictwa, spuścizny oraz pamięci pomogły krytykom w rozpoznaniu stanu współczesnej prowincji przedstawionej w *Pieniądzach od Hitlera*. Diagnoza ta niemal nie wyszła poza ramy zakreślone przez pisarkę – większość autorów opinii skupiła się więc na dociekaniu przyczyn agresji, nienawiści i chciwości pukliczan, nie zadając pytań, które przekraczałyby obraz wspólnoty nakreślonej przez Denemarkovą. Tylko nieliczne głosy kwestionowały wiarygodność takiej wizji społeczności wiejskiej.

Wartość literacka oraz społeczne znaczenie utworu

Oprócz analizowania poszczególnych wydarzeń i postaw z życia bohaterów literackich uczestnicy debaty podjęli także próbę całościowej oceny *Pieniądzy od Hitlera*. Wartość powieści rozpatrywali w oparciu o dwa kryteria: literacką jakość utworu oraz jego społeczny wydźwięk.

Zdaniem Hamana Denemarková zbyt skupiła się na atrakcyjności podjętego tematu i jego oddziaływaniu na czytelników. W efekcie nie dość uwagi poświęciła artystycznej stronie tekstu. Pisarka

[...] ve snaze vyzdvihnout morální aspekt příběhu podlehla nebezpečí, jaké hrozí vždy, když tematická stránka převáží nad stránkou poetickou. Šalda o tom kdysi hovořil jako o chybě, které se dopouštějí slovesní umělci, kterým tane na myslí především přímé společenské působení jejich textů. Dostávají se pak do nebezpečné blízkosti publicistiky, která zdatně podvazuje jejich úsilí umělecké (Haman 2006, s. 2).

Do podobnego wniosku doszedł także Josef Chuchma. Krytyk odnotował, że wartość dzieła nie sprowadza się wyłącznie do pisania na ważne z punktu widzenia społeczeństwa tematy, równie istotna jest oryginalność, której twórca daje wyraz poprzez zachowanie oraz wypowiedzi bohaterów utworu. Niestety, powieść Denemarkovej odznacza się schematycznością oraz brakiem oryginalności (Chuchma 2006, s. B6).

Uczestnicy dyskusji o *Pieniądzach od Hitlera* wskazali także na inne wady utworu. Zdaniem autorki bloga „Jedu v knize” przedstawienie w książce bolesnych doświadczeń głównej bohaterki z okresu jej życia w Pradze (gwałt, zabójstwo dziecka, samobójstwo męża) było zbyt zbyteczne. I bez tego epizodu Gita Lauschmann doświadcza niewyobrażalnych cierpień (*Peníze od Hitlera* 2018). Identyczny zarzut podnosi także Fialová-Šporková. Denemarková przesadziła z „dawkowaniem” okrutnych wydarzeń (Fialová-Šporková 2006, s. 2). Na przesytnych scenach związanych z tragicznymi przeżyciami głównej bohaterki zwraca uwagę również Alois Burda¹⁰. Oprócz tego krytyk podkreśla nielogiczność zachowań niektórych postaci z książki. Według niego obecność zbyt zbytecznych scen oraz irracjonalnych działań bohaterów utworu ma swoje źródło w chęci uczynienia powieści bardziej interesującą:

A takových hlúpostí, co mají navýšit napínavost a atraktivnost toho texta, je u Denemarkovej dost a dost a každú chvílu (Burda 2006, s. 3).

Konstatacja Burdy jest więc podobna do przytoczonej wyżej opinii Hamana. Zbyteczność pewnych scen, przesytność powieści zbędnymi wydarzeniami odnotowuje również Marešová. Według niej taki „nadmiar” odbija się na wartości utworu:

¹⁰ Pod tym pseudonimem publikuje Pavel Janoušek.

Radka Denemarková rozestavěla důvěryhodnou scénu, rozdala odpovídající role a divadlo rozehrála prologem i zásadní vstupní informací. Svoji hrdinku, její okolí i sám příběh ale postupně přetížila, přesytila. Poetická vyjádření ani omšelé fráze příběh neodlehčily. Spisovatelka nepomohla textu ani čtenáři. Ne, že by se podobný osud nemohl reálně odehrát, ale na jeden knižní příběh je toho příliš. To, co mělo hlubinně zasáhnout, bohužel, jen sklouzne po povrchu (Marešová 2006).

Oprócz dostrzeżenia wad *Pieniędzy dla Hitlera* uczestnicy debaty zwrócili również uwagę na zalety prozy Denemarkovej. Pozytywnie waloryzowano zwłaszcza naturalistyczne opisy (zob. Šícha 2006, s. 16; Adamovič 2007; Fialová-Šporková 2006, s. 2), poetyckość utworu, obfitość metafor (*Peníze od Hitlera* 2018) czy sposób, w jaki pisarka nakreśliła stany psychiczne Gity Lauschmann (Fialová-Šporková 2006, s. 2). Szczególną uwagę przykuł zwłaszcza „surowy styl” (Šícha 2006, s. 16) autorki. Według Fischera „[...] neurotická dramatickosc psaní” (Fischer 2007) Denemarkovej oznacza przede wszystkim stosowanie krótkich zdań oraz „[...] rychlé střídání obrazů ve stylu filmového střihu” (Fischer 2007). Z kolei zdaniem Badinovej pisarka łączy krótkie zdanie, które sprawiają wrażenie urwanych, ze zdaniami dłuższymi. Oprócz tego Denemarková „Příběh vypráví jakoby ze dvou stran – ze strany nestranného pozorovatele, ale i jako Gita samotná. Až z toho má čtenář pocit, že nakukuje do deníku staré paní, ale zároveň sleduje dokumentární film jejího marného boje” (Badinová 2012). Za wartościowe krytyczka uważa również wzbogacenie książki o czarno-białe fotografie, które mają podkreślać moc samego tekstu (Badinová 2012)¹¹.

Autorzy opinii i ocen o *Pieniędzach od Hitlera* zwrócili również uwagę na to, w jaki sposób powieść funkcjonuje jako zjawisko w życiu społecznym. Według Lojína zainteresowanie czytelników oraz nagrody literackie świadczą o tym, że utwór – choć dotyczy trudnych i bolesnych doświadczeń – ma swoją wartość, zaś podejmowanie w literaturze podobnych tematów nie jest pozbawione sensu (Lojín

¹¹ Wspomniane zdjęcia nie zostały umieszczone w polskim tłumaczeniu powieści.

2012). Z kolei zdaniem Derdowskiej książka Denemarkovej nie pozostawia czytelników obojętnych wobec opisywanych w niej problemów. Jednocześnie *Pieniędze od Hitlera* stanowią oryginalny głos w czeskiej debacie o przeszłości:

Energická narace Radky Denemarkové [...] má ještě jednu výhodu: nejen že čtenáře pohltí a ohromí vodopádem hořkých pravd, ale vyvolá v něm opravdové znepokojení. Jakožto kulturní vyvážení aktuálních diskusí o Benešových dekretech, šedesátém výročí vysídlení Sudetských Němců nebo debat o zřizování institucí pečujících o tak zvanou paměť národa nemá v českých podmínkách podobná literární fikce obdoby (Derdowska 2006).

Takže Tomáš zwraca uwagę na znaczenie powieści dla czeskiej dyskusji o przeszłości. Jego zdaniem utwór burzy społeczne wyobrażenie o powojennych wysiedleniach Niemców sudeckich. Krytyk podkreśla, że w świadomości społecznej utarł się pogląd o decydującej wpływie dekretów Beneša na los Niemców na terenie Czechosłowacji po 1945 roku. Taka wizja przeszłości rozmywała jednocześnie odpowiedzialność za popełnione wówczas przestępstwa:

Stačí si ‘pustit rádio’ a zdá se, že vinen je muž, jenž se ‘zasloužil o stát’: můžou za to prezidentovy dekrety. Pohodlná floskule – dekrety zapříčinily, lid za nic nemůže (Tomáš 2006).

Według Tomáša proza Denemarkovej zmusza czytelnika do postawienia sobie niewygodnego pytania o postawę własnych rodziców podczas wojny i tuż po niej (Tomáš 2006). Tym samym utwór dekonstruuje zakorzenioną w pamięci zbiorowej Czechów narrację o winie Beneša i jego dekretów za wydarzenia związane z wysiedleniem. Przedstawione przez pisarkę „studium przypadku” – losy Gity Lauschmann – proponuje odejście od dyskusji o regulacji prawnej będącej impulsem do określonych działań i skupienie się na zagadnieniu indywidualnej odpowiedzialności za konkretne okrucieństwa i przestępstwa popełnione w trakcie wysiedlenia Niemców sudeckich.

Zaproponowana przez uczestników dyskusji ocena powieści nie była jednoznaczna. Krytycy podkreślali, że książka została dobrze przyjęta przez czytelników oraz stanowi odważny głos w debacie do-

tyczącej czeskiej pamięci zbiorowej o powojennej przeszłości, jednak opinie dotyczące literackiej wartości utworu nie były już tak pochlebne. Choć styl autorki oraz naturalizm opisów uznano za trafne oraz współgrające z tematyką powieści, to wątpliwości budziło użycie innych środków artystycznego wyrazu oraz sposób prezentowania pewnych zagadnień w powieści. W związku z tym pojawiło się głosy argumentujące, że utwór Denemarkovej znajduje się na granicy publicystyki oraz w niektórych fragmentach przypomina literaturę popularną. Krytycy szczególnie negatywnie odnieśli się do częstych w powieści scen przemocy, uznając, że obecność dużej części z nich nic nie wnosi do utworu. W tym kontekście często pojawiały się opinie tożsame z ironicznym komentarzem Burdy: „[...] ta książka by mogła być moc dobrą, kiedy nebyla taková, jaká je” (Burda 2006, s. 3).

Zakończenie

Powieść *Pieniądze od Hitlera* spotkała się z dość pozytywnym odbiorem krytyków literackich, publicystów oraz blogerów. Literacki opis powojennej rzeczywistości na prowincji i współczesnej walki o wyrównanie krzywd skłonił uczestników debaty nie tylko do przemyślenia losów Gity Lauschmann, ale też do zastanowienia się nad funkcjonującymi w świadomości innych bohaterów utworu narracjami o przeszłości. Z tego względu kwestia indywidualnej i zbiorowej pamięci o wydarzeniach minionych pojawiała się w wielu kontekstach – autorzy recenzji analizowali ciągłość struktur mentalnych na prowincji oraz zastanawiali się nad źródłami ludzkich przekonań, które wpływają na ocenę przeszłości. Poczynione uwagi można traktować jako część publicznej dyskusji, której tematyka wykracza poza ramy powieści. W trakcie debaty o *Pieniądżach od Hitlera* podnoszono bowiem zagadnienia niezwykle aktualne z punktu widzenia czeskiej tożsamości. Do kwestii aktualnej interpretacji wysiedleń Niemców sudeckich dołączyły pytania o to, w jaki sposób komunizm wpłynął nie tylko na współczesną pamięć o I Republice Czechosłowackiej, II wojnie światowej czy wydarzeniach powojennych, ale również na mentalność społeczeństwa czeskiego.

Osobną kwestią pozostają zarzuty dotyczące literackiej wartości książki. Uwagi uczestników debaty na temat publicystycznego stylu pisarki oraz jej zainteresowania „atrakcyjnością” utworu, nie zaś jego jakością, są uzasadnione i do pewnego stopnia współbrzmia z wypowiedziami samej pisarki. Denemarková podkreśla bowiem, że celem jej prozy jest rozliczenie się z czeską przeszłością:

„Vybirám si kostlivce ve skříní. [...] Kostru po kostře si беру, prosvětluju si je přes lidské osudy a témata, která česká společnost zametá pod koberec (Denemarková 2007).

Takie stanowisko można zapewne odbierać jako zbyt wąską koncentrację na wymowie powieści i częściowe choćby wyjaśnienie niedostatecznego skupienia na artystycznej stronie utworu. Z kolei nadmierną obecność scen przemocy w powieści mającej za zadanie – jak deklaruje pisarka – naruszyć temat tabu, można interpretować nie tylko w kategoriach niedostatecznego opanowania literackiego rzemiosła. Zdaniem Joanny Tokarskiej-Bakir debaty dotyczące Holocaustu i winy za jego okrucieństwa z reguły inspirowane były filmem, książką lub wystawą, która „[...] pewne fakty naświetla w sposób szokująco śmiały” (Tokarska-Bakir 2003). Zapewne i w przypadku utworu Denemarkovej można mówić o prowokacji, która ma przyciągnąć uwagę, wstrząsnąć czytelnikiem, a w dalszej kolejności zmusić go do namysłu, zaś społeczeństwo – skłonić do zmierzania się z problemem odpowiedzialności za czyny swoich przodków.

Z literackiej prowokacji mógł wynikać także sposób przedstawiania w *Pieniądżach od Hitlera* doświadczeń granicznych. Wybór konkretnej narracji, w kontekście prezentowania traumatycznych wydarzeń najczęściej badany w utworach dotyczących Holocaustu¹²,

¹² Kwestia „właściwego” przedstawienia traumy Holocaustu stanowi stały element dyskusji naukowych o Zagładzie. Ważnym elementem tej debaty jest przekonanie części badaczy, że *Szoa* było wydarzeniem bez precedensu w historii. Na temat dylematów związanych z historycznymi, literackimi i filmowymi reprezentacjami Holocaustu zob. np. Ziębińska-Witek 2005. O „wyjątkowości” Zagłady zob. Milchman, Rosenberg 2003, s. 85–115.

w dużym uproszczeniu dzieli twórców na „[...] ‘etyków’ (tj. uznających kryterium stosowności za nadrzędne w przypadku narracji o Zagładzie) i ‘estetyków’ (a zatem nieuznających kryterium etycznego za obowiązujące bardziej niż w jakimkolwiek innym typie pisarstwa)” (Wolski 2015, s. 8). Czeska pisarka zdecydowała się na narrację naturalistyczną, opis „bez eufemizmów”. Zdaniem Aleksandry Ubertowskiej taki wybór pisarski „[...] jest balansowaniem na krawędzi; wystarczy jedno nieopatrznie użyte słowo, by zatarciu uległa granica między opisem aktu wykluczenia, stygmatyzacji a mimowolnym (dokonującym się wbrew intencjom mówiącego) przyzwoleniem na ten proceder” (Ubertowska 2002, s. 127). W tym kontekście negatywne głosy recenzentów dotyczące nadmiaru brutalnych scen można potraktować również jako brak aprobaty wobec decyzji Denemarkovej o odrzuceniu zasady „stosowności” w pisaniu o doświadczeniach, które z trudem poddają się werbalizacji.

Debata wokół powieści Radki Denemarkovej wyraźnie pokazuje, że pamięć o powojennej przeszłości wciąż odgrywa istotną rolę w czeskiej debacie publicznej. Polemiki dotyczące *Pieniądzy od Hitlera* koncentrowały się na zagadnieniach aktualizujących utarte narracje o minionych wydarzeniach. Skonfrontowanie nieznanymi szerzej reprezentacji przeszłości z utrwalonymi w świadomości społecznej wyobrażeniami sprawiło, że czeska pamięć zbiorowa o okresie powojennym ujawniła swój niedomknięty, wciąż podatny na rewindykacje, charakter.

Literatura

- Adamovič I., 2007, *Rumunská satira knihou roku*, „Pražský deník”, On-line: https://prazsky.denik.cz/kultura_region/kniha_roku20070423.html [dostęp: 30.12.2020].
- Badinová A., 2012, *Poetický obraz velké tragédie*. On-line: <http://www.klubknihomolu.cz/20628/poeticky-obraz-velke-tragedie/> [dostęp: 01.12.2020].
- Burda A., 2006, *Ze čtenářského deníku Aloise Burdy*, „Tvar”, nr 15, s. 3.
- Chuchma J., 2006, *Peníze od Hitlera. Román plný hrůz*, „Mladá Fronta Dnes”, nr 243, s. B6.
- Denemarková R., 2006, *Peníze od Hitlera. (Letní mozaika)*, Brno: Host.

- Denemarková R., 2007, *Zamíndrákovaní si vždy najdou oběti*, rozmowę przeprowadził František Cinger, On-line: <https://www.novinky.cz/kultura/clanek/radka-denemarkova-zamindrakovani-si-vzdy-najdou-obeti-40156890> [dostęp: 01.02.2021].
- Denemarková R., 2008, *Peníadze od Hitlera. (Letnia mozaika)*, tłum. T. Timingeriu, współprac. O. Czernikow, Wrocław: Atut.
- Derdowska J., 2006, *O obtížných dějinách – vznětlivě nebo umírněně?*, On-line: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/19551/denemarkova-radka-penize-od-hitlera> [dostęp: 08.11.2020]
- Fialová-Šporková A., 2006, *Měně by bylo více*, „Tvar”, nr 18, s. 2.
- Fischer P., 2007, *Tři romány o tom, jak se do nás vpisují dějiny*, „Hospodářské noviny”, nr z 06.04. On-line: <https://archiv.ihned.cz/c1-20841450-tri-romany-o-tom-jak-se-do-nas-vpisuji-dejiny> [dostęp: 01.12.2020].
- Gross J. T., 2000, *Sąsiedzi. Historia Zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny: Pogranicze.
- Haman A., 2006, *Život jako krimi*, „Tvar”, nr 18, s. 2.
- Hájíček J., 2005, *Selský baroko*, Brno: Host.
- Hirsch M., 2012, *The Generation of Postmemory Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York: Columbia University Press.
- Holý J., 2017, *Conventions of Radka Denemarková's Novel Peníze od Hitlera (Money from Hitler) along with its Reception*, „Poznańskie Studia Slawistyczne”, nr 12, s. 371–379.
- Holý J., Sladovnicková Š., 2015, *Čtyřikrát o holokaustu*, „Slovo a smysl”, nr 23, s. 66–79.
- Horák O., 2006, *Posílám nějaké peníze, s úctou Hitler*, „Lidové noviny”, nr 150, s. 20.
- Hulec V., 2010, *Peníze od Hitlera znají jen schémata a neživotné figury*, On-line: https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/penize-od-hitlera-znaji-jen-schemata-a-nezivotne-figury.A100110_212216_divadlo_tt [dostęp: 01.02.2021].
- Peníze od Hitlera*. 2018, On-line: <http://jeduvknize.cz/penize-od-hitlera/> [dostęp: 01.12.2020].
- Kola A. F., 2011, *Europa w dyskursie polskim, czeskim i chorwackim*, Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Kratochvíl J., 2006, *Herec*, Brno: Druhé město.
- Lojín J., 2012, *Návraty Gity Lausmannové*. <https://www.vaseliteratura.cz/prodospel/2200-penize-od-hitlera> [dostęp: 01.12.2020].
- Marešová M., 2006, *Román o nenávisti a zrazená hrdinka*. On-line: <https://www.hostbrno.cz/ohlasy/roman-o-nenavisti-a-zrazena-hrdinka/> [dostęp: 15.12.2020].
- Mawer S., 2009, *The Glass Room*, New York: Other Press.
- Mawer S., 2011, *Przestrzeń za szkłem*, tłum. B. Maliborski, Warszawa: Świat Książki.

- Mawer S., 2013, *Skleněný pokoj*, tłum. L. Novák, Zlín: Kniha Zlín.
- Mayer F., 2009, *Češi a jejich komunismus. Paměť a politická identita*, tłum. H. Be-guivinová, Praha: Argo.
- Milchman A., Rosenberg A., 2003, *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustu. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, tłum. L. Krowicki, J. Szacki, Warszawa: Scholar.
- Novák J., 2004, *Zatím dobrý. Mašinovi a největší příběh studené války*, Brno: Petrov.
- Novák J., 2015, *Nie jest źle*, tłum. D. Dobrew, Wrocław: Książkowe Klimaty.
- Novák J., 2020, *Kundera. Český život a doba*, Praha: Argo, Paseka.
- Peroutková M., 2015, *Židovství v české a německé literatuře »Peníze od Hitlera« Radky Denemarkové a »Harlemský holocaust« Maxima Billera*, „Svět literatury“, nr 52, s. 177–195.
- Rudiš J., 2006, *Grandhotel. Román nad mraky*, Praha: Labyrint.
- Rudiš J., 2011, *Grandhotel. Powieść nad chmurami*, tłum. K. Dudzic, Wrocław: Good Books.
- Schmiedtová V., 2012, *Malý slovník reálií komunistické totality*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Šícha J., 2006, *Knihovnička historická*, „Literární noviny“, nr 23, s. 16.
- Šmaus M., 2005, *Děvčátko, rozdělej ohníček (Na cikni na bari, čarav tro vođori)*, Praha: Knižní klub.
- Šmaus M., 2013, *Dziewczynko, roznieć ogieniek*, tłum. D. Dobrew, Wrocław: Książkowe Klimaty.
- Šmídová O., 2000, *Housing Stories : Family strategies Related to the Property Maintenance and Transfer, [w:] Our Lives as Database. Doing a Sociology of Ourselves: Czech Social Transitions in Autobiographical Research Dialogues*, red. Z. Konopásek, Praha: Karolinum, s. 69–88.
- Tokarska-Bakir J., 2003, *Polska jako chory człowiek Europy? Jedwabne, »postpamięć« i historycy*, On-line: <https://www.eurozine.com/polska-jako-chory-czlowiek-europy/> [dostup: 01.02.2021].
- Tomáš F., 2006, *Co dělal tvůj otec za války?*, „Týdeník A2“, nr 30. On-line: <https://www.advojka.cz/archiv/2006/30/co-delal-tvuj-otec-za-valky> [dostup: 01.12.2020].
- Ubertowska A., 2002, *Aporie, skandale, wyrwy w tekście. Etyka opowieści o Zagładzie*, „Teksty Drugie“, nr 1–2, s. 125–139.
- Wolski P., 2015, *Narracje o Zagładzie. Otwarcie*, „Narracje o Zagładzie“, nr 1, s. 7–12.
- Ziębińska-Witek A., 2005, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Milan MAŠÁT

Univerzita Palackého v Olomouci

DOI: 10.14746/bo.2022.2.9

Prezentace slovanských stereotypů v publikaci *Nabarvené ptáče*

Keywords: Jerzy Kosiński; The Painted Bird; Slavic stereotypes; Slavic nationalism; analysis

Klíčová slova: Jerzy Kosiński; Nabarvené ptáče; slovanské stereotypy; slovanský nacionalismus; analýza

Abstract

The main goal of the paper is to present the representation of Slavic stereotypes in the publication *The Painted Bird* by Jerzy Kosiński. Slavic stereotypes, which are part of the mentioned artistic narrative, are divided into six areas: 1) Diseases and their treatment, 2) How many years do I have left?, 3) Evil spirits, 4) Elements, 5) The cycle of nature, 6) Christians versus Jews. Each area of stereotypes is documented by quotations from the Kosiński's narrative. Although the novel is classified primarily as a literary text with the Second World War theme, the war conflict does not form the main storyline, but forms a basis through which to develop general human themes, multiculturalism, multiethnicity or different perceptions of axiological, moral and ethical values and their position on the hierarchical ladder of individuals, through the presentation of selected Slavic stereotypes.

Hlavním cílem příspěvku je představit reprezentaci slovanských stereotypů v publikaci Jerzyho Kosińskiego *Nabarvené ptáče*. Slovanské stereotypy, které jsou součástí uvedeného uměleckého vyprávění, jsme rozdělili do šesti okruhů: 1) Nemoci a jejich léčba, 2) Kolik mi zbývá let?, 3) Zlí duchové, 4) Živly, 5) Koloběh přírody, 6) Křesťané versus židé. Každou oblast zastoupených stereotypů dokládáme citacemi z Kosińskiego narativu. Ačkoliv je daný román zařazován primárně mezi literární texty tematizující druhou světovou válku, netvoří válečný konflikt stěžejní dějovou linii příběhu, ale tvoří jakousi bázi, prostřednictvím které jsou rozvíjena obecně lidská témata, problematika multikulturality, multiethnicity nebo rozdílného vnímání axiologických, morálních a etických hodnot a jejich postavení na hierarchickém žebříčku jedinců, a to prostřednictvím prezentace vybraných slovanských stereotypů.

Úvod

Hlavním cílem příspěvku je prezentovat zastoupení slovanských stereotypů a s nimi spojené aspekty, které do značné míry ovlivňovaly smýšlení, chování a posuzování různých událostí členy slovanských národů v Kosiňského románu *Nabarvené ptáče*. V kontextu příspěvku vnímáme pojem stereotyp jako soubor životního přesvědčení východoevropských venkovanů během druhé světové války, jejich interiorizaci různých mýtů, nepravd a polopravd, které se v těchto komunitách předávaly a odraz holokaustu či šoa na existenci vybraných skupin osob. Mnozí příslušníci určitých národnostních skupin, s nimiž se protagonista setkává, jsou kromě prosazování osobních, národních nebo svých etnických zájmů ovlivňováni právě stereotypy jednotlivých slovanských národů, které jsou z generace na generaci předávány mezi příslušnými skupinami osob a které jsou jimi nekriticky přijímány.

V rámci analýzy si rovněž všímáme reprezentace některých témat, motivů a symbolů spojených s národním slovanským nacionalismem a s vlasteneckými stereotypy. V článku se snažíme ukázat, že nelze vnímat Kosiňského román pouze jako autorovu snahu bez příkras vykreslit dopad druhé světové války na osoby, které jí byly ovlivněny s důrazem na její účinek na vybrané slovanské národy, ale i jako snahu o přiblížení etnografických odlišností mezi nimi a tím, jak tyto rozdíly působí nejenom na jejich prožívání druhé světové války (viz např. Groppo 2021) jako takové, ale života *sensu stricto*.

Mnozí odborníci, ale i zainteresovaná čtenářská veřejnost vyčítala Kosiňskému, že si libuje v naturalistickém vykreslení událostí, které malého chlapce putujícího po evropském kontinentu provázely. Sám autor v *Doslovu* k českému vydání publikace píše:

Ujistil jsem se, že jelikož jsem prožil svoje dětství i léta dospívání za války i po ní ve východní Evropě, moc dobře vím, že to, co se skutečně dělo, bylo daleko brutálnější, než si člověk i v té nejbizarnější fantazii může vůbec představit (Kosiňski 2019, s. 246).

Ve vybraných narativních liniích a jejich konkrétní realizaci (tedy prostřednictvím symbolů či motivů) se spisovatel snažil „prozkoumat

»tento nový jazyk brutality« a jemu do protikladu postavený nový jazyk úzkosti a strachu, který byl přirozenou reakcí na surovou skutečnost“ (Kosiňski 2019, s. 248). Ono naturalistické zobrazení, které je interní součástí válečných událostí, Kosiňski aplikuje i do vylíčení národních slovanských stereotypů a v určité míře i ve vyobrazení slovanského nacionalismu.

Odborných příspěvků, které se zabývaly právě způsobem využití jazykových prostředků k vylíčení surovosti války a jejího vlivu na psychosociální, emocionální i fyzický vývoj putujícího chlapce, vzniklo značné množství (z nejnovějších např. Bohn 2020, Conner 2017, Hébert 2020, Hopfinger 2020 či Shpylova-Saeed 2019). Domníváme se, že brutálnost přiblížená prostřednictvím jazykové vrstvy románu je v případě tohoto vyprávění využita i v zobrazení aspektů provázející život slovanských národů, s jejichž představiteli se chlapec setkává.

Jsme přesvědčeni, že drtivá antikampaň vedená proti Kosiňského publikaci, ale i proti němu, byla ve východoevropských zemích rozpoutána především na základě začlenění jednání obyvatel žijících v dané oblasti během druhé světové války, a to jak v jejich vzájemném vztahu, tak v relaci k chlapci. Kosiňski k danému poznamenává:

Když bylo *Nabarvené ptáče* publikováno ve Spojených státech a v západní Evropě [...], jisté východoevropské noviny a časopisy rozpoutaly proti knize kampaň. [...] Rozhořčené redakční články a komentáře v publikacích kontrolovaných státem napadaly a obviňovaly americké úřady z toho, že mě pověřily, abych napsal *Nabarvené ptáče* proto, aby ho mohly využít pro svoje skryté politické účely (Kosiňski 2019, s. 251).

Ostatně vybraní recenzenti či jiné osoby zodpovědné za plnění cílů kultury v komunistickém východoevropském bloku vyčítali Kosiňskému (emigrantovi do Spojených států amerických), že v „bezostyšném detailním popisu folklóru a národních zvyků hrubě zesměšnil lidové tradice jejich domovských provincií. Mnoho dalších představitelů komunistické kultury napadalo román za to, prý zkresluje místní zvyklosti, pošpiňuje charakter venkovanů a posiluje propagandistické snahy nepřátel této oblasti“ (Kosiňski 2019, s. 251–252; podobněji viz např. Mašát 2021, s. 85–86).

V oblasti prezentace slovanských stereotypů bylo autorovi vyčítáno, že vytvořil „urážlivý, nactiutřačný dokument o tom, jak se za druhé světové války žilo v komunitách, jejichž totožnost se dá snadno zjistit“, a to i přes to, že se spisovatel snažil „aby jména lidí a míst [...] nemohla být spojována jen s jednou určitou národní skupinou“ (Kosiński 2019, s. 251).

Prvním krokem analýzy *Nabarveného ptáče* byla excerptce částí textu, v nichž jsou slovanské stereotypy tematizovány. Následně byly úryvky seskupeny do několika okruhů se stejnou nebo obdobnou sémantickou výpovědí. Poté byla vybrána pasáž, která podle našeho názoru nejlépe reprezentuje danou oblast slovanských stereotypů začleněných do uvedeného uměleckého vyprávění. Integraci vybraných národních stereotypů Slovanů a způsob jejich reprezentace v tomto Kosińského románu jsme rozčlenili především na základě podstaty, na níž jsou založeny. Rozdělili jsme je do šesti oblastí.

1. Nemoci a jejich léčba

Obyvatelé východoevropských vesnic, v nichž chlapec během válečných let nějakou dobu pobýval, věřili jak ve fyzické, tak nadpřirozené šíření nemocí.

Nemoc se vkrade do lidského těla nepozorovaně, podloudně, vzduchem, vodou nebo pouhým kontaktem se zvířetem, s nějakým člověkem, či dokonce – a v této chvíli na mě pátravě pohlédla –, když se na člověka zadívá pár černých očí umístěných blízko sebe nad jestřábím nosem. Takové oči, známé jako cikánské nebo čarodějnické, mohou přivodit ochromující nemoc, mor či smrt. Proto mi zakázala, abych se jí, a dokonce i domácím zvířatům, díval přímo do očí. Nařídila mi, abych si třikrát rychle odplivl a pokřižoval se, kdybych někdy náhodou pohlédl do očí zvířete nebo do jejich očí (Kosiński 2019, s. 20–21).

Vybraná citace dokládá, že kromě přímého či nepřímého kontaktu s nakaženou osobou, může být příčinou onemocnění také pohled „cikánských či čarodějnických“ očí. Jako léčba při nechtěném pohledu do nich se využívá zejména pokřižování, tedy léčba prostřednictvím transcendentální moci.

Pohled do očí způsobující buď onemocnění, nebo určité zakletí, je v románu zmíněn na mnoha místech. Protagonista románu, vědom si pevného ukotvení tohoto stereotypu mezi mnohými slovanskými obyvateli ve východní Evropě, jej využívá jako zbraň proti osobám, jež ho trápí, týrají a šikanojí nebo kterým slouží pro pobavení a rozveselení:

Během několika dalších dní se na mě do chalupy chodili dívat sedláci se svými rodinami. Civěli na mě a majitel chalupy mě šlehal po nohou, které už jsem měl samou podlitinu, takže jsem skákal jako žába. Až na pytel, který mi dali místo šatů a který měl dole vystřižené dva otvory pro nohy, jsem byl nahý. Při poskakování ze mě pytel často spadl a muži se pak chechtali a ženy pohihňávaly při pohledu, jak se snažím zakrýt si svého camprlíka. Když jsem se několika z nich zadíval zpřímá do očí, rychle odvraceli hlavu nebo si třikrát odplivli a klopili zrak (Kosiński 2019, s. 29).

Jako léčbu některých chorob lze podle slovanského stereotypu využít tělo zabitého člověka. Vesničané věří, že jejich zdravotní problémy si s sebou do hlubin země odnese část těla mrtvého:

Tělo zamordovaného muže nebylo hned po svatbě z domu odstraněno. Umístili ho v jedné postranní místnosti. Rodina zemřelého se shromáždila v hlavní místnosti. Jedna ze starších vesničanek zatím obnažila levou ruku mrtvolky a omyla ji hnědou tekutinou. Muži a ženy, kteří měli vole, vcházeli jeden po druhém do místnosti. Pod bradou jim visely ošklivé vaky vydutého masa, které se jim roztahovaly přes celý krk. Stará žena dovedla každého z nich k mrtvole, udělala nad postiženou částí těla jakási složitá gesta a pak pozvedla bezvládnou ruku mrtvého muže a dotkla se jí sedmkrát združeného místa. Pacient, bledý strachy, musel zároveň s ní opakovat:

„Ať moje nemoc odejde tam, kam brzy odejde tato ruka“ (Kosiński 2019, s. 95).

S prevencí onemocnění souvisí i osobní hygiena. Chlapec se při cestě východoevropským venkovem setkává s přístupem, v jehož jádru se nalézá předcházení přílišné péči o tělo:

Marta tvrdila, že člověk, aby byl zdravý, by se neměl mýt častěji než dvakrát do roka, o Vánocích a na Velikonoce, a i tehdy jen zlehka, aniž by se přitom svlékal (Kosiński 2019, s. 17).

2. Kolik mi zbývá let?

Poměrně významnou roli v Kosińského narativu zaujímá problematika počítání zubů. Tento stereotyp je spojen s přesvědčením, že

pokud by určitá skupina osob spočítala zuby druhému člověku, každý jeho započítaný zub by ho připravil o rok života:

Marta v mé přítomnosti nikdy nic nepila a nikdy se neusmívala. Věřila, že kdyby tak neučinila, měl bych příležitost spočítat jí zuby a každý takto spočítaný zub by ji připravil o jeden rok života (Kosiński 2019, s. 21).

Zuby představují v mysli Slovanů, o kterých se spisovatel v románu zmiňuje, život, respektive smrt:

Na ty, kdo rychle mluvili, se pohlíželo jako na křivé a nečestné, nejspíše vyškolené židovskými nebo cikánskými věštcí a kartářkami. Lidé byli zvyklí mlčky sedět. Hluboké ticho přerušovali jen zřídka nějakou nedůležitou poznámkou. Kdykoliv někdo z nich mluvil nebo se smál, zakrýval si ústa rukou, aby mu někdo, kdo mu nepřál nic dobrého, neviděl na zuby (Kosiński 2019, s. 92).

Chlapec vyrůstající a fyzicky i mentálně dospívající mezi vesničany si interiorizuje zmíněné pojetí života a jeho hodnoty, které jsme souhrnně pojmenovali stereotypy. Vědom si moci, kterou obyvatelé východoevropských vesnic přičítají svým zubům a jejich počtu, snaží se jejich spočítáním zkrátit život svého mučitele, Garbose, jenž mu usiluje o život. Vzhledem k tomu, že spáchání vraždy je hřích, spoléhá se trýznitel na svého psa Jidáše:

Když jsem visel s nohama volně nataženýma dolů, měl jsem chodidla ani ne dva metry nad zemí a Jidáš po nich mohl lehce chňapnout. Nevěděl jsem, jak dlouho tam budu muset takhle viset. Domníval jsem se, že Garbos čeká, že spadnu dolů a Jidáš mě napadne. To by překazilo moje několikaměsíční snahy a i to, že jsem mu spočítal zuby, včetně těch žlutých, které měl vzadu v puse, by mi bylo k ničemu. Bezpočtukrát, když se opil vodkou a chrápal s otevřenou hubou, jsem pracně ty jeho odporne hlodáky počítal. To byla moje zbraň proti němu. Kdykoliv mě příliš dlouho mlátil, připomněl jsem mu, kolik má zubů (Kosiński 2019, s. 139).

3. Zlí duchové

Vesničané připomenutí v Kosińského románu věří v existenci zlých duchů a dalších nadpřirozených stvoření, například upírů. Do konce se mezi nimi tradují různé teorie jejich vývoje a cíle jejich bytí. Uvedená skutečnost je spojena s určitým stavěním aspektů, se kterými si lidé upíry spojují, do opozice se znaky a institucemi křesťanské

víry, tedy něčeho, co představuje pro v románu uvedené představitele slovanských národů určitou zastřešující funkci a zároveň obranu proti nejružnějším negativním jevům souvisejícím s běžným životem (viz například obrana proti nemocem).

Zlý duch k sobě přitahuje spoustu jiných démonů. Jsou to bytosti dávno zemřelé, odsouzené k věčnému zatracení, které ožívají pouze za úplňku. Mají nadlidskou moc a jejich oči jsou vždy truchlivě obráceny k východu. Posedlý člověk k sobě též přitahuje upíry, kteří jsou snad nejzhubnějšími ze všech těchto nehmotných, člověka ohrožujících bytostí, protože na sebe často berou lidskou podobu. Upíři jsou lidé, kteří se utopili, aniž by byli pokřtěni, nebo lidé, které opustila matka. Vyrůstají do sedmi let ve vodě nebo v lese a pak na sebe opět berou lidskou podobu. Proměňují se v tuláky, a kdykoliv mají možnost, snaží se mermomocí dostat do katolických nebo uniatských kostelů. Jakmile se v nich zabydlí, neúnavně se činí kolem oltářů, zlomyslně znečišťují obrazy svatých, okusují, lámou nebo rozbíjejí posvátné předměty, a když je to možné, sají spícím krev (Kosiński 2019, s. 32).

Řevnivost mezi obyvateli vesnic byla živena tím, že se vzájemně obviňovali z využívání síly nebo moci zlých nadpřirozených bytostí. Když do osady dorazil chlapec, stal se hlavním terčem obvinění ze spolupráce s těmito stvořeními on. Podle venkovanů je chlapcovým údělem získat je pro spolupráci s démony:

Vesničané obviňovali jeden druhého též z toho, že přijímají pomoc od různých démonů, jako třeba od Lucifera, Smrti, Mamona, Hubitele a mnoha dalších. Jestliže síly Zla byly venkovanům tak snadno k dispozici, pak nejspíš musely lelkovat a číhat poblíž každého z nás, připraveny chopit se a využít každického náznaku slabosti a povzbuzení (Kosiński 2019, s. 159–160).

Kosiński k percepci chlapce obyvateli vesnic jako přinašeče zla v kontextu s rozruchem, který vydání románu přineslo, konstatuje:

Ironií osudu na sebe román začal brát roli ne nepodobnou roli jeho protagonisty, chlapce, který se v popisované oblasti narodil a stal se v ní cizincem – cikánem, o kterém lidé věřili, že vládne ničivými silami a dovede uhranout a očarovat všechny, kteří mu přijdou do cesty (Kosiński 2019, s. 252).

4. Živly

Stejně jako jsou podle slovanských stereotypů integrální součástí života nadpřirozené síly a existence, které svým způsobem symboli-

zují transcendentální zlo, jehož reálnou podobu si v případě *Nabarveného ptáče* vesničané spojují s postavou cikánského chlapce, je nepřitelem člověka oheň. Na rozdíl od výše zmíněných neživotných nebo abnormálních nepřátel je nutné se tomuto sokovi zalíbit a je nezbytné se o něj starat, aby nedošlo k potrestání těch, kteří své povinnosti vůči němu zanedbávají nebo si jej dostatečně neváží:

Oheň, říkaly, není přirozeným přítelem člověka. Proto je mu třeba vyhovět a přizpůsobit se jeho vrtochům. Lidé též věřili, že dělit se o oheň, nebo si ho dokonce půjčovat, nemůže přinést nic dobrého. Koneckonců ti, kteří si na této zemi oheň půjčují, ho možná budou muset jít vrátit do pekla. Vynášení ohně z chalupy by mohlo vést k tomu, že by krávy přestaly dojit nebo se staly neplodnými. Mohlo to mít i strašné následky při porodu (Kosiński 2019, s. 41–42).

Jako soupeře vnímají vesničané i další živel – vítr. Hlavně proto, že podle nich přenáší smrtelné nemoci, které na lidi sesílá samotný d'ábel:

Bylo těžké uvěřit, že místní lidé považují vítr za svého nepřítele a zavírají před ním okna, protože se bojí, že jim může přivát mor, obrnu a smrt. Vždycky říkali, že pánem větru je samotný d'ábel a že vítr vykonává jeho rozkazy (Kosiński 2019, s. 165).

5. Koloběh přírody

Vzhledem k době, kdy se Kosińského umělecké vyprávění odehrává, i vzhledem k jisté odlehlosti východoevropských vesnic, jejichž obyvatelé žijí na základě tradovaných stereotypů, si členové daných komunit vysvětlují určité jevy, s nimiž se v koloběhu života a přírody setkávají, na základě vlastních teorií. Tato situace je spojena s jejich snahou objasnit si záhadné, všemu přičlenit určitý výklad. Tato situaci lze vysvětlit například tím, že pokud člověk nereálné nebo do té doby nevysvětlitelné jevy ozřejmí, pak se dané stane méně hrozivým. Vlastní teorii aplikují vesničané na skutečnost, že vlaštovky před zimou opouští východ evropského kontinentu a vrací se do něj poté, co zmíněné roční období odezní:

Zajímavý život vedly i vlaštovky. Byli to oblíbení ptáci Panny Marie a přilétaly jako poslové jara a radosti. Na podzim prý odlétaly daleko od lidí a vyčerpané letem

a ospalé usedaly ve vzdálených močálech na stébla rákosu. Lech říkal, že odpočívají na rákosu tak dlouho, dokud se pod jejich váhou nezlomí a ony nespadnou do vody. Říkalo se, že pod vodou, v bezpečí ledového domova, zůstanou celou zimu (Kosiński 2019, s. 55–56).

S koloběhem přírody souvisí objasnění přírodních úkazů, jejichž původ není vesničanům zřejmý. V uvedené pasáži se jedná o duhu, tedy jev, který vznikne za splnění několika podmínek. Tuto skutečnost venkované neznají. Prostřednictvím duhy si vysvětlují i další fakta, jako je například existence stejných nebo podobných druhů živočichů a rostlin na různých místech nebo dešť:

Duha vzal dívku za paži a vedl ji ke své chalupě. Přestože ho někteří lidé považovali za podivína, byl ve vesnici oblíbený. Velmi se zajímal o nebeská znamení, obzvláště o duhu. Od toho také dostal svoji přezdívku. Večer, když k němu přišli sousedé na návštěvu, dovedl o duhách vyprávět celé hodiny. Poslouchal jsem ho odněkud z tmavého kouta a dozvěděl jsem se, že duha je dlouhý, do oblouku prohnutý stonek, dutý jako sláma. Jedním koncem je ponořená do řeky nebo do jezera a pije z něho vodu, kterou pak rovnoměrně rozděluje po celém kraji. Spolu s vodou vytáhne ven i ryby a jiné živočichy, a právě proto nacházíme i ve značně od sebe vzdálených jezerech, rybnících a řekách stejný druh ryb (Kosiński 2019, s. 112).

6. Křesťané versus židé

Vztah křesťanů a židů je součástí odborných, ale i uměleckých publikací velmi dlouhou dobu (z nejnovějších např. Epp 2020 či Stroup 2020). *Nabarvené ptáče* není výjimkou. Vzhledem k válečnému událostem, které vlastně probíhají na pozadí vykreslení chlapcova putování, autor propojuje náboženský konflikt, který byl rozpoután před mnoha staletími, s nacistickou vyhlazovací mašinerií v období druhé světové války. Venkované, křesťané, jsou přesvědčeni, že hrůzy, které provázely židy ve vyhlazovacích táborech, jsou pro vyznavače judaismu oprávněným trestem:

Vesničané tomuto vyprávění zamyšleně naslouchali a říkali, že Bůh židy konečně potrestal. Zasloužili si to už dávno, hned jak ukřižovali Krista. Bůh jim to nikdy nepomněl. Jestliže až dosud jejich hříchy přehlížel, neznamená to, že jim odpustil. Nyní používal Hospodin jako svůj nástroj k výkonu spravedlnosti Němce. Židům mělo být odepřeno právo na přirozenou smrt. Museli zhynout v plamenech a vytrpět si pekelná

muka zde, na zemi. Byli spravedlivě trestáni za nestydaté zločiny svých předků, za vyvracení jediné pravé víry, za nelítostné zabíjení křesťanských dětí a za pití jejich krve (Kosiński 2019, s. 105–106).

S křesťanstvím souvisí další slovanský stereotyp implementovaný do analyzovaného románu, víra, že snítka rostlin, které během Velikonoce obklopují kostelní loď, mají pozitivní účinky na sklizeň:

Blížil se velký církevní svátek a lidé ve vsi měli plné ruce práce. Chystali si sváteční oblečení a ženy pletly věnce z mateřídoušky, rosnatky, lípy, jabloňových květů a hvozdíků, které měly být posvěceny v kostele. Kostelní loď a oltáře byly vyzdobeny zelenými snítkami brízy, vrby a topolu. Po slavnosti budou mít tyto snítky velkou hodnotu. Zasadí se to zeleninových záhonů a na pole spolu se zelím, lnem a konopím, aby zajistily rychlý růst a chránily sazenice před škůdci (Kosiński 2019, s. 143).

Závěr

Hlavním cílem příspěvku bylo prezentovat vybrané slovanské stereotypy v románu Jerzyho Kosińského *Nabarvené ptáče*. Z narativu excerpované slovanské stereotypy jsme rozdělili do šesti okruhů: 1) Nemoci a jejich léčba, 2) Kolik mi zbývá let?, 3) Zlí duchové, 4) Živly, 5) Koloběh přírody, 6) Křesťané versus židé. Jednotlivé oblasti jsme doložili citacemi z daného uměleckého vyprávění s tím, že jsme naznačili jejich možný vliv na vnímání života a jeho různých aspektů obyvateli východoevropských vesnic v době druhé světové války. Současně jsme přiblížili, jak přístup venkovanů k životu a jejich vysvětlení si některých jevů ovlivnil příchod chlapce do jejich osady.

Snažili jsme se ukázat, že ačkoliv *Nabarvené ptáče* spadá primárně do okruhu uměleckých vyprávění tematizujících druhou světovou válku nebo její určitou linii, netvoří válečný konflikt primární či jedinou dějovou linii příběhu: lze říci, že prostřednictvím chlapcova putování po východoevropských oblastech Kosiński podává literární výpověď o životě obyvatel daného území, přičemž válka je sice určitým hybatelem děje, ale v samotném příběhu tvoří jakýsi podklad, prostřednictvím kterého jsou rozvíjena témata obecně lidská, otázky humanity, osobního prospěchu, msty za sebe, své blízké nebo své

společnosti, ale do značné míry je rozvíjena také problematika multikulturality, multietnicity nebo rozdílného vnímání axiologických, morálních a etických hodnot a jejich postavení na hierarchickém žebříčku jedinců (srov. Carpenter 2017). Odpovědi na uvedené otázky, ale zároveň pokládání mnoha dalších dotazů je spojeno s jednou narativní rovinnou *Nabarveného ptáče*, se slovanskými stereotypy, které jsou do analyzovaného vyprávění integrovány.

Literatura

- B o h n T. M., 2020, Bagpipe Players and Painted Birds: Some Reflections on Writing the History of the People in the Marshes from a German Perspective. *Journal of Belarusian Studies*, 10(1), 32–43.
- C a r p e n t e r Ch. D., 2017, *A Re-Appropriation of Jerzy Kosinski's Moral Universe in Light of Emmanuel Levinas' Ethical Demand for the Stranger*. Dallas: The University of Texas. Online: <https://utd-ir.tdl.org/bitstream/handle/10735.1/5962/ETD-5608-035-CARPENTER-8149-20.pdf?sequence=5&isAllowed=y>.
- C o n n e r M., 2017, *The Anti-Human Condition: Violence, Identity, and Coming-of-Age in The Painted Bird*. Undergraduate Student Research Awards. Undergraduate Student Research Awards, 35. Online: https://digitalcommons.trinity.edu/infolit_usra/35.
- E p p E. J., 2020, *The Jews and the Jewish Community in Oxyrhynchus: Socio-Religious Context for the New Testament Papyri*. „Perspectives on New Testament Textual Criticism”, 2 3–40.
- G r o p p o P., 2021, *Death Games and the Persistence of Memory: JG Ballard's World War II Fictions*. „Ilha do Desterro”, 74(1), 129–146.
- H é b e r t V., 2020, *The Problem of Human Rights after the Holocaust*. In S. Gigliotti, & H. Earl (eds.), *A Companion to the Holocaust*. New York: John Wiley & Sons Ltd., s. 553–575.
- H o p f i n g e r M., 2021, *We Are All Witnesses. Instead of an Introduction*. In M. Hopfinger & T. Żukowski (eds.), *The Holocaust Bystander in Polish Culture, 1942–2015*. Cham: Palgrave Macmillan, s. 1–39.
- K o s i ŋ s k i J. N., 2019, *Nabarvené ptáče*. Praha: Argo.
- M a š á t M., 2021, Representation of Selected Aspects of World War II and Their Influence on Personality Transformation in the Book Painted Bird by Jerzy Kosiński. *Linguistics and Literature Studies*, 9(3), 84–90.
- S h p y l o v a - S a e e d N., 2019, Speaking Silence in Jerzy Kosiński's Painted Bird. *Pennsylvania Literary Journal*, 11(1), 169–184.
- S t r o u p Ch., 2020, *The Christians Who Became Jews: Acts of the Apostles and Ethnicity in the Roman City*. Yale: University Press.

O językowych opracowaniach czeskich pieśni religijnych

Keywords: Czech spiritual songs, language modifications, catholic liturgy
Klíčová slova: česká duchovní píseň, jazykové úpravy, katolická liturgie

Abstract

The text of songs sung during the holy mass is sometimes modified due to theological, aesthetical and language reasons. The songs used in Czech Catholic circles were after the Second Vatican Council (1962–1965) modified in the contents (shift of theological emphasis from negative motifs to the joyful Christian message), poetics (abandoning of Romantic poetical means based on sensitivity), prosody (change from the syllabic scheme to the syllabotonic one) and language (substitution of archaic and not understandable expressions).

Tekst pieśni śpiewanych podczas mszy świętej w Czechach jest niekiedy modyfikowany ze względów teologicznych, estetycznych i językowych. Po Soborze Watykańskim II (1962–1965) pieśni używane w czeskich środowiskach katolickich zostały zmodyfikowane w zakresie treści (przesunięcie akcentu teologicznego z motywów negatywnych na radosne przesłanie chrześcijaństwa), poetyki (rezygnacja z romantycznych środków poetyckich opartych na uczuciach), prozodii (zmiana schematu sylabicznego na sylabotoniczny) oraz języka (zastąpienie wyrażen archaicznych i niezrozumiałych).

Pieśń religijna to pojęcie szerokie. Przedmiotem artykułu¹ będą pieśni w języku narodowym, śpiewane przez wierzących w trakcie liturgii. Ich teksty nie są tożsame z liturgicznymi tekstami mszału, choć

¹ Artykuł powstał na kanwie wystąpienia K. Komárka na V Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Język religijny dawniej i dziś (w kontekście teologicznym i kulturowym)” w wrześniu 2010 r. w Gnieźnie. W 2018 roku M. Kubečková pod

niekiedy wyrażają treść stałych lub zmiennych części mszy świętej. Zwykle mają one formę regularnie rymowanych wierszy. Ze względu na to, że śpiewa się je w kościele, nazywane są pieśniami kościelnymi (*kostelní píseň*). Wiele z tych pieśni kościelnych, które są obecnie używane, ma tradycję kilkudziesięcio-, a niekiedy i kilkusetletnią. Kiedy są jednak włączane do nowo redagowanych śpiewników, ich teksty nierzadko ulegają przeróbkom pod względem języka i treści (por. Hubáček 2004). Te poprawki w wielu wypadkach są potrzebne i dobrze służą użyciu starszych tekstów w nowszych czasach, pomimo to wierni – czy to niewykształceni, czy intelektualiści – przyjmują te zmiany niechętnie. Oczywiście, wprowadza się też ulepszenia zbyt techniczne, purystyczne, mechanicznie aplikujące zasady, które nie muszą odnosić się do wszystkich przypadków. Ale ewolucja tekstu sama w sobie jest procesem naturalnym, związanym z rozwojem języka i kultury oraz z przemianami myślenia i odczuwania ludzi, którzy pieśni religijne śpiewają.

Omówimy główne typy przeróbek tekstów pieśni religijnych, jakie możemy obserwować w środowisku języka czeskiego w XIX i XX wieku: zmiany treści (z przyczyn teologicznych), poetyki, prozodii i języka (z powodu jego archaiczności i niezrozumiałości). Te wszystkie rodzaje zmian w różny sposób przejawiają się na płaszczyźnie językowej. Materiałem będą pieśni z katolickich śpiewników kościelnych, przy czym niektóre są śpiewane również w niekatolickich wspólnotach chrześcijańskich, ewentualnie w tych wspólnotach powstały.

Przyczyną *przeróbek treściowych* bywają zwłaszcza nowe koncepcje teologiczne przyjmowane w Kościele; nowe akcenty w wyjaśnianiu i głoszeniu chrześcijańskich prawd wiary. Po Drugim Soborze Watykańskim (1962–1965) obserwujemy mniejszy nacisk na tematy z negatywnymi konotacjami, jak na przykład kary Boskie, przemijanie ziemskiego życia, cierpienia, wyrzeczenia i temu podob-

kierunkiem K. Komárka przygotowała pracę dyplomową zatytułowaną *Textové úpravy písní v katolických kancionálech 19. a 20. století* (Kubečková 2018).

ne. Bardziej podkreśla się, że chrześcijańskie przesłanie jest radosne i winno być prezentowane tak, aby nie przerażało nowoczesnego człowieka. Jednym z przejawów tej przemiany w liturgii było wykreślenie sekwencji *Dies irae* ze mszy za zmarłych.

W Czechach wkrótce po soborze opracowano nowy kancjonał, wspólny dla wszystkich diecezji (*Kancionál* 1973). Wiele tekstów starszych pieśni zostało w nim poprawionych w duchu wspomnianego przesunięcia akcentów teologicznych. Usunięto niektóre odwołania do skruchy, grzeszności człowieka i jego małości wobec Boga: na przykład wers *V posvátné hrůze klekáme* ‘w nabożnej trwodze klękamy’ ma nowe brzmienie *V posvátné úctě klekáme* ‘w nabożnej czci klękamy’. Odrzucono też wersy, które zbyt obrazowo ukazywały mękę Chrystusa, na przykład przejmującą zwrotkę z pieśni maryjnej: *S tebou libáme to svatě tělo, které za hřích světa v mukách pnělo, libáme ty krve krůpěje, z nichž nám vzešla spásy naděje* (*Boží cesta* 1941, s. 427) ‘z tobą całujemy święte ciało, co za grzech świata w męce się rozpięło, całujemy krwi krople, z których nam wzeszła nadzieja zbawienia’. Skreślano też wzmianki o Żydach, którzy odrzucili Mesjasza i uczestniczyli w jego umęczeniu: usunięto na przykład zwrotkę pieśni o Pannie Marii, która *slyšela, jak toho želi, že jej tupí národ zatvrzelý* (*Boží cesta* 1941, s. 236) ‘słyszała, jak boleje, że go tępi naród zatwardziały’, albo wiersze pieśni z Drogi krzyżowej: *Sběř kopá jej a bije židovská a nutí povstati zlá chasa lotrovská* (*Boží cesta* 1941, s. 258) ‘tłuszcza go kopie i bije żydowska i zmusza go powstać zła banda łotrowska’. Ostatnie z wymienionych ingerencji mają zresztą paralelę albo po prostu wzór w jednej z poprawek tekstu liturgicznego: w zmianie modlitwy za niewiernych Żydów (łac. *judeos perfidos*) w liturgii wielkopiątkowej. Przeróbki treści wchodzą na płaszczyznę językową (zwłaszcza w sferze nazewnictwa), ale przejawiają się przede wszystkim na poziomie tekstu: jak wykazaliśmy, wersy i całe strofy są usuwane, ewentualnie zastępowane nowymi.

Także poetyka pieśni religijnych, a więc zastosowane środki artystyczne są dostosowywane do estetyki i gustu współczesnego człowieka. W Czechach jeszcze w XX wieku dominowała w tekstach

pieśni poetyka romantyczna, silnie oddziałująca na uczucia, przejmująco obrazowa, odznaczająca się między innymi zdrobnieniami. Nierzadko i dziś są to ulubione pieśni części wiernych, ale wielu je odzuwa jako sentymentalne, naiwne, miejscami nawet komiczne i nieprawdziwe. W kancjonale wydanym po soborze ta tradycyjna poetyka została wyraźnie stłumiona; na miejsce emocji stawia się neutralność, zamiast obrazowości – rzeczowość.

Jednym z wielu przykładów jest przeróbka pieśni za zmarłych. W starszej wersji powtarza się wyrażenie *dušičky* oznaczające dusze zmarłych, ale jest to też ustalone popularne określenie liturgicznego wspomnienia wiernych zmarłych, które przypada drugiego listopada (Dzień Zaduszy). Klasyk czeskiej literatury XIX wieku Jan Neruda użył tej nazwy w tytule prozy *Psáno o letošních dušičkách* ‘napisane podczas tegorocznych Zaduszek’. To zdrobnienie wyrażające pozytywne zabarwienie uczuciowe zostało w nowej wersji zastąpione neutralnym określeniem *duše*:

Odpočíňte v pokoji po boji,
věrné dušičky,
věčné slávy vyvolené dědičky.
Na prosby své božské matky
promiň jejich nedoplatky,
Kriste, pro svou drahou krev
odlož již svůj přísný hněv!
Na dušičky vzpomínejme,
z očistce jim pomáhejme,
budou na nás vzpomínat,
až my budem umírat.
(*Boží cesta* 1941, s. 120)

(Spocznijcie w pokoju po boju,
wiernie duszyczki,
wiecznej slawy wybrane dziedziczki.
Na prosby swej Boskiej Matki
przebacze ich nieodstatki,
Chryste, przez swą drogą krew
odłóż swój surowy gniew!
My duszyczki wspominajmy,
z czyścica wyjść im pomagajmy,
będą wspominały nas,
kiedy śmierci przyjdzie czas.)

Odpočíňte v pokoji po boji,
duše věřící.
Vyslyš, Bože, hlas své církve prosící.
Na prosby své svatě matky
odpuť jejich nedostatky,
Kriste, pro svou drahou krev
zesnulým svou lásku zjev!
S vírou na ně vzpomínejme,

(Odpocznijcie w pokoju po boju,
dusze wiernie.
Uslysz, Bože, głos proszącego Kościoła.
Na prosby swej świętej matki
odpuśćcie ich nieodstatki,
Chryste, przez swą drogą krew
zmarłym ukaż miłość swą!
My ich z wiarą wspominajmy,

z očiště jim pomáhejme,
budou na nás vzpomínat,
až my budem umírat.
(Kancionál 1995, s. 665)

z čyštěca vyjść im pomagajmy,
będą wspomínały nas,
kiedy śmierci przyjdzie czas.)

Tekst jest zmieniony również w warstwie treściowej: różnica między *odlož již svůj přisný hněv* ‘odłóż swój surowy gniew’ a *zesnulým svou lásku zjev* ‘zmarłym ukaż miłość swą’ zawiera się we wspomnianych przesunięciach od negatywnego i groźnego ku *radości i nadziei* – mówiąc słowami soboru (zob. konstytucję soborową pod tytułem *Gaudium et spes*). Zmiany w poetyce pieśni religijnych są według nas zadaniem szczególnie trudnym i ryzykownym, nie powinien ich wprowadzać jedynie teolog czy filolog, ale raczej poeta czy człowiek o wysokich predyspozycjach stylistycznych.

Niezbyt częste, ale zato jaskrawe są przeróbki prozodii. Dotyczą przede wszystkim pieśni, które powstały w XV i XVI wieku. W starszej poezji czeskiej przeważał system sylabiczny (wers miał stałą ilość sylab bez względu na rozmieszczenie akcentów wyrazowych), w XIX wieku natomiast doszedł do głosu system sylabotoniczny (stała ilość sylab i ustalone rozmieszczenie akcentów), który zresztą i dziś lepiej odpowiada poczuciu rytmu rodzimych użytkowników czeszczyzny. Redaktorzy niektórych śpiewników kościelnych z XIX i XX wieku celowo sylabotonicznie ulepsiali wiersz starych pieśni, tak by akcenty tekstu pokrywały się z akcentami melodii (Vlčková 2006, s. 60–71). Do osiągnięcia tego nie wystarczy jednak zmiana szyku, często konieczne jest całkowite przeformułowanie wersów. Chodzi więc w zasadzie o zabieg podobny jak przy przekładzie obcojęzycznej poezji pisanej regularnym rymowanym wierszem.

Przeróbki prozodii ukażemy na pieśni z XVI wieku. Melodia jest w rytmie parzystym, a każda nieparzysta część taktu jest akcentowana, jednak akcenty wyrazowe (w języku czeskim w pozycji inicjalnej) bardzo często znajdują się w innych miejscach, współcześni wykonawcy mogą mieć wrażenie, że rytmizacja tekstu jest nienaturalna czy błędna. W cytowanym fragmencie zostały oznaczone sylaby, na które przypadają akcentowane, tzw. „mocne“ części taktu:

/ Otče / náš, mi- / -lý pa- / -ne, dej / nám Du- / -cha sva- / -tého, /
/ prosí- / -me, ať / se sta- / -ne pro / Krista, / Syna / tvého / [...]
/ rač i / nám té- / -to chví- / -le té- / -hož Du- / -cha se- / -sláti, /
/ aby- / -chom te- / -be mi- / -le mo- / -hli v slo- / -vu po- / -znati. /
(Kancionál 1995, s. 652)

[Ojcie nasz, miły Panie, daj nam Ducha Świętego, | prosimy, niech się [to] stanie przez Chrystusa, Syna Twego | [...] racz i nam w tejże chwili zesłać tego Ducha, | byśmy Ciebie miło mogli poznać w słowie.]

Teraz przedstawimy przeróbkę tej pieśni z drugiej połowy XIX wieku; podkreślone sylaby mają już akcent muzyczny i językowy:

/ Otče / milý, / Pane / náš, slyš / doufa- / -jící / v tebe, /
/ k dětem, / k nimžto / láskou / pláš, dej / svého / Ducha / s nebe / [...]
/ tého / chvíle / také / nám rač / téhož / Ducha / dáti, /
/ ať nám / žádný / blud a / klam tvé / pravdy / neu - / -chvátí. /
(Boží cesta 1941, s. 602)

[Ojcie miły, Panie nasz, usłysz tobie ufających, | dzieciom, ku którym miłością gorejesz, daj swojego Ducha z nieba | [...] w tejże chwili także nam racz dać tego Ducha, | niechaj żaden błąd ni kłam nie odbierze prawdy twej.]

Niestety, obie wersje tekstu, starsza i nowsza, nie są treściowo i znaczeniowo całkiem ekwiwalentne; oto wada takich przeróbek. Jest godne uwagi, że do nowego kancjonału wydanego po soborze włączono starszy tekst tej pieśni w sylabicznej prozodii (zob. *Hymnorum thesaurus bohemicus*, <http://www.clavmon.cz/htb/vyhledIncip.asp>, szukany termin „Otče náš, milý Pane“), a nie jej ulepszoną wersję z XIX wieku (*Boží cesta* 1941, s. 602).

Konieczna, ale też bardzo problematyczna jest w pieśniach religijnych a d a p t a c j a j ę z y k a. Jej celem jest zastąpienie środków językowych odczuwanych w danym okresie jako przestarzałe, a także jednostek leksykalnych i konstrukcji składniowych, które są już niezrozumiałe lub mylące. Często takim przeróbkom podlega szyk oraz tzw. zdradliwe (wieloznaczne) słowa. Jako przykład przytoczmy tu do dziś popularną pieśń, którą na początku XIX wieku ułożył poeta czeskiego odrodzenia, ksiądz Boleslav Jablonský (1813–1881):

Pozdvihni se, duše, z prachu,
zaleť k rajsčým končinám!
S bázní, ale beze strachu
vejdi v nebes věčný chrám;
onť tam, jenž tě ostřihává
jako svojí zornice,
jenž tě pod svá křídla brává
jako plod svůj orlice.
(*Boží cesta* 1941, s. 47–48)

(Podźwignij się duszo z prochu,
wleć ku rajskej krainie!
Z bojaźnią, ale bez strachu
wejđz w wieczną niebios świątynię;
onź ci tam, który cię strzeże
jako swojej źrenicy,
który cię pod skrzydła bierze
jako pisklę u orlicy.)

W nowym brzmieniu należało zastąpić czasownik *ostřihává* ‚chroni‘, który obecnie w języku czeskim znaczy ‚strzyże nożyczkami (np. włosy)‘, a także zupełnie przestarzałe, już niezrozumiałe połączenie *onť tam, jenž...*, we współczesnym języku czeskim *tam je on, který...* ‚tam jest on, który...‘. Ale żeby zachować miarę wiersza i rym, trzeba było na nowo przeformułować całe cztery wersy:

Pozdvihni se, duše, z prachu,
zaleť k rajsčým končinám!
S bázní, ale beze strachu
vstup tam v lásky svatý chrám.
Vzleť, kde Bůh tvůj věčný sídlí,
blaži svaté, světice
a vše kryje lásky křídly
jako plod svůj orlice.
(*Kancionál* 1995, s. 420)

(Podźwignij się duszo z prochu,
wleć ku rajskej krainie!
Z bojaźnią, ale bez strachu
wejđz w miłości świątynię.
Wzbij się tam, gdzie Bóg przebywa
i gdzie w świątych szczęście tchnie,
skrzydłami miłości okrywa
jak orlica pisklę swe.)

Innowacje językowe są potrzebne w pieśniach z XIX wieku, których czeszczyzna jest dla współczesnych odbiorców przestarzała, tym bardziej zaś w tekstach z okresu od XIV do XVIII wieku. Przypomnijmy dwie najstarsze pieśni: *Hospodine, pomiluj ny* i *Svatý Václave* – obie są znane z czternastowiecznych rękopisów, ale powstały znacznie wcześniej. Ich dziewiętnastowieczne adaptacje pozbyły się oczywiście cech staroczeskiej fonetyki i fleksji, ale na płaszczyźnie leksykalnej nie były, bo nie mogły być, konsekwentne. Na przykład wers *Hospodine, pomiluj ny* nieznaczy nic innego niż ‚Pane, smiluj se nad nami‘ (= *Kyrie eleison*), ale tej zamiany nie dokonano. Z drugiej strony zastąpienie starego biernika *ny* ‚nas‘ w pieśni *Svatý Václave* spo-

wodowało likwidację rymu: *Prosiž za ny, za křestány* (*Kancionál* 1995, s. 602) – *Prosiž za nás, za křestány* (*Kancionál* 1995, s. 604) ‚Prośże za nas, chrześcijan‘. Do nowego posoborowego kancjonau włączono jednakże obie pieśni tak w brzmieniu staroczeskim z XIV wieku, jak i w poprawionych wersjach z XIX wieku; redakcja zapewne wzięła pod uwagę fakt, że obie pieśni mają dla narodu czeskiego wyjątkowe historyczne znaczenie (Škarka 1946, s. 27). Wynika z tego, że adaptacja języka pieśni nie powinna być wykonywana mechanicznie oraz że jakikolwiek puryzm jest tu szkodliwy.

Jeżeli pieśni nabożne mają być nadal śpiewane w zgromadzeniach wiernych, należy traktować je raczej jako żywe organizmy niż jako zabytki literatury. Podobnie jest z przekładami Biblii, których ma się używać podczas nabożeństw. Rozwój jest naturalnym procesem, a odnowa potrzebna, chodzi tylko o to, żeby przeprowadzano ją z wyczuciem oraz funkcjonalnie. Lingwistyka, dokładniej zaś filologia, powinna w tym mieć swój znaczący udział.

Tłum. Jarosław Malicki

Literatura

- Boží cesta. Písne a modlitby katolického křestana*. Vyd. 4. Olomouc: Nakladatelství Velehrad, 1941.
- H u b á č e k J., 2004, *Variantnost církevních písní*. „Bohemistyka“ 4, č. 2, s. 81–87. *Hymnorum thesaurus bohemicus*. Online: <http://www.clavmon.cz/htb> [dostęp: 22. 2. 2021].
- Kancionál – společný zpěvník českých a moravských diecézí*, 1973. Vyd. 1. Praha: Ústřední církevní nakladatelství.
- Kancionál – společný zpěvník českých a moravských diecézí*, 1995. Vyd. 11. Praha: Zvon – české katolické nakladatelství.
- K u b e č k o v á M., 2018, *Textové úpravy písní v katolických kancionálech 19. a 20. století*. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého. <https://library.upol.cz/arl-upol/cs/csg/?repo=upolrepo&key=47280375623>.
- Š k a r k a A., 1946, *K novému vydání Českého kancionálu*. „Cyril“ 71, č. 3–4, s. 25–27.
- V l č k o v á H., 2006, *Jazyková a textová výstavba písní kancionálů 19. a 20. století*. Nепublikovaná diplomová práce. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého. Vedoucí diplomové práce Karel Komárek.

ZE ZJAWISK WSPÓLCZESNEGO JĘZYKA CZESKIEGO

Milan HRDLIČKA
Univerzita Karlova v Praze

DOI: 10.14746/bo.2022.2.11

Když/Zatímco spal...

Keywords: conjunction, time meaning, variant, spelling
Klíčová slova: spojka, časový význam, varianta, pravopis

Abstract

The article addresses the meanings of the time conjunction “když” [when] and its competition with the synonymous conjunction “zatímco” [while] and shows the basic differences between their use in communication. The largest difference lies in the fact that the conjunction “zatímco”, unlike the conjunction “když”, needs two different subjects (the subjects of individual clauses can thus not be the same person).

Článek přibližuje významy časové spojky *když* a její konkurenci se synonymní spojkou *zatímco*, ukazuje základní rozdíly mezi nimi v jejich řečovém užití. Z komunikačního hlediska spočívá největší rozdíl ve skutečnosti, že spojka *zatímco* – na rozdíl od konjunkce *když* – vyžaduje zapojení dvou různých subjektů (nelze ji tedy užít pro jednu a tutéž osobu).

Časová spojka *když* patří v komunikaci k hojně užívaným, a to nejen v původním významu temporálním. V řečnických otázkách vyjadřuje připustku (*Proč ho nutí do jídla, když nemá hlad?*), ve sportovní publicistice oproti tomu význam konfrontační (*Domáci nakonec prohráli, když ještě v poločase vedli 2:0*) nebo vysvětlovací (*O výhře Sparty rozhodl v závěru kapitán, když proměnil pokutový kop*). Velmi časté bývá její uplatnění ve významu podmínkovém (*Když se ti bude chtít, ozvi se*) i příčinném (*Když mi ty peníze nechceš vrátit, budu si na tebe stěžovat*). Vystupuje také v roli částice (*Když mně to dneska vůbec nechutná...*).

V časových větách vyjadřuje spojka *když* současnost (*Když se učí, pije kávu*), předčasnost (*Když nakoupila, šla ke kadeřníkovi*) či následnost (*Byli už dávno rozhodnutí, když se jim to snažil rozmluvit*). Z hlediska významového se může konjunkce *když* je-

vit jako poněkud vágní, dosti obecná, proto v řeči mnohdy dochází k její užší specifikaci, která umožňuje vyjádření řady důležitých nuancí a odstínů.

Kupříkladu časová shoda děje věty hlavní a vedlejší se vyjadřuje spojovacími výrazy *právě když*, *zrovna když*¹ (*Spatřil ji, právě/zrovna když vystupovala z tramvaje*). Trvání děje věty hlavní při uskutečnění děje věty vedlejší se zase zdůrazňuje výrazem *ještě když* a *už když* (*Začal se učit česky, ještě/už když žil v Londýně*). Aktuální přítomnost bývá signalizována pomocí *ted' když* (*Ted' když má vlastní byt, problémy s bydlením se ho netýkají*), spojení *teprve když* a *až když* (*Začal se pořádně učit, teprve/až když mu hrozil reparát*) naznačují, že děj věty hlavní neplatil před nástupem děje věty vedlejší. Opakování děje bývá uvozeno spojkami *vždycky když* nebo *pokaždé když* (*Vždycky/Pokaždé když se setkali, pohádali se*) apod.

Pro vyjádření paralelnosti obou dějů, jejich časového překrývání (*Když / Zatímco spal, odcizil mu spolucestující peněženku*) má v češtině mluvčí k dispozici rovněž konkurenční spojkou *zatímco*, ev. *zatím co*.²

Jaký je mezi řečovou distribucí časových spojek *když* a *zatímco* rozdíl?

Takový dotaz bývá zahraničními bohemisty, nerodilými mluvčími češtiny, pokládán poměrně často. Vysvětlení, jakým způsobem zmíněné spojky v komunikaci užívat adekvátně, je vcelku prosté. Je třeba zdůraznit skutečnost, že spojka *zatímco* vyžaduje – na rozdíl od synonymní konjunkce *když* – zapojení dvou různých subjektů (o jedné a téže osobě nelze uvést např. *Zatímco se učil, pil jednu kávu za druhou*), což cizinci učící se česky někdy nerespektují. V souvislosti s řečovým uplatněním konjunkce *zatímco* je však nutné přičinit několik poznámek.

První z nich se týká pravopisu. Užití zmíněné spojky totiž nabízí dvojí možné kodifikované řešení, a to jak podobu nečleněnou *Zatímco spal, odcizil mu spolucestující peněženku*, tak v současnosti méně častou podobu členěnou *Zatím co spal, odcizil mu spolucestující peněženku* (v daném významu je možná také substituce méně frekventovanou spojkou *meztímco*, resp. *meztím co*).

A za další: temporální spojky *zatímco* se vedle významu časového často užívá rovněž ve významu kontrastivně srovnávacím (blíže Čechová a kol. 2011), jehož prostřednictvím se poukazuje na určitý věcně obsahový nesoulad dvou dějů, srov. *Někteří známi mi doporučují preventivní očkování proti chřipce, zatímco (= ale, avšak, kdežto) jiní mě před ním varují*. Podotýkáme, že je v podobných případech možné užít různých časů (k čemuž v časovém souvětí nedochází), viz např. *Zatímco v mládí mohl pracovat dlouho do noci, v penzijním věku už usíná při sledování televizních zpráv*.

¹ Mezi uvedenými spojovacími výrazy je chybné psát čárku, v psané komunikaci k tomu ovšem nezřídka dochází.

² V odborné literatuře (např. Grepl, Karlík 1986) se poukazuje na skutečnost, že se stávající tvar zmíněné spojky ustálil až od druhé poloviny devatenáctého století, do té doby totiž měla podobu *co zatím*.

Obě zmiňované časové spojky *když* i *zatímco* mají nemálo důležitých rysů společných, v komunikaci je však potřeba mít na zřeteli i uvedené relevantní odlišnosti mezi nimi a funkčním způsobem jich účelně využívat.

Literatura

Čechová M. a kol., 2011, *Čeština – řeč a jazyk*, Praha: SPN.
Grepel M., Karlík P., 1986, *Skladba spisovné češtiny*, Praha: SPN.

RECENZJE, OMÓWIENIA, NOTY

Elżbieta SZCZEPAŃSKA

DOI: 10.14746/bo.2022.2.12

Uniwersytet Jagielloński

Zrozumieć wykrzyknik

Wykrzykniki występowały od dawna we wszystkich językach, ale – w odróżnieniu od innych części mowy – traktowane były przez językoznawców trochę po macoszemu. Do tej pory są zresztą jedną z traktowanych marginalnie kategorii gramatycznych, co stanowi argument, aby docenić recenzowaną tutaj pracę¹, poświęconą w całości temu zagadnieniu. Dodatkowym atutem tejże monografii jest sposób ich potraktowania przez Autorkę, skupioną głównie na analizie semantycznej wykrzykników w odróżnieniu od dotychczasowych ujęć tematu badających zasadniczo ich funkcje i właściwości gramatyczne. Podejmowana w niektórych artykułach i monografiach kwestia ich znaczenia traktowana była także raczej marginalnie i przy zastosowaniu nieco już przestarzałej metodologii. W niniejszej monografii pomocne stały się, jak stwierdza we *Wstępie* sama Autorka, nowe metody wypracowane przez językoznawstwo kognitywne a uwzględniające dynamiczność analizowanych kategorii językowych. Bardzo przydatne okazały się one właśnie w badaniu wykrzyknika jako kategorii mocno zróżnicowanej i bogatej pod względem pełnionych przez nie w akcji mowy funkcji. Założeniem językoznawstwa kognitywnego jest m.in. przekonanie, iż język jest narzędziem komunikowania znaczenia i że wszystkie elementy języka – poczynając od najprostszych słów, kończąc zaś na najbardziej złożonych konstrukcjach gramatycznych – odgrywają określoną rolę w spełnianiu tej funkcji. A zatem z wymienionych wyżej względów badanie wykrzykników nie tylko jako struktur gramatycznych, ale i przekazywników znaczenia stanowi główny przedmiot zainteresowania Moniki Krzempek.

Jako bohemistka skoncentrowała się Autorka na materiale złożonym z czeskich wykrzykników, wykorzystując w tym celu synchroniczny korpus języka czeskiego SYN2000 będący częścią Czeskiego Korpusu Narodowego. Składają się nań zbiory autentycznych tekstów mówionych i pisanych reprezentatywnych dla różnych odmian i typów tekstów. Zbiór wyekscerpowanych wykrzykników powstawał poprzez

¹ Monika Krzempek, *Zrozumieć wykrzyknik. Semantyka czeskich wykrzykników*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2020, ISBN 978-83-7395-909-5.

wyodrębnienie ze wspomnianego korpusu tych jednostek, które oznaczono jako wykrzykniki. Jak się okazało, zaznacza Monika Krzemppek: „wśród 300 milionów segmentów około 26,5 tysiąca użyć – 178 leksemów – to wykrzykniki”. Do analizy przeznaczono jednak zbiór składający się w sumie z 300 wyrażen, ponieważ znalazły się tutaj także formy pochodzące ze słownika czeszczyzny literackiej (*SSČ pro školu a veřejnost* 2007) a opatrzone kwalifikatorem *citoslovce*. Obok wspomnianego korpusu języka pisanego SYN2000 wykorzystano też inne internetowe korpusy języka czeskiego: korpus języka mówionego ORAL2008 (zawiera milion form wyrazowych) oraz dwa korpusy pisanego języka czeskiego – SYN2005 oraz SYN 2010 (zawierają one zróżnicowane gatunkowo teksty z lat 1990–1999). Autorka logicznie uzasadnia ten wybór stwierdzeniem, że nie chce ograniczać się do materiału słownikowego, ale pragnie pokazać także leksemy wykrzyknikowe w oryginalnych kontekstach, co pozwoli skonfrontować dotychczasowe wyniki badań z efektami przeprowadzonych przez nią analiz. Argumentem dodatkowym za korpusami językowymi jest też – jej zdaniem – możliwość szybszej obróbki znacznie obszerniejszego materiału. W wyniku zastosowanej metody zebrano rzeczywiście materiał mocno zróżnicowany stylistycznie (formy książkowe, archaiczne, potoczne, wulgarne), ale też różniący się pod względem frekwencji. Jednocześnie jednak pojawia się informacja, że nie ma w nim niektórych form używanych dziś bardzo często, takich jak np.: *jupi, hello* (por. s. 8), co podważa do pewnego stopnia powyższą argumentację.

Książka składa się ze *Wstępu* oraz trzech rozdziałów – dwa pierwsze o charakterze teoretyczno-informacyjnym i trzeci analityczny podzielony na trzy podrozdziały poświęcone formom wykrzyknikowym przyporządkowanym poszczególnym domenom (emocji, dźwięku i ruchu oraz domenom abstrakcyjnym – skryptów, woli, kontaktu ze zwierzętami). Starannie przeprowadzona analiza potwierdziła dużą heterogeniczność leksemów wykrzyknikowych, co spowodowało trudności w precyzyjnym i jednoznacznym ich opisie. Trudności takie wystąpiły zarówno w przypisaniu ich do właściwych domen – niektóre przykłady mogły być konceptualizowane w kilku domenach jednocześnie (np. w zależności od kontekstu takie m.in. formy jak: *ach, aj, hergot, jejda, vida*) – jak i w ustaleniu właściwej ich hierarchii. Autorka uznawała w takich przypadkach za domenę główną tę z nich, która odnotowała największą częstotliwość poszczególnych form (co jednak może być mylące zważywszy, że korpusy nie odnotowują jednak wszystkich użyć, o czym wspomniano wcześniej we *Wstępie*, por. s. 8).

Korpusy językowe, będące tutaj podstawą dla ekscerpcji, umożliwiły zebranie reprezentatywnego (dzięki dużej ilości przykładów) materiału badawczego, a to pomogło Autorce zweryfikować prezentowane dotychczas w literaturze źródłowej poglądy dotyczące funkcji i modyfikacji znaczenia wykrzykników (por. s. 156). Uwzględniono zatem przekształcenia fonetyczne, takie jak np. reduplikacja bądź geminacja,

ale i zmiany słowotwórcze, którym ulegają leksemy wykrzyknikowe, modyfikujące dzięki wszystkim tym procesom swoje znaczenie.

W wyniku przeprowadzonej tu analizy właściwości semantycznych, fonologiczno-strukturalnych i dystrybucyjnych wykrzyknika okazało się, że stworzenie prototypu kategorii wykrzyknika nie jest łatwe, ponieważ model ten bliski jest – zdaniem Autorki (por. s. 157) – kategorii radialnej, zgodnej z zasadą podobieństwa rodzinnego Wittgensteina, której poszczególne elementy są ze sobą powiązane dzięki skomplikowanej sieci wzajemnych podobieństw i powiązań. Ale i tak należałoby uszeregować poszczególne przykłady według skali owej prototypowości – gdzie w centrum znalazłyby się najbardziej reprezentatywne egzemplarze; na peryferiach zaś te najmniej zbliżone do prototypu (według ilości cech charakterystycznych dla wykrzyknika). Autorka wymienia dwie takie najistotniejsze dla kategorii wykrzyknika cechy:

- 1) wyrażanie emocjonalnego stosunku do rzeczywistości,
- 2) samodzielność składniową.

W świetle kognitywnej metodologii M. Krzemppek zmieniła tutaj swoją opinię dotyczącą jądra wykrzyknikowości. O ile bowiem w dawniejszych publikacjach wskazywała ona na samodzielność składniową jako najważniejszą cechę kategorii wykrzyknika – zastosowana w niniejszej publikacji analiza semantyczna skłoniła ją do zmiany tej opinii (por. s. 157).

W efekcie przeprowadzonej w niniejszej monografii analizy semantycznej wykrzyknika Autorka stwierdza największe nagromadzenie ich cech „prototypowych” wokół domeny emocji (co nie jest wielkim zaskoczeniem); na drugim miejscu plasują się leksemy skupione wokół domeny ruchu i dźwięku; najmniej licznie reprezentowane są natomiast wykrzykniki z kręgu domeny woli i skryptów (*sbohem, pa, basta*). Jak zaznacza M. Krzemppek, te ostatnie nie są uważane przez niektórych badaczy w ogóle za wykrzykniki, ale za tzw. czasowniki niewłaściwe bądź dopowiedzenia. Podobnie rzecz ma się z wykrzyknikami konceptualizowanymi w domenie ruchu i dźwięku.

W związku z powyższym poszerzona została w tym ujęciu w znaczący sposób pojemność wykrzyknika jako kategorii. Obejmuje ona bowiem typy i podgrupy, które dotychczas znajdowały się poza jej obrębem, w tym także formy składające się z kilku segmentów, np. *ani muk, fix alehuja* itp.

Jak stwierdza na koniec M. Krzemppek, zaprezentowana przez nią klasyfikacja leksemów wykrzyknikowych nie rozwiązuje i nie wyjaśnia wszystkich związanych z nimi problemów, ale stanowi uzupełnienie stanu badań tego zagadnienia, co było celem zastosowanej przez nią analizy. Próba spojrzenia na tę problematykę z perspektywy kognitywnej odsłoniła nowe aspekty i obszary pozostające jednak (z powodów technicznych) poza opisem niniejszej rozprawy i oczekujące na kontynuację podjętych tutaj badań.

Dobrá decyzją jest zapewne korzystanie z českých korpusů jazykových, poniewaž wykrzykniki prezentowane są tutaj w kontekście, a jest on niezbędny, jeśli chcemy rozpoznać intencję nadawcy i doprecyzować znaczenie danego wykrzyknika, chociaż – jak zauważa sama Autorka – i tak brakuje nam jeszcze intonacji, akcentu czyli elementów prozodii, która ostatecznie mogłaby potwierdzić owo rozpoznanie (por. s. 159). Emocje (radość, podziw, złość itd.), które najczęściej są przez leksemy wykrzyknikowe wyrażane, potrzebują *de facto* tych danych do ostatecznego rozpoznania prawdziwego ich znaczenia. Jak już wspomniano, zebrany tutaj z korpusów materiał nie jest, niestety, kompletny (por. wyżej) i należałoby go uzupełnić o przykłady z najnowszej czechy, które z różnych względów (bliżej nie wyjaśnionych) nie znalazły się w wyekscepowanym przez Autorkę materiale...

Monografię Moniki Krzempek zamyka *Zakończenie* będące syntetycznym podsumowaniem zawartych w opracowaniu dociekań Autorki. Na uwagę zasługuje także znajdujący się w rozprawie *Aneks* stanowiący zbiór przykładów przytoczonych z korpusu w oryginalnym brzmieniu i według kolejności ich pojawienia się w tekście głównym, co ułatwia czytelnikowi orientację w materiale. Dodatkowym ułatwieniem a zarazem atutem monografii jest indeks wykrzykników i fraz wykrzyknikowych oraz słowniczek wykrzykników o najbardziej skomplikowanych matrycach.

Praca niewątpliwie otwiera pole do dalszych analiz problemów i zagadnień skupionych wokół leksemów wykrzyknikowych.

Jiří NOVOTNÝ

Západočeská univerzita v Plzni

DOI: 10.14746/bo.2022.2.13

Jubileum pokorné víry

Příjemný pocit, může-li se člověk s uspokojením ohlédnout za celým svým dosa-
vadním životem. Prof. Viktor Viktora – pedagog, literární historik, respektovaný od-
borník Katedry českého jazyka a literatury Fakulty pedagogické Západočeské univer-
zity v Plzni – má plně právo ohlížet se... nejen v tomto jeho jubilejním roce!

Životní běh letošního oslavence je spojen s Plzní a Plzeňskem. Narodil se 20. led-
na 1942 do učitelské rodiny a právě rodové kořeny a postoje matky i otce sehrály v je-
ho životě zásadní roli. Mladá učitelská rodina původně žila s malým předškolákem
v prostorném služebním ředitelském bytě v Chlumčanech; maminka učila v obecné
škole, otec řediteloval a vyučoval na tzv. škole měšťanské. Neposedný synek – občas
se nudící a jindy zase strádající samotou – mezitím rafinovaně vymýšlel rozličné pos-
tupy, jak si vynutit pozornost alespoň jednoho ze zaneprázdněných rodičů. Pokud
jednoho z nich (obvykle maminku) dokázal odlákat přímo z výuky, byl nadmíru spo-
kojen, pokud ne, ubíhaly první roky jeho života ve společnosti knih.

Celé hodiny vydržel listovat v obrázkových publikacích; fascinovala ho přede-
vším příroda. Miloval obrázky zvířat... všechny ty půvabné ilustrace starých českých
knih. Zvířata ovšem opouštět nemusel ani ve chvílích, kdy měl prohlížení dost – měl
totiž k dispozici dřevěné houpačí kohouty, na nichž si vydržel hrát dlouhé hodiny,
přitom hlasitě zpíval lidové písničky. Rodiče byli spokojeni; produkce jejich ratolestí
byla slyšet až do výuky, chlapce tedy nebylo třeba kontrolovat. Ještě dnes prof.
Viktora rád vypráví o tom, jak zlobil „plzeňskou“ babičku, velmi nábožnou ženu,
která ho měla občas na starosti. Odmítal po obědě spát, dokázal oknem vyskočit na
zahradu nebo utekl až do školní třídy, kde se pohodlně usadil a s neskrývaným zauje-
tím „kontroloval“ pedagogickou kompetenci svých rodičů.

Závažné problémy pro rodinu nastaly v roce 1948, kdy se moci v zemi chopili ko-
munisté. Třídní nesnášenlivost postupovala nejprve plíživě. Otcí, který měl bohaté ře-
ditelské zkušenosti ze Stříbra i ze zmíněných Chlumčan, prozatím nebyl předhazován
jeho selský původ (bratranec pana profesora dodnes soukromě hospodář na jižním
Plzeňsku, ve Kbeli nedaleko Přeštic); otcí „nepřipomínali“ ani bratrovu legionářskou

minulost, avšak pomalíčku se zintenzivňoval tlak na deklaraci politické příslušnosti obou rodičů. Maminka se ve snaze zachránit profesní pozici rodiny nakonec po dlouhém vnitřním boji politicky angažovala. Byla dcerou starého sociálního demokrata, který zemřel vážně nemocen již během první světové války, takže si dokázala představit všechno to marné schůzování i ty utopické představy o „lepší“ společnosti. Málokdo si tehdy uvědomoval, že mají být šťastné zítřky vybudovány na utrpení části národa, na třídní nenávisti, zlodějině i obyčejné lidské závisti. Otec však zaujal tvrdý postoj a vědom si rodových tradic i prvorepublikových hodnot československé meziválečné společnosti odmítl vstoupit do komunistické strany.

Pomyslné kolo dějin jedné české učitelské rodiny se roztočilo naplno a Fortuna náhle obrátila zrak do neznáma. Viktorův otec byl odstraněn z ředitelského postu a následně musel uvolnit služební byt s nejistou vidinou profesní i občanské budoucnosti. Psal se neslavný rok 1948. Maminčino jistě nelehké rozhodnutí však rodinu částečně ochránilo, ovšem za cenu jisté míry angažovanosti a permanentního schůzování, takže s ní musel šestiletý syn absolvovat nekonečné večery v zakouřených prostorách, ve společnosti lidí, kterým nerozuměl. To už rodina žila v Dolní Lukavici na jižním Plzeňsku, kde ale mohla učit pouze matka. Otci bylo přiděleno místo ve vzdálených Volenicích na Strakonicku. Denní či týdenní cestování do Dolní Lukavice bylo z finančních, dopravních i časových důvodů prakticky vyloučeno, tatínek proto navštěvoval své nejbližší pouze jednou za měsíc, a to po několika přestupech mezi autobusy a vlaky korunovaných mnohakilometrovou pěší anabází.

Další rána z milosti přišla roku 1951 – rodiče byli profesně přeloženi do Plzně, ovšem bez přidělení bytu. Museli se provizorně ubytovat v jedné světnici strýcova (maminčin bratr) domku, který ale nedisponoval žádných sociálních zázemím – na suchou toaletu a pro vodu se chodilo na dvůr. Rodinná situace se výrazněji vylepšila roku 1952. Plzeňská babička – maminčina matka – přenechala vdané dceři plzeňský byt o dvou místnostech, ve kterém žila s druhou dcerou. Obě ženy se obětavě přestěhovaly do výše uvedeného domku. Rodinná situace se tím pádem poněkud uklidnila a částečně konsolidovala.

Syn dělal rodičům radost a dobře prospíval – nejprve v národní škole v Dolní Lukavici a později v Plzni, kde dokončil měšťanskou školu a byl přijat na jedenáctiletku (dnešní Gymnázium, Plzeň, Mikulášské nám. 23). Student odmaturoval jako sedmnáctiletý a rozhodovalo se o jeho budoucnosti. Nejprve se neblaze projevila otcova autorita a jasná vize, se kterou syn po řadu měsíců neúspěšně zápolil. Tatínek trval na pražském studiu matematiky; jeho potomek měl do samostatného života vykročit v otcových šlépějích. Mladý Viktor váhal, neboť sice osobně znal řadu matematiků, ale u části z nich registroval jistě podivínské rysy osobnosti. On sám se ale vyznačoval rysy zcela odlišnými, rozhodně ne matematickými. Mladík se neubráníl, pražská studia matematiky otevřela chladnou náruč.

Vysokoškolský student prospíval... horko těžko, ale prospíval, jak ještě dnes zkušený pedagog, vědec (a jubilant) vzpomíná. Kýžené osobní štěstí vyvěrající z vrozeného talentu i životního zájmu se na mladíka neusmálo; studium nedýchalo láskou, inspirací, touhou hledat a nacházet... zůstala jen jakási povinnost. Tichá trpělivost ovšem někdy přináší i ty proslulé růže! V jednu chvíli, kdy syn stále dokola oznamoval, že je nejen nespokojený, nešťastný, ale že dokonce kolem sebe vidí některé spolužáky, u nichž se objevily již po prvním roce studia matematiky závažné zdravotní komplikace, tatínek povolil a oba rodiče uvažovali, jak a kam dál. Otcova vůle opět částečně dominovala – trval na studiích v Praze – syn tedy absolvoval přijímací řízení na Filosofické fakultě Karlovy univerzity. Rozhodl se tentokrát správně?

Případnost volby studijní kombinace český jazyk a dějepis se totiž nepotvrdila; zkušený podle jeho vlastních slov „vyhověl v dějepisu tak napůl a u přijímaček z literatury bouchl docela“. Troufl si prezentovat několik radikálních pohledů vyvěrajících z mladické nezkušené mysli, o které tehdy patrně nikdo z komise nestál. Fortuna – ale už nejen ta jeho, ale i nás všech, kteří se po desetiletí pohybujeme kolem něj – tentokrát nezaspala, s vážnou tváří se zahleděla do jeho skromných i žádostivých očí a...

... a k rodičům se dostala zpráva, že trpí nedávno otevřený Pedagogický institut v Plzni fatálním nedostatkem mužských uchazečů. Psal se rok 1960. Uchazeč jeho formátu nemohl být nepřijat a mladý muž s představou jasné odborné perspektivy čtyři roky šťastně studoval a hlal vše, co ho příjemně provokovalo, inspirovalo i naplňovalo a co ho do značné míry naplňuje dodnes, přestože se k němu v minulých dvou letech osud s malým „o“ trošičku pootočil bokem. Pan profesor ještě letos s typickým úsměvem plným uspokojení zavzpomínal na skvělé plzeňské pedagogy češtiny i dějepisu z šedesátých let, i když nezapomněl zdůraznit, že byla tehdejší – takřka povinná – angažovanost v Socialistickém svazu mládeže jen drobnou komplikací nijak nezatemňující jeho neskrývané nadšení ze studia.

Studia však prozatím nebrala konce. Od druhého ročníku na plzeňském pedagogickém institutu se student angažoval v pozici tzv. pomocné vědecké síly – převážně se jednalo o činnosti vázané k dějepisu. Společně se začínajícími plzeňskými lékaři absolvoval i nezbytnou vojenskou službu a po úspěšném dostudování roku 1964 mu otec opakovaně připomněl – dosud nenaplněnou – vizi synových pražských studií. Do situace se tentokrát aktivně vložil doc. Miloslav Šváb, pedagog a výrazný představitel plzeňské bohemistiky, který osobním dopisem požádal prof. Františka Buriánka o pomoc. Šváb s Buriánkem byli krajané – jeden se narodil v Plzni a druhý v nedalekých Rokycanech – a spojoval je i trpký osud vězňů a týraných Čechů během nacistické okupace. Po vstupu „sprátených“ vojsk do Československa neměl ani jeden z nich v tzv. normalizačních letech na růžích ustláno, ale ještě v šedesátých letech byla jejich profesní autorita nezpochybnitelná. Dobrý úmysl se podařil a prof. Buriánek prosadil přijetí mladého Viktora Viktorovy do třetího ročníku Filozofické fakulty Uni-

verzity Karlovy; bohemistické disciplíny mu byly uznány, což svědčí o kvalitě jeho plzeňských vzdělavatelů, část požadavků týkajících se uznání studia dějepisu musel dodělat.

Pražská studia završil roku 1967. Nastoupil na pozici pedagoga Střední všeobecně vzdělávací školy v Domažlicích, žil v podnájmu. Dodnes rád vzpomíná, jak hlтал první měsíce praktických zkušeností. Ve škole bral všechno, co mu bylo nabídnuto – přednášel i budoucím zemědělcům a zdravotníkům. Středoškolské okouzlení Domažlickem však netrvalo dlouho. Na podzim roku 1968 byl vyzván a nastoupil jako asistent na Katedru českého jazyka a literatury Pedagogické fakulty v Plzni, jejímž váženým členem je dosud. Do jeho výukového portfolia patřily a stále patří především dějiny starší české literatury, literatury 19. století i dějiny literatury světové.

Na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy získal Viktor Viktora již v roce 1968 titul PhDr., roku 1986 hodnost CSc. a rok 1989 je spojen s jeho jmenování docentem. Profesorského gradu se dočkal na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, kde proběhlo v letech 2004–2006 habilitační řízení a jmenování profesorem Dějin slovanských literatur se zaměřením na dějiny české literatury. Během působení na Pedagogické fakultě v Plzni zastával řadu pozic v řídicích, akademických funkcích – vedoucí katedry v letech 1972–1989 (post se postupně měnil s ohledem na organizační strukturu kateder), proděkan Pedagogické fakulty v Plzni i Pedagogické fakulty nově založené Západočeské univerzity (1990–1994), prorektor Západočeské univerzity (1994–1997) a opět vedoucí Katedry českého jazyka a literatury Fakulty pedagogické Západočeské univerzity (2000–2021).

Vědecký, pedagogický i popularizační záběr prof. Viktory je vskutku imponující. Desítky odborných konferencí, stovky přednášek a tisíce vděčných studentů i dalších odborných a laických posluchačů. Jeho publikační činnost je sledována od roku 1969; v tomto roce připomněl jubileum Jindřicha Šimona Baara a chodské rebelantství Jana Vrby. V rozsáhlém sborníku *Viator Pilsnensis neboli plzeňský poutník* pořádanému k Viktorovým sedmdesátinám (2012) je uvedena kromě krátkého oslavencova biogramu především rozsáhlá bibliografie jeho prací, která hovoří sama za sebe – pouhý stručný seznam publikačních aktivit zahrnující roky 1969–2012 vydal na úctyhodných padesát stran tištěného textu! Již po letném nahlédnutí musí být každému jasné, jak a čím prof. Viktora žije a žil.

V tomto roce (2022) si připomínáme další významné životní jubileum prof. Viktora Viktory, člověka navýsost inteligentního, pracovitého, charakterního, kolegiálního, přátelského, ohleduplného, empatického i vtipného. Proslulý je jeho niterný vztah k rodné zemi a k českému národu i jazyku, který však nijak neodegraduje úctu k zemím i kulturám světového univerza. Oslavencův světónázor je nepochybně odrazem globální humanistické duše (sající sílu z národních kořenů), duše toužící po kultivaci, dychtící po vzdělání i porozumění a pokorně se sklánějící před věčným „obrazem“ Stvořitele tohoto světa.

I vědecké kapacity obvykle mívávají další zájmy a koníčky. U pana profesora tomu není jinak. Býval vášnivým turistou – proto titul uváděného sborníku *Viator Pilsnensis neboli plzeňský poutník* – mapujícím veškerý dostupný přírodní i kulturní potenciál rodné země i dalších zemí Evropy (obdivuhodná je jeho kartotéka míst posledního odpočinku zvěčnělých osobností), nachodil tisíce kilometrů a pěší turistice s oblibou říkával „vejletování“ (obdivoval přírodní scenérie, zahrady a parky, stavební kulturní památky a... „sbíral“ ty již zmiňované hroby našich předků); čtyřicet let jezdil – nejprve s rodiči a později sám – na letní byt do České Kubice (až „neviditelná síla trhu“ zapříčinila v roce 1996 přerování rodinné tradice); býval nadšeným sběratelem známek (vědecké povinnosti letitou vášeň utlumily).

Samostatnými kapitoly jeho soukromého i veřejného života jsou hudba a divadlo. V mládí rád hrával na klavír a záliba v hudbě mu alespoň v pasivní roli vydržela po celý život; miluje vážnou hudbu a vyzná se v hudebních dějinách. Hudebními tóny se nechával unášet obklopen intimitou domácího prostředí, ale především v českých divadlech, a dokonce – ač se tomu zarytě bránil – se nechal přemluvit k návštěvám multikin přenášejících významné hudební produkce slavných zahraničních scén. Konkrétně plzeňské divadelnictví se stalo nedílnou součástí jeho života. Bezmála každý kulturně vzdělaný Plzeňan zná Viktora Viktora coby významného divadelního kritika i bývalého člena umělecké rady Divadla J. K. Tyla. V neposlední řadě je pan profesor spoluautorem zpracování dějin slavné plzeňské divadelní scény mezi lety 1965–2015.

Poprvé se naše životní cesty protkly roku 1980, kdy byl jako mladý vysokoškolský asistent pozván mezi nás – plzeňské gymnaziální studenty – do literárního semináře. Tehdy jsem si poprvé všiml (v osmnácti letech věku) jeho pedagogické i lidské noblesy, udivující hyperkorektní výslovnosti, nenuceného patetického projevu i... toho jeho přirozeného, nestrojeného a přívětivého úsměvu, který nás – jeho vysokoškolské studenty – později provázel dalšími studijními lety. Postupem doby se k obrazu inspirující vědecké osobnosti připojil i můj příjemný pocit z ohleduplného vedoucího katedry, ochotného kolegy a mentora zavrhujeícího jakékoli projevy pretvářky, a konečně i charakterního, milého a skromného přítele.

Skromnost páně profesora je ale nejlépe dokumentována jeho občasnými komentáři k pochvalným ódám vděčných studentů. Dvacetiletí lidé upřímně obdivují kvalitu výuky a pedagog odpovídá: „Děkuji a přeji Vám, ať si o sobě jednou přečtete něco podobného.“ A když se ho jednou ptali, kým se cítí být především, důrazně odpověděl: „učitelem!”

INFORMACJA O AUTORACH

LI ANHENG, PhD, the Center for Foreign Literature and Culture, Guangdong University of Foreign Studies, China. Scientific interests: cross-cultural communication between China and the West, studies of comparative literature and culture. E-mail: 962583758@qq.com. ORCID: 0000-0002-8968-7579.

LUKASZ GEMZIAK, dr, slawista, rusycysta, Katedra Literatur Słowiańskich, Pracownia Badań nad Pamięcią Zbiorową w Postkomunistycznej Europie POSTCOMER, Uniwersytet M. Kopernika w Toruniu. Zainteresowania naukowe: pamięć zbiorowa i kulturowa w Europie Środkowo-Wschodniej, współczesna literatura i kultura rosyjska, rosyjska myśl społeczno-polityczna, związki literatury z polityką. E-mail: lukgem@umk.pl. ORCID: 0000-0002-7989-5139.

MILAN HRDLIČKA, doc., PhDr., CSc., bohemista, lingvodidaktik. Ústav bohemistických studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, Katedra českého jazyka a literatury Fakulty pedagogické Západočeské univerzity v Plzni. Vědecké zájmy: lingvistická bohemistika, zejména morfologie současné češtiny, otázky popisu a prezentace češtiny jinojazyčným mluvčím, teorie uměleckého překladu. E-mail: milan.hrdlicka@ff.cuni.cz, mhrdlick@kej.zcu.cz. ORCID: 0000-0002-4976-8286.

MILAN MAŠÁT, Mgr., Ph.D., Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci. Vědecké zájmy: implementace tematiky šoa či holokaustu do výuky literární výchovy s důrazem na druhý stupeň základních škol, výzkum vhodných metod pro prezentaci událostí šoa žákům a studentům na různých stupních vzdělávání prostřednictvím literárních textů a potenciálu intencionální literatury v oblasti budování žádoucího axiologického profilu žáků a studentů. E-mail: milan.masat@upol.cz. ORCID 0000-0001-8602-3059.

JIRÍ NOVOTNÝ, mgr, bohemista, Katedra českého jazyka a literatury, Fakulta pedagogická, Západočeská univerzita v Plzni. Vědecké zájmy: staročeská literatura, literární díla rané a vrcholné fáze středověku, didaktika českého jazyka, interdisciplinarita v didaktice české literatury. E-mail: jirinov@kej.zcu.cz. ORCID 0000-0002-2476-9506.

ALEKSANDRA PAJĄK, prof. UO, dr hab., Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Opolski. Zainteresowania naukowe: literatura i kultura czeska XIX–XXI wieku; literackie reprezentacje wieku XIX we współczesnej literaturze czeskiej; ekfrastyczność w literaturze; dramaty i filmy Petra Zelenki. E-mail: apajak@uni.opole.pl. ORCID: 0000-0002-6538-4848.

MATEUSZ STELMASZUK, mgr, absolwent Akademii Pomorskiej w Słupsku. Zainteresowania naukowe: literatura XIX i XX wieku, w szczególności problematyka narracji tożsamościowych. E-mail: mt.stelmaszuk@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6406-7317.

ELŻBIETA SZCZEPAŃSKA, dr hab., bohemistka, językoznawczyni, Zakład Filologii Czeskiej i Łużyckiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Zainteresowania naukowe: współczesne tendencje rozwojowe w czeskiej i polskiej leksykologii w ujęciu porównawczym. E-mail: elzbieta.szczepanska@uj.edu.pl. ORCID: 0000-0001-9683-8999.

ONDŘEJ TICHÝ, Mgr., učitel českého jazyka a literatury na gymnáziu, doktorand programu Teorie a dějiny české literatury, Katedra české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta Ostravské univerzity. Vědecké zájmy: kádrová politika v literatuře realizovaná po roce 1968, normalizační literatura, politicko-literární situace na Ostravsku po roce 1968, literatura ostravského regionu. E-mail: ondrej.tichy@gnj.cz. ORCID: 0000-0001-6278-1621.

FRANTIŠEK VŠETIČKA, doc. PhDr., CSc., bohemista, literární vědec, prozaik, básník, překladatel, Katedra českého jazyka a literatury, Univerzita Palackého v Olomouci. Vědecké zájmy: česká literatura, literatura Moravy, poetika literárního díla. E-mail: fvseticka@seznam.cz.

RICHARD ZMĚLÍK, Mgr., Ph.D., bohemista, literární vědec, Katedra bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Vědecké zájmy: literární teorie, zejména strukturalistická a sémiotická škola, tematologie, otázka prostoru v literárním díle, česká literatura ve druhé polovině 19. století (próza), kvantitativní metody v literární vědě, autorské slovníky (frekvenční). E-mail: richard.zmelik@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5414-4574.

PRZEMYSŁAW ZNOJEK, mgr, historyk kultury, literaturoznawca, bohemista w Instytucie Literaturoznawstwa i Językoznawstwa Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Zainteresowania naukowe: proza czeska lat 60 i 70 XX wieku, perspektywa aegocentryczna w literaturze czeskiej XX wieku, mniejszości narodowe i etniczne w Czechosłowacji w XX wieku. E-mail: przemyslaw.znojek@wp.pl. ORCID: 0000-0002-1695-4752.