

SLAVIA OCCIDENTALIS

THE POZNAŃ SOCIETY FOR THE ADVANCEMENT OF THE ARTS AND SCIENCES
PHILOLOGICAL AND PHILOSOPHICAL SECTION
in cooperation with
FACULTY OF POLISH AND CLASSICAL PHILOGIES
ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY

SLAVIA OCCIDENTALIS

VOL. 74/2 (2017)

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY
we współpracy z
WYDZIAŁEM FILOLOGII POLSKIEJ I KLASYCZNEJ UAM

SLAVIA OCCIDENTALIS

TOM 74/2 (2017)

LITTERARIA

BOGUSŁAW BAKUŁA
(redaktor naczelny)



POZNAŃ 2018

WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
THE POZNAŃ SOCIETY FOR THE ADVANCEMENT OF THE ARTS AND SCIENCES

GLÓWNY REDAKTOR WYDAWNICTW PTPN

Tomasz Sobieraj

RADA REDAKCYJNA / EDITORIAL BOARD

Josef Dolista (Tnawa), Michael Düring (Kilonia), Rolf Fieguth (Fryburg Szwajcarski), Jens Herlth (Fryburg Szwajcarski), Jan B. Lašek (Praga), Mirja Lecke (Bochum), Arent van Nieukerken (Amsterdam), Wolfgang Schlott (Brema), Dietrich Scholze-Šolta (Budziszyn), Marie Sobotková (Ołomuniec), Zofia Tarajło-Lipowska (Wrocław), Miloš Zelenka (Czeskie Budziejowice), Marta Žilková (Nitra), Tibor Žilka (Nitra)

REDAKCJA

Bogusław Bakuła (redaktor naczelny), Anna Gawarecka,
Roman Śliwka (sekretarz redakcji)

RECENZENCI TOMU

Iryna Betko, Joanna Czaplńska, Barbara Gierszewska, Marcin Filipowicz, Joanna Goszczyńska, Anna Horniatko-Szumiłowicz, Tetiana Kachak, Katarzyna Kotyńska, Libor Martinek, Agnieszka Matusiak, Małgorzata Mikołajczak, Jacek Nowakowski, Patrycjusz Pająk, Ludmiła Siryk, Dariusz Skórczewski, Wojciech Soliński, Józef Zarek

REDAKTOR JĘZYKOWY

Marta Andrzejak, Ewa Dratwa, Graham Crawford

SKŁAD

Jacek Marciniak

Wydanie publikacji dofinansował Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wersja elektroniczna dostępna na platformie Pressto częściowo realizowana w ramach umowy
668/P-DUN/2016 ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Copyright © by PTPN, 2018

ISSN 0081-0002

SPIS TREŚCI

SZKICE I ROZPRAWY

Problemy literatury i kultury

Jacek Wachowski, <i>Europejskie performanse Ive Tabara – od dyskursu politycznego do metanarracji</i>	7
Rozalia Słodczyk, <i>Analiza interartystyczna ekfraz: Lekcja muzyki Vermeera w interpretacji Adama Zagajewskiego i Joanny Pollakówny</i>	17
Błażej Tokarski, <i>Madame de Sade Yukio Mishimy: krew europejskich rycerzy, koronki przedrewolucyjnych dam, japońska scena i bomba atomowa</i>	39
Monika Lecińska-Ruchniewicz, <i>Rys historyczny Teatru Muzycznego Takarazuka – w poszukiwaniu nowego „teatru narodowego”</i>	51

Szkice literaturoznawcze

Mariana Čechová, <i>Opowieściowy wzór przeznaczenia bohaterów</i>	65
Magdalena Maszkiewicz, <i>Bizancjum jako ideał skazany na unicestwienie i sensotwórcza miłość w cyklu poetyckim O dziełach miłości albo Bizancjum Ivana V. Lalicia</i>	77

Literatury Europy Środkowej

Martin Schacherl, <i>Formal Structure of the Text – enquiry into the chapter, the title and the introduction in Julius Zeyer`s prose style</i>	89
Adela Kuik-Kalinowska, <i>Kobiety piszą po kaszubsku – autorki i tematy. Szkic interpretacyjny</i>	97
Anna Gawarecka, <i>Zdziwienie czy aprobata? Obraz doświadczenia religijnego w powieści Františki Jirousovej Vyhnanci</i>	111

KWERENDY – MATERIAŁY

Bogdan Hojdis, <i>Rękopisy literackie Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk</i>	125
Libor Martinek, <i>Poezie Wilhelma Przeczka v českých a německých překladech</i>	135
Tomasz Derlatka, <i>Z Przewodnika po powieści Słowian Zachodnich (1945-1995)</i>	161

NEKROLOG

Lenka Németh Vítová, <i>Profesor Jarmil Pelikán (1928–2017)</i>	185
---	-----

RECENZJE

Marcin Gaczkowski, <i>Stalinista refleksyjny (Miroslaw Szumilo, Roman Zambrowski 1909–1977. Studium z dziejów elity komunistycznej w Polsce. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2014, ss. 528, 16 ss. il.)</i>	189
Thereza Radvaková (<i>Agnieszka Janiec-Nyitrai: V labyrintu možností. Dvanáct literárněvědných studií o próze Karla Čapka. Budapešť: ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék, 2016, ss. 200</i>).....	195

PROBLEMY LITERATURY I KULTURY

JACEK WACHOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

EUROPEJSKIE PERFORMANSE IVE TABARA – OD DYSKURSU POLITYCZNEGO DO METANARRACJI

1.

Ive Tabar nie należy do artystów szczególnie znanych poza Słowenią. Fragmenty jego prac – które można obejrzeć na stronach kilku portali internetowych, specjalizujących się w prezentowaniu sztuki performatywnej – giną w gąszczu materiałów o podobnej treści. Niewiele też o nim pisano (najczęściej zdawkowo i sprawozdawczo). Dla publiczności znającej Tabara nie wydaje się to zaskakujące. Prace artysty należą bowiem do radykalnego pogranicza body artu i performance artu. Wykorzystują procedury medyczne, a przedmiotem działań czynią: ciało, kości, skórę, krew, paznokcie i płyny fizjologiczne. Wywołują zdziwienie i zakłopotanie.

Ive Tabar urodził się w 1966 roku w niewielkiej (sześciotysięcznej) Isoli położonej nad Adriatykiem. Działalność artystyczną rozpoczął w połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, pod namową Jurija Krpana, jednego z najbardziej prominentnych słoweńskich kuratorów, zainteresowanych promocją sztuki współczesnej¹. Na późny debiut Tabara miało zapewne wpływ wykształcenie artysty, który nie przeszedł drogi charakterystycznej dla wielu bałkańskich performerów. Sława Kapelicy i argumenty Krpana musiały być jednak przekonujące, ponieważ zachęciły trzydziestoletniego autsajdera (z zawodu technika medycznego) do przedstawienia publiczności – w 1997 roku – pierwszego performansu² zatytułowanego *Intubacija*.

¹ Jurij Krpan od 1995 roku pełni funkcję dyrektora galerii Kapelica. Sławę przyniosły mu nie tylko projekty realizowane w Lublanie, ale także międzynarodowe: w 2003 roku pełnił funkcję komisarza słoweńskiego pawilonu na 50. Biennale w Wenecji. W 2006 roku był kuratorem projektu U3 na 5. Triennale Współczesnej Sztuki Słoweńskiej, a w latach 2006–2010 prowadził w Brukseli projekt *Cossinus*. W ostatnich latach z inicjatywy Krpana powstało w Kapelicy *SiGledal* – archiwum cyfrowe, prezentujące najważniejsze osiągnięcia słoweńskiego performansu.

² W ścisłym znaczeniu prace Tabara należą do pogranicza body artu i performance artu. Niezależnie od tego, że ich materia jest ciało artysty i to w jego przestrzeni podejmowane są ekstremalne działania (co silnie łączy je z tradycją body artu), wykorzystują obecność publiczności, a także akcentują znaczenie samego przed-

Praca składała się z rutynowych czynności medycznych (uśpienia, intubacji i przebudzenia), przeprowadzonych pod nadzorem zespołu medycznego. Artysta najpierw zaintubował się, a następnie pozostawał, przez około pół godziny, nieprzytomny. W dokumentacji opisującej performans można przeczytać, że niespodziewanie wybudził się w trakcie środkowej części, co w przekonaniu niektórych obserwatorów miało być działaniem celowym (sam Tabar jednoznacznie nigdy tego nie skomentował). Performans prowokował do postawienia pytań granicznych, dotyczących natury egzystencji i odnoszących się do istoty bytu, który – na gruncie europejskich doświadczeń filozoficznych – łączony jest ze świadomością. Pytanie: czy jestem wtedy, gdy tracę świadomość, nawiązywało do słynnego twierdzenia Martina Heideggera mówiącego, że jestem nawet wtedy, gdy przestaję myśleć³. Zmierzało do eksploracji takich form bytu, które sytuują się poza świadomością w sferze, którą nie zajmowali się Kartezjusz, Heidegger, ani ojcowie psychoanalizy.

W roku 1998, w tej samej galerii, publiczność mogła zobaczyć drugi medyczny performans Tabara, zatytułowany *El-en-i* (opatrzonej wymownym podtytułem *Fibrilacja*)⁴. Performans polegał na wprowadzeniu – poprzez ramię artysty – cewnika, dochodzącego wprost do mięśnia sercowego (w trakcie całego performansu – podobnie jak w przypadku wcześniejszej *Intubacji* – nad bezpieczeństwem Tabara czuwał zespół medyczny). Za pomocą cewnika do krwioobiegu został wprowadzony kontrast. W ten sposób publiczność mogła obserwować skurcze i rozkurcze serca performerera, na podłączonym do jego ciała ekranie. Zainteresowanie budziła zarówno sama procedura medyczna, jak też jej interpretacja. Praca miała wymiar osobisty. Była ilustracją emocji artysty, skierowanych do żony – wizualizacją pracy serca, którego przyspieszony rytm odzwierciedlać miał afekty performerera. Tabar stworzył w ten sposób – jak sam mówi – „poemat medyczny”, który miał być dowodem na to, iż uczucia, wymykające się parametryzacji, można opisać (zilustrować) za pomocą wskaźników fizycznych. W szerszym znaczeniu, performans był rodzajem translacji – jak by powiedział Bruno Latour – wiedzy naukowej do wymiaru społecznego⁵. Wprowadzał do nowego rozumienia egzystencji, łączącego metafizykę z empirią. Wykorzystywał procedury techniczne – oparte na parametrach mierzalnych i weryfikowalnych – do objaśnienia (wy tłumaczenia) skrajnie indywidualnych (niemierzalnych i nieweryfikowalnych) doznań (sytuujących się w rzeczywistości ponadfizycznej).

stawienia (wpisując się tym samym w doświadczenia performance artu). Nie wdając się w spory genologiczne, prace Tabara będę określał mianem performansów (w polskiej pisowni). Termin ten – wypracowany na gruncie współczesnej performatyki – ma charakter funkcjonalny (a nie gatunkowy) i pozwala opisać wszystkie działania artystyczne i społeczne, niezależnie od ich gatunkowych cech, zob: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006; M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2007; J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011.

³ Zob. M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii*, tłum. B. Baran, J. Mizera, Kraków 1996.

⁴ Sam termin medyczny (znany także jako migotanie albo trzepotanie komór) opisuje zaburzenie rytmu pracy serca, objawiające się pobudzeniem mięśnia sercowego w okresie refrakcji względnej i ogólnym brakiem koordynacji pracy organu. Migotanie komór pojawia się najczęściej w efekcie niedotlenienia, a także toksycznego działania niektórych leków (na przykład znieczulających, środków moczopędnych), jak również w efekcie zabiegów przeprowadzanych na sercu (lub też na skutek takich zaburzeń rytmu serca jak częstoskurcz komorowy, blok przedsionkowo-komorowy czy wczesne skurcze dodatkowe).

⁵ B. Latour, *Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat*, tłum. K. Abriszewski, Ł. Afeltowicz, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 163–192.

Dwa pierwsze performanse stanowiły wstęp do cyklu, który przyniósł Tabarowi większe uznanie, i który uważany jest za jego najpoważniejsze osiągnięcie artystyczne. Między 1999 a 2007 rokiem wykonał on cztery performanse pod wspólnym tytułem *Evropa*. Były one głosem artysty w – ogólnonarodowej – dyskusji dotyczącej przystąpienia Słowenii do Unii Europejskiej. Performanse odzwierciedlały obsesyjnie powracające lęki Słoweńców przed Europą (zbyt opresyjną – jak uważano – dla młodej państwowości). Prace Tabara – podobnie jak wypowiedzi wielu innych artystów i intelektualistów słoweńskich – wyrażały sprzeciw wobec akcesji. Mówiły o rozbieżności interesów małego państwa i wielkiej Unii oraz podnosiły argument, iż polityka globalizacji zagrażać będzie słoweńskiej kulturze i językowi, a Wspólnota Europejska może stać się okupantem – ograniczającym niezależność kraju (wywalczoną nie bez trudu).

Pierwszy z cyklu performansów, *Evropa I*, został zaprezentowany w 1999 roku w Kapelicy (na pięć lat przed przystąpieniem Słowenii do Unii Europejskiej). Miał charakter ascetyczny. Na środku sali znajdowała się pompa do płukania żołądka, która była głównym (i koniecznym) przyrządem służącym do jego przeprowadzenia. Tabar wszedł do pomieszczenia w skupieniu, po czym wypił specjalnie przygotowany płyn (zabarwiony na niebiesko), w którym znajdowały się niewielkie gwiazdki wycięte z papieru, symbolizujące flagę Unii Europejskiej. Następnie przez nos wprowadził rurkę do żołądka i odessał całą zawartość wypitego płynu. Po zakończeniu procedury równie spokojnie opuścił pomieszczenie. Performans miał być – jak pisał Tomas Krpič – metaforą słoweńskiego społeczeństwa, niezdolnego do stawienia oporu politycznej władzy, która forsuje wygodne dla siebie rozwiązania. Był metaforą biernego narodu, bezkrytycznie i milcząco akceptującego decyzje władzy⁶, niezdolnego do sprzeciwu i podporządkowanego mainstreamowej narracji.

Drugą część tetraptyku przedstawił Tabar dwa lata później. *Evropa II* została zaprezentowana w galerii Obalne w niewielkim (dwudziestotysięcznym) Koper, położonym na północno-zachodnim wybrzeżu półwyspu Istria (na północ od rodzinnej Isoli Tabara). Artysta ubrany w strój ochronny i maskę medyczną wszedł do sali, na środku której znajdował się stół i krzesło pokryte folią. Na stole leżały wysterylizowane przyrządy medyczne. Performer usiadł, a następnie wziął medyczne wiertło i rozpoczął nawiercanie otworu w swojej nodze (poprzez skórę) poniżej kolana. Po przewierceniu nogi na wylot, wyjął wiertło, zopatrzył ranę plastrem i samodzielnie opuścił pomieszczenie. Performans był radykalnym sprzeciwem artysty wobec rychłego przystąpienia Słowenii do Unii Europejskiej. Dziura symbolizowała nie tylko bolesną ingerencję w przestrzeń, która tego nie wymagała, ale pozostawiała również nieodwracalny ślad-bliźnę, która miała być pamięcią o niefortunnej decyzji, a także wynikających z niej dolegliwościach⁷.

Dwa lata później (w 2003 roku) – ponownie w Kapelicy – zaprezentował Tabar trzecią część cyklu. *Evropa III* polegała na publicznym przeprowadzeniu procedury usunięcia paznokcia z czwartego palca lewej ręki⁸. Podobnie jak we wcześniejszych performansach, artysta wszedł do sali ubrany w strój medyczny i maskę ochronną, usiadł przy niewielkim

⁶ T. Krpič, *Medical performance. The politics of body-home*, „PAJ. Journal of Performance Art” 2014, nr 32, s. 42.

⁷ Ibidem.

⁸ W większości opisów performansu pojawia się informacja, że artysta usunął paznokieć ze środkowego palca. Przeczy temu jednak dokumentacja fotograficzna i zapis wideo. Pokazują one wyraźnie performerę usu-

stole i rozpoczął zabieg (na paznokciu wysuniętego palca można było zobaczyć słoweński herb państwowy). Po zdjęciu paznokcia performer przytwierdził go do ogona plastikowego modelu salamandry jaskiniowej (gatunku ślepego płaza ogoniastego, zamieszkującego podziemne groty wapienne, znanego ze zdolności adaptacyjnych do środowiska pozbawionego światła) i do małej flagi Unii Europejskiej. Symbolika ślepego płaza i równie bolesnego, co niepotrzebnego zespolenia paznokcia z symboliką europejską były aż nadto czytelne i nie pozostawiały wątpliwości, co do intencji artysty.

Evropa IV – ostatnia część tetraptyku – została zaprezentowana w galerii Kapelica w 2007 roku (a więc trzy lata po przystąpieniu Słowenii do Unii Europejskiej i w roku, w którym Słowenia przyjęła walutę euro). Podobnie jak w poprzednich częściach, artysta wszedł do pomieszczenia wypełnionego wyłącznie niezbędnymi rekwizytami. Na środku sali – na niewielkim stoliku – stało akwarium, w którym pływała złota rybka. Na zewnętrznej ścianie akwarium (od strony publiczności) znajdował się okrąg składający się z gwiazd, symbolizujących flagę europejską. Artysta stanął naprzeciwko publiczności i za pomocą chirurgicznego skalpela wykonał nacięcie w okolicy podbrzusza. Następnie, poprzez powłokę brzuszną, wprowadził cewnik do pęcherza moczowego i za pomocą rurki odprowadził mocz do akwarium (przed rozpoczęciem performansu Tabar wypił płyn, który zabarwił urynę na niebiesko). W ten sposób oczom widzów ukazała się złota rybka (nawiązująca do baśni o „złotej rybce” i biednym rybaku) pływająca w niebieskiej wodzie na tle okręgu, składającego się z gwiazd pochodzących z europejskiej flagi. Praca ilustrowała nieracjonalne i mylne – zdaniem Tabara – przekonanie Słoweńców o korzyściach wynikających z akcesji⁹. Zwracała uwagę na to, że zyski są pozorne i powierzchowne oraz że należą do sfery irracjonalnych, baśniowych narracji.

2.

Europejskie performanse Ive Tabara miały wymiar polityczny. Nawiązywały do argumentów skrajnych, wypowiedzianych w sposób emocjonalny i bezkompromisowy głównie przez przeciwników akcesji. W ten sposób stały się głosem w społeczno-politycznej debacie i symbolicznym zapisem jej burzliwego przebiegu. Dziennikiem narodowych emocji, które nawet jeśli nie przełożyły się na polityczne decyzje, odzwierciedlały nastroje dużej części Słoweńców.

Aby zrozumieć ich podłoże, przypomnieć trzeba, że Słoweńcy są narodem o długiej historii i krótkiej państwowości. Przez wiele stuleci – zachowując autonomię – wchodzili w skład wieloetnicznych organizmów¹⁰. Niepodległa Słowenia powstała dopiero w 1991

wającego paznokcie z palca czwartego. Błędna informacja pojawia się również w artykule Tomasa Krpiča, za którym jest najczęściej powtarzana, zob. *ibidem*.

⁹ *Ibidem*, s. 38–39.

¹⁰ Za takie należy uznać zarówno Karantanę – która w VIII wieku przyjęła chrześcijaństwo, jak też imperium Franków i monarchię Habsburgów, przekształconą w Monarchię Austro-Węgierską. Próby uzyskania przez Słoweńców niepodległości państwowej najmocniej zarysowały się w okresie Wiosny Ludów, ale nie doprowadziło to do powstania osobnego państwa. Po upadku Austro-Węgier w 1918 roku Słoweńcy, wraz z Chorwatami i Serbami utworzyli Królestwo SHS (Serbów, Chorwatów i Słoweńców), które 11 lat później (w 1929) zostało przekształcone w Królestwo Jugosławii. W czasie II wojny światowej Słowenia znalazła się pod zaborem

roku, a drogę do tego historycznego aktu otworzyła decyzja o odłączeniu się (wraz z Chorwacją) od Jugosławii – podjęta 25 czerwca 1991 roku. Jej konsekwencją była wojna o niepodległość (zwana wojną dziesięciodniową), która – niezależnie od dramatycznego przebiegu – była najmniej krwawym i najszybciej zakończonym konfliktem zbrojnym wśród wszystkich wojen w byłej Jugosławii¹¹.

Źródłem spektakularnego zwycięstwa była jednorodność etniczna Słowenii – kraj zamieszkiwała ludność rdzenna, a aspiracje niepodległościowe miały szerokie poparcie społeczne. Ich potwierdzeniem stało się referendum niepodległościowe przeprowadzone w 1989 roku, w którym 98% Słoweńców opowiedziało się za większą autonomią – zmierzającą do utworzenia konfederacji państw wchodzących w skład Jugosławii (która miała polegać na luźnym zrzeszeniu państw, połączonych wspólną polityką zagraniczną, celną i obronną)¹².

Wizja niepodległości – którą zapowiadało referendum – była dla Słoweńców zarówno spełnieniem wielowiekowych aspiracji i przedmiotem szczególnej dumy, jak też niepokoju o przyszłość kraju. Symbolem lęków stała się dyskusja na temat przystąpienia Słowenii do

niemieckim, włoskim i węgierskim i dopiero powojenne odtworzenie Jugosławii – pod rządami Josipa Bros Tity (powstanie Socjalistycznej Federacji Republik Jugosławii) – dało ponownie szansę na częściową autonomię. W 1943 roku powstała Demokratyczna Federacyjna Jugosławia, a w listopadzie 1945 roku parlament – zdominowany przez komunistów – zdetronizował króla i ogłosił republikę. Rok później zmieniono nazwę państwa na Federacyjną Ludową Republikę Jugosławii, przekształconą w 1963 roku w Socjalistyczną Federacyjną Republikę Jugosławii. „Druga Jugosławia” nazywana tak w odróżnieniu od pierwszej, przedwojennej (Królestwa Jugosławii), przetrwała do 1992 roku.

¹¹ Dzień po ogłoszeniu niepodległości (25 czerwca) armia jugosłowiańska zablokowała Słowenię, przejmując kontrolę nad słoweńsko-włoskim przejściem granicznym. Od początku jednak wojsko natrafiało na silny opór miejscowej ludności, która stawiała barykady, blokowała drogi przejazdu i atakowała żołnierzy. W nocy z 26 na 27 czerwca wojska jugosłowiańskie przekroczyły granicę w miejscowości Metlik i ruszyły w stronę Brnika i Lublany. Ruchy wojska spowalniały jednak systematyczne ataki Słoweńskiej Obrony Terytorialnej, a także i to, że stacjonujące na terenie Słowenii garnizony wojskowe dowodzone były z Zagrzebia. Komunikacja między nimi była spowolniona również poprzez ataki partyzantów, którzy z coraz większą determinacją blokowali przepływ informacji. Walka Słoweńców przeciwko słabo zmotywowanej armii jugosłowiańskiej przyniosła owoce. 28 czerwca Federacja ogłosiła zawieszenie broni i zaproponowała podjęcie negocjacji pokojowych. Następnego dnia przedstawiciele Słowenii podjęli w Zagrzebiu rozmowy ze stroną jugosłowiańską pod patronatem EWG (którą reprezentowały: Włochy, Holandia i Luksemburg). Ustalenia rozejmu nie weszły w życie przede wszystkim ze względu na ultimatum postawione partyzantom Słoweńskiej Obrony Terytorialnej (którzy do 30 czerwca mieli ogłosić kapitulację i złożyć broń). Najważniejsza faza konfliktu, określana jako ofensywa słoweńska, rozpoczęła się 1 lipca. Partyzanci z pomocą ludności cywilnej ruszyli na oddziały pancerne armii jugosłowiańskiej. Słoweńcom udało się unieruchomić większość czołgów i transporterów opancerzonych, a oddziały jugosłowiańskie – także najbardziej elitarne jednostki wysłane w specjalnym konwoju z Belgradu – zostały zatrzymane zanim zdążyły zająć swoje pozycje bojowe. Słowenia 4 lipca znajdowała się pod kontrolą partyzantów, a 7 lipca doszło do kolejnych rokowani na Wyspach Brioińskich (w chorwackiej części Adriatyku u wybrzeży Istrii), które zakończyły wojnę dziesięciodniową.

¹² Nastroje niepodległościowe wzrosły jeszcze bardziej po pierwszych wolnych wyborach parlamentarnych (8 kwietnia 1990), które wygrała koalicja partii prawicowo-centrowych. Wtedy też stało się zrozumiałe, że wojna z Belgradem będzie nieunikniona. W efekcie już od września 1990 roku Słoweńcy zaczęli się przygotowywać do ewentualnego konfliktu zbrojnego z Jugosławią. Parlament Słoweński 28 września 1990 roku przyjął poprawkę do Konstytucji, na mocy której – w razie konfliktu zbrojnego – dowództwo nad siłami obronnymi miało zostać przekazane Prezydium Republiki Słowenii, dowodzonej przez Milana Kucana, a decyzją z 18 marca 1991 roku, na czele wojsk Obrony Terytorialnej i oddziałów policji stanął Janez Jans.

Wspólnoty Europejskiej, która rozgorzała pod koniec lat dziewięćdziesiątych¹³. Główne obawy dotyczyły tego, czy silna i zjednoczona Europa nie osłabi rodzimej kultury i języka, które tworzą fundament społecznej tożsamości, niewielkiej liczebnie populacji? Czy członkostwo w Unii Europejskiej nie zagrozi dziedzictwu narodowemu, a rywalizacja z kulturami bardziej ekspansywnymi nie doprowadzi do osłabienia rodzimych tradycji?

Do najostrzej wypowiadających się przeciwników akcesji należała między innymi Eda Čufer (znana teoretyczka sztuki)¹⁴, która zwracała uwagę na to, iż przyszła akcesja łączyć się będzie z wyzwaniem i zagrożeniami, na które Słowenia nie jest przygotowana. Globalna przestrzeń oznaczająca stan wojny kulturalnej, politycznej, ekonomicznej i ekologicznej mogła – jej zdaniem – prowadzić do utraty suwerenności, polegającej na zdominowaniu i podporządkowaniu tego, co unikalne i narodowe, temu, co globalne, masowe i powszechne¹⁵. Eda Čufer kreśliła czarny scenariusz. Sugerowała, że Unia – zatracających swoją niezależność państw, które eksponują wspólnotowe i zunifikowane reguły współistnienia oraz współdecydowania o przyszłości kontynentu – może stać się okupantem, ograniczającym prawa Słoweńców i naruszającym to wszystko, co stanowi fundament ich narodowej odrębności. Wizja taka, dla niewielkiej Słowenii, wydawała się katastrofą. Oznaczała bowiem, że zaledwie 13 lat po uzyskaniu niepodległości kraj miałby stać się częścią „globalnej federacji” – nowego imperium, którego opresyjność mogła zniweczyć uzyskaną niepodległość.

O tym, jak ważne były to argumenty, pisał Tomaž Toporišič, podkreślając, że kultura i język stanowiły w całej historii Słowenii fundament, umożliwiający niewielkiemu narodowi przetrwanie w warunkach niełatwych i niesprzyjających zachowaniu odrębności¹⁶. Z tych właśnie powodów wyjątkowym symbolem słoweńskiej tożsamości stała się poezja romantyczna. Motyw przymusowego chrztu Słoweńców znany z poematu Franca Prešerena *Krst pri Savici (Chrzest przy Sawicy)* wraz z postacią bohaterskiego Črtomira, a także symboliką Triglavu, najwyższego szczytu górskiego w Słowenii (motyw szczytu był wielokrotnie wykorzystywany w sztuce, a obecnie znajduje się na fladze Słoweńskiej i w herbie państwowym) stanowiły lejtymotywy całej dziewiętnastowiecznej literatury. Symbolika narodowa powróciła również w modernizmie, dzięki twórczości Ivana Cankara, a także Jože Plečnika – znakomitego architekta, który stał się dla Słoweńców symbolem urbanistycznej i technologicznej nowoczesności.

Tradycja artystyczna (w szczególności literacka) miała wyjątkowe znaczenie także i z tego względu, że pozwalała na wyeksponowanie kulturowej ciągłości – łączyła literaturę współczesną z najdawniejszymi zabytkami piśmiennictwa. Do takich należały odnalezione – w 1803 roku w bawarskiej Fryzyndze – *Fragmenty fryzyjskie (Monumenta Frisingensia)*. Pochodzący z VIII wieku manuskrypt (odnaleziony w odpisie z X stulecia)

¹³ Słowenia 29 marca 2004 roku stała się członkiem NATO, a miesiąc później (1 maja 2004 roku) została przyjęta do Unii Europejskiej.

¹⁴ Jest także współredaktorką wydanej ostatnio monografii *Neue Slowenische Kunst – an Event of the Final Decade of Yugoslavia*, red. Z. Badovinac, E. Čufer A. Gardner, Cambridge 2015.

¹⁵ E. Čufer, *Naša stvar*, [w:] *Sodobne scenske umetnosti*, red. B. Kunst, P. Pogorevc, Lublana 2006, s. 21–29; zob., także: E. Čufer, *Between the Curtains. New Theater in Slovenia 1980-1990*, [w:] *Impossible Histories*, red. M. Šuvaković, Nowy Jork 2003.

¹⁶ T. Toporišič, *The function of Text in Slovenian Theatre Aesthetics in the 'Eighties*, „Maska” 2002, nr. 74–75, s. 52–53.

zapisany minuskułą karolińską w alfabecie łacińskim, uchodzi za najstarszy – zachowany do dzisiaj – tekst w języku słowiańskim. Osobliwości odkryciu dodaje fakt, iż został on spisany około 100 lat przed rozpoczęciem działalności misjonarskiej Cyryla i Metodego (to znaczy przed powstaniem głągolicy)¹⁷.

Podobne argumenty, świadczące o wyjątkowej wartości kultury słoweńskiej, podnoszone były nieustannie, również przez zwolenników przystąpienia kraju do Unii Europejskiej. Obawy tych ostatnich, miały jednak inny charakter. Nie wyrastały z niechęci do Wspólnoty, ani z nieuzasadnionych lęków. Raczej z niepewności, czy Słowenia będzie w stanie wnieść do Europy wystarczająco atrakcyjne wartości i czy okaże się równie ciekawa dla innych, jak dla siebie samej? Czy kultura słoweńska, stanowiąca przedmiot narodowej dumy i poczucia tożsamości, zostanie doceniona przez wieloetniczną i wielojęzyczną społeczność kontynentu? Czy mała Słowenia będzie w stanie sprostać wielkim historycznym wyzwaniom?

3.

Prace Ive Tabara powtarzały argumenty sformułowane przez uczestników narodowej debaty. W tym też znaczeniu nie były wyjątkowo oryginalne. Ich osobliwość polegała na rozwiązaniach formalnych – na wpisaniu idei (zaczepniętych ze społecznej dyskusji) w performatywną formę – na przeniesieniu politycznych argumentów do przestrzeni somatycznej i zremediowaniu ich w nowym środowisku. Ciało performerera stało się w ten sposób łącznikiem dwóch – oddalonych od siebie – strategii narracyjnych: publicznego dyskursu, nastawionego na cele społeczne (a więc na to, co znajduje się w otoczeniu artysty i/lub wymaga swoistego interwencjonizmu) oraz dyskursu osobistego, opierającego się na doświadczeniach własnych – wewnętrznych – performerera, na osobistych deklaracjach i wyborach¹⁸.

Somatyczność – stanowiąca materię performansów Tabara – okazała się skutecznym wehikułem, przenoszącym prace artysty w obszary zainteresowań antropologii kultury i filozofii. Prowadziła do pytań o charakterze ontologicznym i poznawczym. W tym kontekście opinia Tomasa Krpiča nie wydaje się przesadzona. Pisał on, że Ive Tabar dołączył do grupy międzynarodowych artystów (takich jak: Orland, Bob Flanagan, Sheree Rose, Kira O'Reilly czy Stelarc), którzy nie tylko eksperymentują z własnym ciałem, wystawiając somatyczność na spotkanie z nieznanym i przejmującym doświadczeniem dekonstrukcji, ale wypełniają również – w sposób symboliczny – przesłanie Maurice'a Marleau-Ponty'ego, który rozumiał ciało jako tkaninę utkaną (złożoną) z obiektów i organów¹⁹.

¹⁷ Fragmenty fryzyjskie (zwane także *Zabytkami fryzyjskimi*) łączone są z działalnością misjonarzy iroszkockich i frankijskich, działających na terenie Karyntii i Panonii aż do końca VII wieku. Teksty przetłumaczone na język słoweński przez anonimowego skrybę, pochodzące z języka staro-wysoko-niemieckiego, zawierają zachętę do modlitwy, do czynienia pokuty oraz wzór spowiedzi powszechnej.

¹⁸ E. Mihevc, *Body art*, [w:] *Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945. Pojmi, gibanja, skupine, težnje*, red. N. Zgonik, Lublana 2007, s. 28.

¹⁹ T. Krpič, *Medical performance*, op. cit., s. 36–43.

Medyczne utensylia, odsłaniające krew, płyny fizjologiczne i wnętrzości, uczyniły z performansów Ive Tabara manifesty o najwyższym poziomie autentyczności. Pozwalały myśleć o nich jak o aktach ostatecznych, angażujących podmiot w całości. Przywoływały na myśl zarówno jednorazowe akty heroiczne, pozostające wyrazem osobistego sprzeciwu wobec sytuacji opresyjnych, liminalnych²⁰, jak też dobrze opisane rytuały przejścia²¹. Przede wszystkim jednak sytuowały performanse na granicy między zewnętrzną kulturowo-społeczną presją, a indywidualną – intymną niezależnością.

W ten sposób ciało stawało się tekstem, który wchodzić mógł w relacje z widzami, mostem łączącym publiczność z intymnymi doznaniem performerera. Konfrontacja z publicznością podkreślała jednorazowość, ryzykowność i prowokacyjność prac. Odsłaniała też podmiotowość ciała. Jego wewnętrzny krajobraz przestawał być anonimowy, opowiadał o osobistych doświadczeniach artysty i pozwalał na nawiązanie niepowtarzalnej więzi z uczestnikami, świadkami, a może zakładnikami działań performerera. Procedury medyczne przeniesione z sal szpitalnych do galerii sztuki, traciły swoje tajemnice (strzeżone przez kordony medycznych zespołów) i zmieniały swój status. W przestrzeni galerii przybierały postać jawną i spersonalizowaną, ale też metaforyczną i metafizyczną.

Działania Tabara wywoływały skrajne reakcje widzów: niektórzy wychodzili przed zakończeniem pokazów (niekoniecznie ostentacyjnie). Większość trwała jednak w milczącym skupieniu, chcąc uczestniczyć w czymś, co wydawało się szokujące, a może nawet nie w pełni legalne. Możliwość odbycia podróży w głąb ludzkiego ciała – nawet pod nadzorem wykształconego medycznie artysty – była doświadczeniem z pogranicza teatru anatomicznego i horroru. Wywoływała podziw i niechęć, zaciekawienie i obrzydzenie. Przywoływała na myśl prace posługujące się abjekcją²² – przesuwające granice poznania w rejony niewygodne i wstydlive. Ta somatyczna peregrynacja poruszała – jak mówi Krpič – ciała widzów. Napięcia mięśni, powstające jako reakcja na działania performerera, pozostawały w ciałach uczestników jako pamięć o tym, co zobaczyli²³.

Zaangażowanie ciała – użycie go jako narzędzia w publicznym dyskursie – pozwoliło Tabarowi na wypracowanie nowego języka: z jednej strony nawiązującego do interwencjonistycznych doświadczeń sztuki z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych²⁴, z drugiej, wpisującego się w aktualne wyzwania polityczne. „Przymierze” zawarte między ciałem i polityką, uczyniło z somatyczności ważnego aktora w publicznym dyskursie. Pozwoliło też na nawiązanie łączności z wielkimi narracjami humanistycznymi. Refleksja poświęcona somatyczności korespondowała z problematyką dekonstrukcji, zmierzchu i wyczerpania, które wypełniały myślenie dwudziestowiecznych artystów, filozofów i teoretyków sztuki. Pozwalała też na wypracowanie refleksji integrującej rozproszone i podzielone, naukowymi specjalizacjami, dyskursy. Dzięki temu możliwe stało się skonfrontowanie odmiennych języków, sposobów myślenia i wrażliwości. Świadczyły one o pragnieniu zbliżenia się do ontologiczno-estetycznych wymiarów ciała, jego ukrytego sensu – szyfru.

²⁰ Zob. V. Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York 1982.

²¹ Zob. *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 93–140.

²² Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.

²³ Por. T. Krpič, *Medical performance*, op. cit., s. 38.

²⁴ Zob. m.in.: R. Goldberg, *Performance art. From Futurism to Present*, New York 2001, s. 121–151.

Pisał o tym Karl Jaspers, zwracając uwagę na to, iż tajemnica oddzielona jest od sposobu jej ukrycia. Poszukiwać i nie znajdować to nie tylko usiłować i nie zaznawać spełnienia, ale także nie ustawać w poszukiwaniu. Wizja szyfru zaprasza i zmusza do nieustannego odgadywania jego tajemnicy. Walka z szyfrem i zmaganie się z jego kodem otwiera jednocześnie drogę do transcendencji. Odszyfrowywanie oznacza bowiem poznanie mechanizmów szyfru, jego sekretów – gramatyki. Ona właśnie pozwala zrozumieć nie tylko „co” zostało zaszyfrowane, ale także „jak”²⁵.

Uwagi Jaspersa, przeniesione do refleksji nad ciałem performatywnym, pozwalają opisać jego złożoną istotę. Mówią o tym, że somatyczny szyfr ujawnia się w działaniu²⁶. Egzystencja ciała staje się znacząca (i wyraźna) wtedy, gdy wchodzi ono ze światem w relacje nieoczywiste, ryzykowne, zaczepne, bolesne, zmierzające do uzyskania nowych wiedzytwórczych doświadczeń, niedostępnych (nieujawniających się) za pośrednictwem zwykłych czynności – rutynowych aktów. Przedstawienie zaczyna się wtedy, gdy na środku sceny zostaje przedstawiona tajemnica, szyfr trudny (a może nawet) niemożliwy do odszyfrowania (dotyczy to wszystkich sztuk performatywnych). W istocie nie chodzi w nim jednak o odszyfrowanie tajemnicy – raczej o zrozumienie drogi, która do niej prowadzi. Języka w jakim jest zapisana.

Strategia metanarracyjna stanowi ważne wyposażenie prac Ive Tabara. Prowadzi do powstania języka na temat języka – namysłu nad sposobami przedstawienia tego, co zostaje przedstawione. Metatekstualna narracja odsłania w ten sposób (być może) najbardziej zaskakujący wymiar prac słoweńskiego artysty. W dyskretny i nieoczywisty sposób mówi o działaniu, którego przedmiotem jest działanie. W tym też planie prace Tabara – niejako na przekór wpisanej w nie brutalności – ujawniają niespodziewanie wymiar ironiczny. Wprowadzają w reguły wielopoziomowej gry, której sens poznamy dopiero w jej trakcie.

Bibliografia

- Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 93–140.
- Carlson M., *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2007.
- Čufer E., *Between the Curtains. New Theater in Slovenia 1980-1990*, [w:] *Impossible Histories*, red. M. Šuvaković, Nowy Jork 2003.
- Čufer E., *Naša stvar*, [w:] *Sodobne scenske umetnosti*, red. B. Kunst, P. Pogorevc, Lublana 2006, s. 21–29.
- Goldberg R., *Performance art. From Futurism to Present*, New York 2001, s. 121–151.
- Heidegger M., *Przyczynki do filozofii*, tłum. B. Baran, J. Mizera, Kraków 1996.
- Jaspers K., *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, tłum. G. Sowiński, wstęp E. Wolicka, Kraków 1999, s. 552.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstępie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.
- Krpič T., *Medical performance. The politics of body-home*, „PAJ. Journal of Performance art” 2014, nr 32, s. 42.

²⁵ Zob. K. Jaspers, *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, tłum. G. Sowiński, wstęp E. Wolicka, Kraków 1999, s. 552.

²⁶ Ibidem.

- Latour B., *Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat*, tłum. K. Abriszewski, Ł. Afeltowicz, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 163–192.
- Mihevc E., *Body art*, [w:] *Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945. Pojmi, gibanja, skupine, težnje*, red. N. Zgonik, Lublana 2007, s. 28.
- Neue Slowenische Kunst – an Event of the Final Decade of Yugoslavia*, red. Z. Badovinac, E. Čufer, A. Gardner, Cambridge 2015.
- Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
- Toporišič T., *The function of Text in Slovenian Theatre Aesthetics in the 'Eighties*, „Maska” 2002, nr. 74–75, s. 52–53.
- Turner V., *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York 1982.
- Wachowski J., *Performans*, Gdańsk 2011.

JACEK WACHOWSKI

Ive Tabar's European performance – from a political discourse to meta-narration

Summary

The article is an attempt to analyze the works of Ive Tabar – one of the most interesting Slovenian artists (relatively little known) working on the borderline of body art and performance art. On the one hand, Tabar's works refer to loud experiments – undertaken on the basis of body art in 60's, 70's and 80's. On the other hand, they are seeking their own language and new communication strategies with the viewers. Tabar's works are both personal acts and political declarations (regarding the future of Slovenia). In this sense, they can be understood as a return to the concept (that had been developed in Europe and America in the second half of the twentieth century) of engaging art for public activity. Tabar uses this tradition in its own and unique way. He creates metanarratives works that combine the poetics of political and social protest with a radical body art-style experiment. He shows the way how art can contribute a political life. Key words: Slovenian performance, Ive Tabar, body art, performing arts.

Keywords: Ive Tabar, meta-narration, European performance

ROZALIA SŁODCZYK
Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

ANALIZA INTERARTYSTYCZNA EKFRAZ:
LEKCJA MUZYKI VERMEERA
W INTERPRETACJI ADAMA ZAGAJEWSKIEGO I JOANNY POLLAKÓWNY

Wprowadzenie

W artykule chciałabym skupić się nie na teoretycznych aspektach, w które uwikłane jest zagadnienie ekfrazy uosabiające problem przekładu werbalno-wizualnego, ale na możliwych formach, jakie ekfaza przyjmuje – tak w wymiarze treściowym, jak językowym – w konkretnych realizacjach. Stosuję podejście metodologiczne, które Wendy Steiner, preferująca badania semiotyczne i strukturalne, określiła mianem analizy interartystycznej¹ – niezbyt popularne w badaniach nad ekfrazą, może z tego powodu, że wymagające kompetencji historyka sztuki i literaturoznawcy. Sedno propozycji Steiner polega na równoległym badaniu tekstu i stanowiącego jego intertekst dzieła z innego systemu znakowego (tu: obrazu), na jednoczesnym ich analizowaniu oraz interpretowaniu – aby poznać oba dzieła, a także skonfrontować je ze sobą oraz wydobyć strukturalno-semantyczne i pragmatyczne

¹ Por. W. Steiner, *Williams's Brueghel: An Interartistic Analysis*, [w:] eadem, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago–London 1982, s. 71–90. Za przedmiot rozważań badaczka biera tu wiersz Williama Carlosa Williama *The Hunters in the Snow* (z 1960 roku) i wysuwa tezę o istnieniu odpowiedniości strukturalnej między utworem poetyckim a obrazem Pietera Bruegla Starszego z Kunsthistorisches Museum (*Powrót z polowania* albo *Mysliwi na śniegu*, z 1565 roku). Autorka wykazuje, że Williams, przejęty „problemem interartystyczności”, opiera swoje wiersze na konkretnych artefaktach i „tworzy strukturalne ekwiwalenty obrazów”, „«poetycką ilustrację» obrazu, która – jak każda ilustracja – z konieczności niesie metaartystyczne decyzje w każdym aspekcie jej struktury i znaczenia”; jak przekonuje Steiner: „Praca Bruegla jest pełna semantycznych i formalnych problemów i to właśnie na nich Williams zdecydował się skupić swoje rzekomo niewinne oko” (ibidem, s. 73). Badaczka najpierw analizuje zagadnienia treści i struktury samego dzieła Bruegla (rozpatrując po kolei jego tytuł, gatunek, temat, perspektywę i kompozycję), a następnie podejmuje podobną analizę wiersza Williama, by w rezultacie pokazać, jak utwór literacki wykorzystuje dwuznaczności semantyczno-formalne wykryte w obrazie oraz w jaki sposób je ukazuje, a więc w jakich wymiarach wiersz koresponduje z dziełem sztuki. Moim celem nie jest tu przybliżenie tez badaczki dotyczących strukturalnych i semiotycznych relacji/podobieństw między różnymi sztukami, ale inspiracja sposobem, w jaki bada konkretny utwór literacki będący ekfrazą, a więc formą z definicji budującą siebie na danym artefakcie.

podobieństwa między nimi. Analiza interartystyczna traktuje oba źródła jako teksty – wytworzone za pomocą innego rodzaju znaków, ale porównywalne ze względu na pewne aspekty stylistyki, syntaktyki (np. kompozycja) i semantyki, na możliwości obrazowania, opisu lub relacji o postaciach i zdarzeniach, a także potencjał pragmatyczny, czyli możliwości oddziaływania na odbiorcę na poziomie emocjonalnym i estetycznym.

Przyglądam się więc samemu artefaktowi, a następnie analizuję obie strony charakterystyczne dla esejów, tj. i naukową, i literacką, skupiając się tak na treści tekstu (jego odniesieniach do dzieła sztuki i informacjach o tymże), jak i na języku i punkcie widzenia autora, wyrażającym się właśnie także przez ukształtowanie formalne wypowiedzi. W dwóch końcowych podrozdziałach skupiam się na zestawieniu obu relacji o tym samym dziele sztuki, podkreśleniu ich odmienności. Proponuję wreszcie adekwatne określenie obu ekfraz, odnosząc je do pojęć konotacji i denotacji.

Obraz(y) delfckiego mistrza

Johannes Vermeer van Delft należy do malarzy cieszących się największym zainteresowaniem i w badaniach historyków sztuki, i jako obiekt inspiracji np. dla poetów, pisarzy i eseistów. Także polscy literaci nawiązują do holenderskiego mistrza w swoich tekstach. Herbert uważał go za największego malarza, choć nie zdążył napisać na jego temat wszystkiego, co planował²; Herling-Grudziński poświęcił mu esej *Perły Vermeera* (z 1991 roku, w tomie *Sześć medalionów i srebrna szkatulka*), a Joanna Pollakówna tekst zatytułowany *Glina i światło* (z 1996 roku, ze zbioru pod tym samym tytułem)³. Z Vermeerem powszechnie łączone są precyzja techniki, ważne znaczenie koloru, operowanie łagodnym światłem, kunsztowna klarowność i porządek kompozycji, wyrafinowanie perspektywiczne, a wreszcie „precyzyjnie uchwycony moment równowagi między działaniem a bezruchem”⁴, kreowanie tajemniczego nastroju, budowanie często enigmatycznej treści przedstawień⁵.

² Chodzi mi o tekst *Mistrz z Delft*, wydrukowany pośmiertnie w „Zeszytach Literackich” 2000, nr 69, s. 85–96 – „początek nieukończonego dłuższego szkicu” znaleziony w teczce z papierami dotyczącymi Vermeera, pochodzącymi z lat 1977–1987; notatki te omawia Marta Smolińska-Byczuk, *Życie martwej natury*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005), cz. I, pod red. Józefa Marii Ruszara, Lublin 2006, s. 92–110. W *Martwej naturze z wędzidłem* pojawia się z kolei apokryficzny *List*, który malarz miał napisać do swojego znajomego, przyrodnika zajmującego się udoskonalaniem mikroskopu, Antona van Leeuwenhoek.

³ Eseistyczne przywoływanie twórczości Vermeera spotkało się też z uwagą badaczy, choć analizuję tu tekst pod tym względem akurat pominięty. Dobrze zanalizowany i przybliżony jest, w pierwszej kolejności, esej Herlinga-Grudzińskiego; najwięcej uwagi badaczy przyciągają opisy poświęcone sztandarowemu dziełu Vermeera – *Widokowi z Delft*. Por. M. Śniedziewska, rozdz. *Petit pan de mur jaune – Czapski, Grudziński i Herbert wobec Proustowskiej wizji Widoku Delft*, [w:] eadem, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń 2014, s. 63–102; A. Rosales Rodríguez, *Perły Vermeera – Herlinga-Grudzińskiego „czas odnaleziony”*, [w:] „Cienie wielkich artystów”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, pod red. A. Stankowskiej, M. Śniedziewskiej i M. Telickiego, Poznań 2013, s. 207–218; W. Bałus, *Vermeer Herlinga-Grudzińskiego: paraliż narracji*, [w:] idem, *Efekt widzialności*, Kraków 2013, s. 141–157. Por. też: L. Renzi, *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Bologna 2012 (pierwsze wydanie: 1999).

⁴ A. Blankert, *Vermeer van Delft*, przeł. A. Ziemia, Warszawa 1991, s. 80.

⁵ O stylu Vermeera pisał René Huyghe w klasycznej pracy *La poétique de Vermeer* z 1948 roku, gdzie wskazuje na szereg cech i nurtów określających prace malarza, jak realizm, przejrzystość, ścisłość, ale też „ma-

Zagajewski w swoim tekście dokonuje nieuświadomionej, jak się wydaje, kontaminacji dwóch obrazów XVII-wiecznego malarza. Jeden to *Lekcja muzyki* (1662–1663, olej na płótnie, 73,3×64,5 cm, The Royal Collection, Buckingham Palace, Londyn⁶). Płótno przedstawia scenę rozgrywającą się w jasno oświetlonym wnętrzu, oddaloną od widza, jako że postaci mężczyzny i kobiety zostały przesunięte w głąb i na prawo (oddziela nas od nich stół, przykryty ciężkim, wielobarwnym dywanem, a także znajdujące się obok krzesło i leżąca na posadzce viola da gamba⁷). Malarz operuje śmiałą perspektywą, dzięki której podkreślona zostaje długość pokoju. W ten sposób tworzy się też dystans psychiczny – widz obserwuje scenę z oddali, staje się niemal intruzem zagląającym do pokoju. W głębi przedstawienia, przy ścianie widać drugi instrument, identyfikowany jako wirginał, szpinet bądź klawesyn⁸, na którym znajduje się łacińska inskrypcja: *MUSICA LETITIAE CO[ME]S / MEDICINA DOLOR[IS]* (*Muzyka jest towarzyszką w radości i lekiem na strapienia*). Gra na nim kobieta, odwrócona plecami do widza, ale jej twarz odbija się w zawieszonym nad wirginałem lustrze (widać w nim też fragment posadzki, stołu i sztalug malarza⁹). Obok instrumentu stoi słuchający muzyki, elegancko ubrany mężczyzna zwrócony w stronę kobiety. W dziele tym uderza porządek kompozycji uwypuklający geometryczne reguły perspektywy, znaczony siatką romboidalnych kafli podłogi i licznych linii prostych, zwłaszcza poziomych (np. belki sufitu). Fascynacją jasnością i rygorystycznym geometrii oraz perspektywą naznaczony był cały wiek XVII w Holandii¹⁰. Także muzykę pojmowano jako dziedzinę aktywności twórczej rządzoną wyraźnymi regułami, których przestrzeganie pozwala na osiągnięcie harmonii melodii. W obrazie wyraźnie więc wybija się idea porządkowania, formowania, harmonijnego komponowania – tak materii i przestrzeni, jak muzyki.

giczny urok”. R. Huyghe, *Poetyka Vermeera*, przeł. S. Barańczak i A.S. Labuda, „Artium Questiones”, t. VII, 1995, s. 219–256. Por. także z nowych badań wstępne artykuły w katalogu wystawy, napisane przez wybitnych znawców tematu: A.K. Wheelock, Jr, *Vermeer e il secolo d'oro della pittura olandese*, [w:] *Vermeer. Il secolo d'oro dell'arte olandese*, Roma, Scuderie del Quirinale, 27 settembre 2012 – 20 gennaio 2013, mostra e catalogo a cura di S. Bandera, W. Liedtke, A.K. Wheelock, Milano 2012, s. 21–41; W. Liedtke, *Stile e osservazione nell'arte di Vermeer*, [w:] ibidem, s. 43–77.

⁶ Do królewskiej kolekcji obraz zakupiono jako dzieło Fransa van Mierisa Starszego i dopiero w 1866 roku Thoré-Bürger, francuski krytyk i historyk sztuki, a także kolekcjoner, rozpoznał w nim dzieło Vermeera.

⁷ Viola da gamba to instrument strunowy o kształcie zbliżonym do dzisiejszej wiolonczeli. Pierwsze viole pojawiły się pod koniec XV wieku, a cieszyły dużą popularnością w epoce renesansu i baroku.

⁸ Zarówno szpinet, jak i wirginał stanowią odmianę klawesynu; są to instrumenty strunowo-klawiszowe popularne w wiekach XVI–XVIII.

⁹ Uwagę historyków sztuki zwracało pozostawienie przez malarza śladu swojej obecności w dziele w postaci częściowo widocznych sztalug, a także odbicie twarzy kobiety – w lustrze widzimy wyraźnie jej lekko obróconą głowę, a stojąca przy instrumencie dama ma głowę pochyloną i skierowaną na wprost. Ponieważ wyniki badań rentgenograficznych pokazują, że malarz w warstwie podrysowania ukazał odbitą twarz poprawnie, badacze traktują końcowy efekt malarski jako rodzaj optycznej gry z widzem; por. D. Arasse, *The Mirror of Art*, [w:] idem, *Vermeer. Faith in Painting*, trans. by T. Grabar, Princeton 1994, s. 33–39.

¹⁰ Problem perspektywy w tym obrazie i zastosowania do namalowania płótna *camera obscura* poruszany był przez wielu badaczy; por. D.A. Fink, *Vermeer's Use of the Camera Obscura – a Comparative Study*, „The Art Bulletin” December 1971, Vol. 53, No. 4, s. 493–505; A.A. Mills, *Vermeer and the Camera Obscura: Some Practical Considerations*, „Leonardo” 1998, Vol. 31, No. 3, s. 213–218. Por. też podrzdziały poświęcone optyce, perspektywie i stosowaniu *camera obscura* w ówczesnej Holandii: A.K. Wheelock Jr., *Jan Vermeer*, London 1988, s. 31–37 oraz odpowiednie partie w książce S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.

Drugi obraz to *Przerwana lekcja muzyki* (1658–1661, olej na płótnie, 39,4×44,5 cm, The Frick Collection, Nowy Jork, płótno źle zachowane). W niewielkim pomieszczeniu, oświetlanym przez jedno okno, ukazana została młoda kobieta w białej chuście, czerwonym kaftanie i bladobłękitnej sukni. Obok niej stoi mężczyzna w niebieskoszarym kaftanie, lewą rękę opierający o krzesło, na którym siedzi kobieta, a prawą przekazujący jej kartkę papieru – może nuty, a może list. Dziewczyna trzyma ją już w rękach, ale nie patrzy na jej zawartość, a w stronę widza. Na przykrytym obrusem stole widzimy lutnię i nuty oraz karafkę i kieliszek wina, a przy stole – trzy krzesła. Na ścianie obok okna wisi klatka na ptaki (stanowiąca późniejszy dodatek, nienamalowana przez Vermeera), a bardziej w prawo – ciemny obraz z ledwo czytelną figurą Amora. Wydaje się, że dziewczyna jeszcze przed chwilą grała na lutni, ale zaprzestała muzykowania, by spojrzeć na to, co podsuwa jej mężczyzna, a jeśli to list, aby zająć się jego czytaniem. Jej twarz wyraża czujne skupienie, co możemy interpretować jako reakcję na słowa domniemanego listu. Postać dziewczyny pozostaje nieruchoma (jedynie mimika sygnalizuje, że coś się wydarza), utrwalona w zatrzymanej chwili, w czym Vermeer się specjalizował. Oba obrazy oscylują wokół tematów muzyki, harmonii, zrównoważenia, ale *Lekcja muzyki* w wyraźniejszy sposób – ze względu na kompozycyjne i perspektywiczne mistrzostwo w ukształtowaniu przedstawienia, a także czytelny napis na instrumencie. Prace te implikują dodatkowo, choć *Lekcja muzyki* subtelniej, problematykę miłosną¹¹.

Wizja Zagajewskiego

Chciałabym porównawczo zestawić dwa eseje, w których odnajdujemy ten sam obraz Vermeera – *Lekcję muzyki*, aby zobaczyć w praktyce, z jak różnymi realizacjami deskrypcji dzieła sztuki (tutaj konkretnie: obrazu) możemy się spotkać, nawet jeśli mówi się o tym samym przedmiocie odniesienia. W przypadku *Flamenco* Adama Zagajewskiego¹² uderza, że tekst poświęcony jest właściwie innemu dziełu niż obraz – filmowi *Carmen* Carlosa Saury. Malowidło Vermeera nie jest tu głównym ani jedynym przedmiotem zainteresowania, na co wskazuje tytuł, odnoszący do tańca i do filmu, ale pisarz poświęca bezpośrednio

¹¹ W obu obrazach pojawia się temat gry na instrumentach muzycznych, a motyw wspólnego muzykowania łączony był w ówczesnej kulturze z miłością i często przedstawiany w sztuce XVII-wiecznej Holandii; pewne przedmioty i czynności ukazane na obrazach (jak picie wina, przedstawienia Amora) dodatkowo na nią wskazywały. W *Przerwanej lekcji muzyki* widać na ścianie obraz przedstawiający właśnie Kupidyna, a karafka jest napełniona winem, które postrzegano jako rodzaj napoju ułatwiającego mężczyźnie uwiedzenie kobiety. Por. rozdz. *Muzyka jest pokarmem miłości*, [w:] J. Nash, *Vermeer*, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1998, s. 71–78; N. Schneider, *Vermeer. Ukryte emocje*, tłum. E. Tomczyk, Warszawa 2005, s. 36–46. O utrwalonej w XVII-wiecznym malarstwie holenderskim symbolice miłosnej w postaci wina, instrumentów muzycznych, przedstawień Amora lub putt oraz ptaków i klatek na ptaki pisze Eddy de Jongh w swoim zbiorze esejów *Question of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*, trans. and ed. by M. Hoyle, Leiden 2000.

¹² Pisałam o tym tekście w ograniczonym jednak wymiarze, w artykule *Ekfrazja jako zjawisko intersemiotyczne. O ekfrazach eseistów (z odniesieniem do Flamenco Adama Zagajewskiego)*, [w:] *Tekst – kontekst – intertekst na przelomie XX i XXI wieku*, red. O. Kielak, A. Kowalska, J. Szadura, Lublin 2013, s. 77–94. W zakresie opracowań dotyczących ogólnie eseistyki tego twórcy por. B. Bodzioch-Bryła, *Kaplan biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego*, Kraków 2009 oraz *I cień, i światło... O twórczości Adama Zagajewskiego/ Both light and shadow... The Work of Adam Zagajewski*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, Kraków 2015.

artefaktowi obszerny fragment eseju. Co uderzające, w tekście wielokrotnie pojawia się słowo „kształt”, ujawniając wyraźnie „ja” autorskie (na poziomie czysto gramatycznym – w formach pierwszoosobowych czasowników i odpowiednich zaimków) i jego stanowisko. Jak czytamy:

Myślę o kształcie: jest wyzwoleniem, a nie więzieniem, wyzwoleniem i radością. [...] Moim zdaniem, kształt kształci i wyzwala. Tyle że trzeba go wciąż konfrontować z bezkształtem, namiętnością, niepokojem, lękiem; są to różne imiona chaosu, czyli nicości¹³.

Ostatecznie „kształt” zostaje utożsamiony ze sztuką szeroko pojętą, z aktywnością twórczą. Sam autor twierdzi: „Póki żyję, tworzę kształty. Moje myśli są kształtem. Moje wiersze to kształt” (s. 136). Tak więc obcujemy tu z *quasi*-filozoficznymi rozważaniami na temat odwiecznego problemu nadawania formy, formowania materii (pojmowanej w źródłowym sensie) i w tym kontekście pojawia się obraz Vermeera.

Zanim przejdę do analizy opisu artefaktu, chciałabym zwrócić uwagę jeszcze na kwestię odbioru różnych twórców artystycznych, podjętą przez Zagajewskiego. Otóż piszący jako widz jest świadkiem przemiany bezkształtu w kształt, zapomina o świecie istniejącym poza oglądanym filmem, a rzeczywistość zewnętrzna zostaje, niejako fenomenologicznie, wzięta w nawias. Ta sytuacja dotyczy nie tylko widza w kinie, lecz także oglądającego obraz w muzeum, który zapomina o otoczeniu, kiedy studiuje świat przedstawiony dzieła. Eseista stwierdza, że dzieło nabiera dla odbiorcy uniwersalnego wymiaru, choć jednocześnie zawsze pozostaje czymś innym, formowanym przez zasady często przekraczające naszą rzeczywistość. Odbiorca pozostanie świadkiem, nie stanie się uczestnikiem; jest obserwatorem bliskim, ale niemogącym partycypować w owej innej rzeczywistości¹⁴.

Tuż przed wprowadzeniem do swojego szkicu Vermeera autor konstatuje z mocą: „Potrzebne są hierarchie i idee. I dzieła sztuki, które porządkują chaos świata w sposób może najbardziej bezinteresowny” (s. 138). Następnie opisuje doświadczenie chaosu, wywołane pobyt w Nowym Jorku i pisze m.in.: „Przez cały dzień czułem niepokój, ponieważ nie potrafiłem w żaden sposób poradzić sobie z nadmiarem tego miasta” (s. 138). Ów nadmiar i różnorodność bodźców rodzących niepokój i niepewność zostaje zniwelowany i uspokojony w wyniku doświadczenia spotkania z obrazem Vermeera:

Trafiłem wtedy do muzeum, Frick Collection, i tam, przed obrazem Vermeera, *Lekcja muzyki*, **poczułem, jak rzeczywistość, nagle, w jednym momencie, zatrzymała się, zastygła w harmo-**

¹³ Adam Zagajewski, *Flamenco*, [w:] idem, *Solidarność i samotność*, Warszawa 2002, s. 135 (pierwsze wydanie: Kraków 1986). Dalej w tekście fragmenty tego szkicu przywołuję, podając numer strony w nawiasie.

¹⁴ Należy dopowiedzieć, że prace Vermeera uświadamiają to samo, zresztą sam piszący wyznaje dalej, że chciałby zamieszkać w obrazie Vermeera, wraca więc do swojej myśli wyjściowej. Choć bohaterowie płócien patrzą czasem nawet w naszą stronę (jak w *Przerwanej lekcji muzyki*), zwracają się ku nam, nie sposób w odpowiedzi na ich zainteresowanie czy zachętę „wejść do obrazu”. Jako odbiorcy z kolei często podglądamy scenę rozgrywającą się w głębi pomieszczenia, do którego jakby zaglądamy, ale nie możemy się w nim znaleźć (jak w *Lekcji muzyki*). Oba przywołane obrazy sugestywnie stwarzają iluzję łamania bariery między rzeczywistościami świata malarskiego i świata realnego, przez co bardziej jeszcze uświadamiają jej nieprzekraczalność, cezurę istniejącą między realnym życiem a nieprzemijającymi i zamkniętymi światami sztuki. Por. A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 176–186; V.I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarnstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 46–88.

nijnym bezruchu. Malarz żyjący kilkaset lat temu uspokoił Nowy Jork, zahamował jego drżenie, falowanie (s. 138; podkr. – R.S.).

Zagajewski odnosi się bezpośrednio do konkretnego dzieła holenderskiego mistrza, które przywołuje wprost, podając jego tytuł i miejsce przechowywania. Pisze o tym, a nie innym obrazie malarza, ponieważ akurat to płótno znajduje się w zbiorach, które oglądał w Nowym Jorku w przywoływanym wspomnieniu¹⁵. Przykuło ono jego uwagę, jak każę nam domyślać się ze względu na treść eseju i sposób opisu obrazu, z powodu swoich wartości estetycznych, a także ze względu na moc porządkowania chaosu materii (dar bezruchu i upraszczania) i wyciszania lęków (dar spokoju). Płótno Vermeera staje się dla Zagajewskiego ilustracją zbawiennego wpływu na życie człowieka doskonale ukształtowanej materii. Zwiedzający wyraźnie nakreślając okoliczności oglądania malowidła, wskazuje na opozycję między chaosem widoków i kolorów oraz niespokojnym ruchem miasta a wyciszeniem i swoistym ukojeniem, jakie niesie ze sobą spotkanie z tym konkretnym obrazem – z całej wspaniałej Frick Collection polski eseista wybrał tylko to jedno dzieło. Ponadto zapewne nieprzypadkowo trafia do muzeum, tzn. wizyta i podziwianie konkretnych arcydzieł zostały zaplanowane i autor przygotował się do nich odpowiednio, oczekiwał na to spotkanie. W takim usposobieniu kontakt z malowidłem holenderskiego mistrza oddziałuje w dwójnasób i przynosi podwójną przyjemność – ulgę i zachwyty zarazem, co można wyczytać w wyróżnionym przeze mnie zdaniu, które wyraźnie pokazuje doznanie „ja” autorskiego. Zdanie to ponadto można odczytywać dwojako, tj. jako określające sytuację znalezienia się przed obrazem, który chce się kontemplować, co wraz z ciszą muzeum poskramia wszelki bezład i hałas, ale też, już poza okolicznościami zewnętrznymi – jako wyrażające przekonanie, że sam obraz jest nośnikiem ciszy i bezruchu, stanowi ich emanację. W tym punkcie, bez dodatkowego zagajenia, następuje opis dzieła:

Niebieski obrus, przykrywający stół – tuż obok dziewczynka, siedząca przy szpinecie, i nauczyciel muzyki – stał się naraz bardziej realny niż nazbyt realne, nierealne miasto, które dusiło się od nadmiaru właściwości i punktów widzenia, od szerokości i wysokości. Patrzyłem na **krzesła, namalowane przez Vermeera, senne krzesła, oświetlone miękkimi promieniami tego światła**, które pojawia się tylko w jego obrazach, i czułem radość, przyjemność istnienia – niebieską przyjemność istnienia. Obraz Vermeera także uprościł kosmos, ale inaczej: pomniejszył go, lecz go nie przekroił. Teraz wszystko wydawało się łatwe i możliwe, życie mogło rozpocząć się od nowa, weselsze i prostsze niż dotąd, o tyle łatwiejsze do zniesienia niż niezgrabne życie w naturalnych rozmiarach.

Coś się zatrasnęło, zamknęło. Inaczej mówiąc: świat został ubrany, nałożył sukienkę – niebieską. Przedtem był nagi, wyzywający, niespokojny, wszystko było możliwe, wszystkie pytania były otwarte, nic nie było oczywiste ani pewne; ani ładne, ani brzydkie, tylko ogromne rosnące, ruchome, bez ładu, Nowy Jork był, jeszcze przed chwilą, taki nowy, świeży, spuchnięty, nienazwany i niebezpieczny, jak korytarze jego kolejki podziemnej. I nagle jest zupełnie inaczej, nastąpił przełom. Przedemną **dziewczynką bierze lekcję muzyki**, spowita w niebieskie światło, miękkie światło, jak we wnętrzu niebieskiego oceanu. Nagle zapanował spokój we mnie i w całym Nowym Jorku. Byłem szczęśliwy, tak jakbym miał wprowadzić się do Vermeerow-

¹⁵ Co ciekawe, w zbiorach tej kolekcji figurują też dwa inne obrazy Vermeera, o których autor w ogóle nie wspomina: *Kobieta ze służącą trzymającą list* (ok. 1667, olej na płótnie, 89,5×78,1 cm) oraz *Oficer ze śmiejącą się dziewczyną* (ok. 1667, olej na płótnie, 50,5×46 cm).

skiego obrazu i zamieszkać w nim na zawsze, i nie odczuwać już nigdy ani lęku, ani ciężaru pytań bez odpowiedzi, nie przeżywać sztormu sprzeczności i niepewności. Pejzaż otwierał się przede mną, gładka ścieżka pośród oswojonych, ciepłych sprzętów. Miałem przed sobą inny świat: **meble leżały na kamiennej posadzce** spokojnie i ufnie jak kot, obdarzone były słodką, dobroduszną inteligencją. Nawet światło rozumiało. To nie było zwykłe, zewnętrzne światło, które zatrzymuje się na granicach przedmiotów, odbija się od nich i wraca, zgodnie z prawami fizyki, nie, to światło zdawało się płynąć zewsząd, nie dzieląc, nie izolując rzeczy, przeciwnie, było braterskie i rozumne (s. 138–139, podkr. – R.S.).

Przytoczony opis, choć chce objąć całość obrazu, a nie jakiś wybrany jego fragment, jest szkicowy i fragmentaryczny. Deskrypcja dzieła *sensu stricto* obejmuje niecałe cztery zdania, celowo wyróżnione przeze mnie w przytoczonym fragmencie, i sprowadza się do wymienienia obiektów (stół z obrusem, krzesła, szpinet, posadzka, dziewczyna i mężczyzna) oraz do określenia sytuacji – scena z lekcją muzyki. Informacje o elementach świata przedstawionego na obrazie są zwarte, tak na poziomie zawartości treściowej komunikatu, jak użytego języka – znajdujemy tu głównie same rzeczowniki, jeśli z dookreśleniami, to są nimi powściągliwe, proste przydawki (obrus – „niebieski”, posadzka – „kamienista”). Taki styl nie staje się jednak normą, gdyż zarazem znajdujemy np. antropomorfizujący epitet „senne krzesła” i rozbudowaną przydawkę operującą efektem synestezji (dotyk i kolor) „oświetlone miękkimi promieniami [...] światła”. Od opisu suchego, inwentaryzacyjnego, skrótowego następuje tu przejście do fraz dłuższych, poetyzujących, opisowych w sensie ścisłym.

Zwraca też uwagę, co znajduje wyraz na poziomie leksykalnym, wrażliwość obserwatora na kwestie koloru (konkretnie – niebieskiego), światła i porządkowania przestrzeni. Nie sposób przeoczyć, że różne formy deklinacyjne słowa „niebieski” pojawiają się sześć razy, przy czym kilka razy w odniesieniu do samego obrazu. Występują zarówno w sensie dosłownym, w celu określenia barwy danego obiektu („niebieski obrus”, „niebieska komnata”), jak i przenośnym, dotyczącym i płótna, i rozważań piszącego („niebieska przyjemność istnienia”, suknia, w którą został ubrany świat – „niebieska”, „niebieskie światło”, „wnętrze niebieskiego oceanu”). Co znaczące, w wypowiedzi nie pojawia się nazwa żadnego innego koloru. Jeśli z kolei chodzi o wyraz „światło”, natrafiamy na niego siedmiokrotnie, kilka razy bez precyzujących przydawek, ale kilka razy z epitetami („niebieskie”, „miękkie”, „nie [...] zwykle, zewnętrzne”, „braterskie i rozumne”, „łagodne”). W konsekwencji w opisie dominują, a nawet stanowią jedyne określenia ujmowanych zmysłem wzroku właściwości plastycznych obrazu, barwy błękitna i żółta (pochodząca od światła), odpowiadające kobaltowi i cytrynowej żółci – dwóm kolorom nieodłącznie związanym z Vermeerem¹⁶.

O kwestiach perspektywy i kompozycji autor pisze z kolei pośrednio – przez kontrast z Nowym Jorkiem i przez zachowaną w elipsie, niewypowiedzianą, ale wynikającą z ze-

¹⁶ Wiek XVII był okresem rozwoju teorii światła i koloru rozumianych jako zjawiska fizyczne. Na początku lat 70. owego stulecia holenderski uczony Christian Huyghens stwierdził, że światło białe otrzymuje się z żółtego i niebieskiego. John Gage komentuje ten fakt w odniesieniu do twórczości Vermeera: „Nie jest może niczym więcej niż zadziwiającą koincydencją, że w tych samych latach Vermeer, największy holenderski koneser atrybutów wizualnych światła, uczynił w tak wielu obrazach barwy żółtą i niebieską dominującymi kolorami swojej w najwyższym stopniu świetlistej palety”; J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzmann, Kraków 2008, s. 154.

stawienia z konstrukcją metropolii charakterystykę przestrzeni obrazu. W początkowym fragmencie najpierw wymienia składowe obrazu, przez co sugeruje klarowność i uporządkowanie przedstawienia plastycznego, potem odnosi je do miasta, łączącego wiele perspektyw, wielkości, form. Komentator zestawia tylko obrus (i elementy mu „towarzyszące”, tj. dziewczynka przy szpince i nauczyciel muzyki), swoistą synekdochę (*pars pro toto*) całości przedstawienia, z Nowym Jorkiem i paradoksalnie odbiera ów obrus jako bardziej realny, bardziej materialny i przekonujący niż miasto, określone za pomocą pary pozornie sprzecznych epitetów „nazbyt realne, nierealne” i animizującego czasownika „dusić się”, który też ma na celu oddanie wrażenia nowojorskiego nadmiaru.

Patrzenie na płótno Holendra przynosi dodatkowo silne w zestawieniu z metropolią i wartościowane *in plus* doznania: „i czułem radość, przyjemność istnienia – niebieską przyjemność istnienia”. W powtórzeniu słowa „istnienie” i zastosowaniu epitetu-metafory odnoszącej do koloru uwidacznia się emotywna i estetyczna funkcja wypowiedzi. Obserwator pisze też dalej o kształtowaniu świata w przedstawieniu malarskim: „Obraz Vermeera także uprościł kosmos, ale inaczej: pomniejszył go, lecz go nie przekroił”, w domyśle – wydobyl esencję i ukazał ją w oszczędności trafnych form. W objaśnieniu eseista znów powraca do metropolii, która uosabia „niezgrabne życie w naturalnych rozmiarach”, podczas gdy płótno sublimuje, daje wizję życia „łatwego i możliwego”, „weselszego i prostszego”, „łatwiejszego do zniesienia”. Piszący wyraźnie idealizuje rzeczywistość płótna, widzi tylko porządek klarownej formy, za którą ma stać także materia, także historia, wcielona przez postaci i przedmioty, choć przecież nie tak niewinne i jasne w wymowie jest dzieło Vermeera. Odnosimy wrażenie, że eseista uległ swoistemu oślepieniu harmonią kolorystyczno-świetlną obrazu, dominacją „niebieskiego światła” – niebieskości rozproszonej w świetle – i owe wrażenia przenosi na treść przedstawienia. Nadto więcej mówi, jeśli chodzi o detale, o świecie pozaartystycznym (realnym) niż o płótnie. Zarazem owo płótno zaczyna przesłaniać w oczach patrzącego i opisującego autora rzeczywistość i ma dla niego większe walory.

W drugim z cytowanych akapitów kontynuowany jest opis wizji, w której malowidło dominuje nad szczegółowej charakteryzowanym miastem. Mamy wrażenie, że komentator doświadcza epifanii¹⁷. Znaczące są słowa otwierające akapit, wskazujące na wejście na inny poziom poznawania i świadomości; w jego niezwykłym doznaniu objawia mu się prawda o świecie, a przedmiot, który ową epifanię spowodował, przynosi ukojenie i, co znamienne, poczucie szczęścia. Obraz Vermeera zaczyna jakby promieniować na otoczenie, przez jego pryzmat odbiorca zaczyna postrzegać świat. Pojawia się wyraźny podział stanów percepcji sprzed oglądu dzieła i po kontakcie z nim, co uwypukla użycie odpowiednio czasu przeszłego i teraźniejszego – świat „był nagi, wyzywający, niespokojny”,

¹⁷ Por. rozważania Ryszarda Nycza na temat „wyrażania niewyraźnego” i epifanii: *Od estetyki niewyraźności do koncepcji dzieła jako epifanii*, [w:] idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 41–47. Wybitny historyk sztuki Wiesław Juszcak pisał o „błysku epifaniczności” – miałyby nim być estetyczne doświadczenie dzieła w kategoriach przedwerbalnych i przedrozumowych; na przelanie na papier tego doświadczenia miałby z kolei pozwalać nie formalny, inwentaryzacyjny, obiektywny, trzymający się faktów i zgodny z naukowymi regułami opis historyka sztuki, ale opis literacki, który może wyolbrzymić, przemilczeć, deformować, porzucać konkret. Por. W. Juszcak, *Nic wężlejszego niż krzemień i diament*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem*, Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 24–26 października 2002, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2003, s. 9–17.

nieokreślony, nijaki, „ruchomy, bez ładu”, a po „przełomie” „zapanował spokój”. Wszystko staje się dla patrzącego niebieskie i świetliste, zawieszony w nieograniczonej, wyzwalającej, ale i jednorodnej przestrzeni (porównanie do oceanu).

Temu stanowi towarzyszy uczucie szczęścia, wyrażone dobitnie wizją wchodzenia do obrazu, wyzwiania się ze strachu i niepewności znanych z rzeczywistości. Owa imaginacyjna scena nabiera konkretności w opisie, w którym sprawozdawca widzi siebie na granicy świata realnego i malarskiego, gdy już prawie zanurza się w zmaterializowanej rzeczywistości sceny z obrazu. Imaginacyjne widzenie kreuje fantazyjne sceny, otwiera nową rzeczywistość. O inności tego świata świadczy charakter jego elementów, które piszący ożywia. Nadaje im cechy zwierzęce i ludzkie przez porównanie, zastosowanie animizacji w czasownikach i epitetach określających przysługujące im cechy: przypominają zwierzę w swojej fizyczności („meble leżały na kamiennej posadzce spokojnie i ufnie jak kot”), ale jeszcze uzyskują aspekt duchowy („obdarzone były [meble] słodką, dobroduszną inteligencją”, „Nawet światło rozumiało”). Opis światła w końcowej partii akapitu przypomina nadto stylem i treścią (metaforyką, antropomorfizacją zjawiska fizycznego i zanegowaniem jego zwyczajności, a także długością zdania, którym autor stara się szczegółowo omówić doświadczany fenomen, z zastosowaniem zestawienia i kontrastu) formuły, jakie spotykamy w opisach wizji świętych i błogosławionych. Tak więc stykamy się z modusem wypowiedzi każącym myśleć o fantazji, silnej ekspresji, plastyczności, wizyjności (epifanii) wreszcie; jesteśmy świadkami próby znalezienia trybu pisania o doświadczeniach niesamowitych, przełomowych w prywatnej historii jednostki (przy czym historii raczej umysłowej, wewnętrznej niż zewnętrznej, zdarzeniowej, faktycznej).

W kolejnych dwóch akapitach wraca artefakt i temat „wprowadzania się do Vermerowskiego obrazu”:

Jak bardzo chciałbym zostać w tym obrazie. Zatrzymać się w kształcie. Ten obraz kończył w pewnym sensie historię – nie całą, ale jeden jej wątek. Który? Jak to, który, ten właśnie: dziewczynka przy szpinecie, łagodne światło, nauczyciel muzyki, komnata. Tego już nigdy nie będzie, to się nie powtórzy ani nie rozwinie. Nie ma o co pytać, wszystko jest widoczne jak na dłoni. I siła tego nieruchomego obrazu jest tak wielka, że na chwilę zatrzymuje rozpęd wielkiego miasta, które rośnie.

Zamieszkać tu, za wszelką cenę. Stać przed obrazem, jak długo się da. Portier już zaczyna przyglądać mi się podejrzliwie. **Powiniennem być niewidzialny i wślizgnąć się do niebieskiej komnaty, trzymając w niewidzialnej dłoni bilet wstępu do Frick Collection** (s. 138–140, podkr. – R.S.).

Wyimek ten stanowi powtórzenie niektórych występujących wcześniej elementów, modyfikację innych¹⁸. Z kolei z punktu widzenia formalnego zamyka w ramie opis dzieła i związane z nim komentarze i dygresje – to one, a nie deskrypcja ani nawet interpretacja,

¹⁸ Piszący ponownie wskazuje miejsce przechowywania dzieła i kluczowe elementy budujące przedstawienie – dziewczynka, szpinet, nauczyciel muzyki, światło. Na początku mówił o „obrazie” (co znaczące, słowo to pada osiem razy w cytowanych fragmentach, Zagajewski nie szuka synonimów, tak jak nie szuka ich do wyrazów „niebieski” i „światło”): „Malarz żyjący kilkaset lat temu uspokoił Nowy Jork, zahamował jego drżenie, falowanie”; w końcowej partii czytamy: „siła tego nieruchomego obrazu jest tak wielka, że na chwilę zatrzymuje rozpęd wielkiego miasta, które rośnie”. W obu przypadkach mamy więc wizję nieruchomego obrazu i świata zewnętrznego w postaci zmiennego, żyjącego miasta, które zastyga i w pewnym sensie znika dla tego, kto pa-

dominują w partiach eseju poświęconych pracy Vermeera. Powraca też problem kształtu i kształtowania, stanowiący kontekst opisu. Uderza ponadto powtórzenie na początku każdego z akapitów życzenia pozostania blisko obrazu, a nawet „zamieszkania” w nim, dlatego że płótno zdaje się ucieleśnieniem spokoju, równowagi, harmonii na różnych poziomach. W ostatnim akapicie pragnienie to zostaje sprowadzone najpierw do realnego pragnienia: „Stać przed obrazem, jak długo się da”, po czym następuje cięcie w postaci wyróżnionego przeze mnie zdania-życzenia, ale też swoistego zaklęcia otwierającego literacką, baśniową opowieść, wariację na temat obrazu. W tym punkcie jesteśmy już bardzo daleko i od opisu dzieła sztuki, i od jego interpretacji. Pierwszoplanowym bohaterem staje się uwyraźnione „ja” autora, *explicite* ujawnione w formach czasowników i zaimków osobowych („trafiłem”, „poczułem”, „patrzyłem”, „przede mną”, „we mnie” etc.).

Eseista tworzy opowieść, znajdującą rozwinięcie w kolejnych akapitach. O ile wcześniejsze fragmenty pisane były z perspektywy wspomnienia podróży i wizyty w muzeum, tutaj wstępuje czas teraźniejszy („chciałbym”, „powinienem” – jakby życzenie autora ciągle stało przed nim, niespełnione, ale nadal aktualne i możliwe). Pojawia się monolog autora, który staje się bohaterem swojej opowieści i przysłania w rezultacie obraz. Ta forma wypowiedzi utrzymuje się w dalszej części tekstu. Odnajdujemy tutaj specyficzne solilokwium, rozmowę z samym sobą, stawianie pytań i poszukiwanie właściwych odpowiedzi. Jeszcze raz spotykamy się wreszcie z obrazem Vermeera, ale w jego wersji unaracyjnionej, ożywionej wyobraźnią piszącego, który zastanawia się, co miałyby robić w obrazie, gdyby w nim miał żyć:

Czyżbym miał się stać nauczycielem muzyki? Przecież on niczego nie uczy, dziewczynka umie wszystko, nie potrzebuje żadnych instrukcji, gdyby tylko chciała, zagrałaby nie tylko Scarlattię, ale i Chopina czy Skriabina, z łatwością. Dziewczynka jest co prawda uczennicą, ale nie uczy się. Wszystko jest gotowe. Muzyka od dawna doskonała. Muzyka mogłaby być światłem, mogłaby się zamienić ze światłem. A nauczyciel mógłby usiąść przy instrumencie, jak uczeń. Dziewczynka powiedziałałaby mu, jak ma grać. Lub światło powiedziałołoby mu to samo (s. 140).

Tworzy tutaj autor swego rodzaju apokryf dotyczący postaci z obrazu, wymyśla scenariusze. Pojawia się również, obok poruszanego już znaczenia światła (tutaj słowo powtórzone trzy razy), temat muzyki (wyraz ten pada dwa razy w pozycji inicjalnej dwóch sąsiadujących ze sobą zdań, jakby piszący chciał, żeby wybrzmiał znacząco). Tak jak doskonała miałyby być harmonia, kompozycja i tonacja barwno-światlna obrazu, tak samo muzyka, obecna w tym dziele w postaci grającej dziewczyny, instrumentu, nauczyciela¹⁹. Warto zauważyć, że muzyczna w samym tekście jest też rytmiczność wynikająca z powtarzania słów na przestrzeni cytowanych akapitów (niebieski, światło, obraz, muzyka, świat, miasto, dziewczynka, instrument, kształt).

trzy na dzieło i kto konfrontuje oba światy: ten aktualny i zmienny na zewnątrz, i ten z przeszłości, niezmienny utrwalony na płótnie.

¹⁹ Doskonałość muzyki przechodzi mocą metonimii na samą grającą, która „umie wszystko”, i czyni ją, jak i całą scenę, pozaczasową, kompletną, wcielającą pewien ideał. Dlatego dziewczyna z obrazu z XVII wieku może zagrać kompozytorów XIX- i XX-wiecznych, może sama w umownym świecie perfekcji stać się nauczycielką dla mężczyzny, który z kolei stałby się uczniem. Obraz w takim odczytaniu uosabia wcielenie pełni, formności i wypracowanego wyrafinowania.

Rozstrzygnięcie rozterek poznawczych przynosi kolejny fragment, w którym autor formułuje wnioski i własne *credo*: „Muszę szukać kształtu, i próbować tworzyć własne” (s. 141). Rozwiązaniem ma być złoty środek, lawirowanie między oswojonym królestwem sztuki a dziką rzeczywistością, zarazem przemieszczanie się w poszukiwaniach sensu i tworzenie. Eseista zestawia obraz z rzeczywistością i przeciwstawia harmonijną formę bezkształtowi, umiarkowanie – przesadzie i zamętowi, spokój – lękowi, bezruch – chaotycznej dynamice, określoność – nadmiarowi i nijakości. Najistotniejsza w eseju okazuje się konfrontacja sztuki z życiem, a także bycie świadkiem istnienia innej rzeczywistości, doskonałej, skończonej i klarownej. Pragnienie koegzystencji z dziełem jest metaforą pożądania doskonałości; piszący analityk musi oscylować między kształtem a bezładem, szukając miejsca dla siebie, czerpiąc inspiracje tak z formy, jak z entropii, samemu tworząc.

Na koniec uważam za celowe zwrócić uwagę na stanowiące ewenement w pisarstwie ekfrastycznym połączenie w opisie dwóch różnych dzieł, przy jednoczesnym bezpośrednim wskazywaniu tylko na jedno. Jak nietrudno zauważyć, autor więcej miejsca poświęca charakterystyce wrażeń kolorystyczno-światlnych i swoim asocjacjiom oraz komentarzom pośrednio dotyczącym płótna niż opisowi w ścisłym sensie, jakby obraz poraził go błękitem i światłem. Jest to jednak o tyle dziwne, że dzieło z Frick Collection, które przywołuje, jest stosunkowo słabo zachowane i w rzeczywistości nie oddziałuje plastycznie tak silnie na widza, jak inne prace malarza. Ten trop prowadzi zresztą dalej. Jeśli bowiem przeczytać uważnie opis Zagajewskiego oraz obejrzeć obraz, okazuje się, że wcale nie jest jednoznaczne, do jakiego artefaktu wizualnego autor się odnosi. Zagajewski w rzeczywistości kontaminuje bowiem dwa płótna, jak już wspominałam²⁰. We Frick Collection znajduje się obraz zatytułowany *Przerwana lekcja muzyki*; faktycznie widać na nim niebieski stół z niebieskim obrusem, krzesła, siedzącą dziewczynę, ale nie przy szpincie, a przy violi leżącej na stole, a także mężczyznę, w którym można widzieć nauczyciela muzyki pochylającego się nad nutami (ale też jakiegoś mężczyznę, który właśnie przyniósł list kobiecie). Tytuł *Lekcja muzyki* nosi natomiast obraz z Buckingham Palace; na nim w istocie pojawia się szpinet oraz mężczyzna, który również mógłby być nauczycielem muzyki. Na ten obraz wskazują jeszcze inne fragmenty tekstu, a mianowicie wzmianki 1) o otwieranym przez malowidło pejzażu wnętrza (śmiała perspektywa widoczna na londyńskim płótnie otwierająca obraz w głąb i przesuwająca postacie na dalszy plan), 2) o meblach na kamiennej posadzce (widać ją tylko na obrazie z Londynu, w postaci zajmujących znaczną część pierwszego planu geometrycznych kafli podporządkowanych regułom perspektywy), a także, jak się wydaje, 3) fragment: „kształt – ten, który tożsamy jest ze sztuką, od flamenco do symfonii, od dziecinnego rysunku po obrazy mistrzów – chwyta namiętność za łokieć i wprowadza ją do lustrzanej sali, żeby się przejrzała w niezliczonych zwierciadłach” (s. 132). To w dziele z kolekcji królewskiej pojawia się lustro i odbijająca się w nim w przewrotny sposób twarz kobiety, a ponieważ obraz ten łączony jest z tematyką miłosną,

²⁰ Adam Dziadek, jako jeden z nielicznych piszący o tym eseju Zagajewskiego, uważa, że nie chodzi tu „o prosty błąd, o niedokładność” popełnione przez pisarza, ani też o celową „apologię niedokładności”. Jego zdaniem piszący nałożył na siebie kilka płócien. Jednak trzeba doprecyzować, że eseista połączył konkretnie dwa płótna (tylko na nich znajdujemy obok postaci kobiety przy klawesynie/szpincie także mężczyznę wspomnianego w opisie Zagajewskiego), lecz zrobił to, jak mi się wydaje, pomyłkowo, nieświadomie, niecelowo (nic nie wskazuje, by było inaczej). Por. A. Dziadek, „Trzeci sens” – *Vermeer Adama Zagajewskiego*, [w:] idem, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 186–188.

ujmowanie namiętności w ryzy kształtu może sugerować konieczność autooglądu postaci mającego prowadzić do samowiedzy i wstrzeźliwości. Wreszcie właśnie znaczenie światła – które zdaje się płynąć zewsząd i przenikać wszystko, jak pisze Zagajewski – oraz koloru niebieskiego jest charakterystyczne dla tego obrazu, a nie dla wypłowiałego płótna z Nowego Jorku.

Trudno zatem dociec, o który obraz Zagajewskiemu chodzi. Jednocześnie trudno zrozumieć, jak mógł pomylić oba dzieła, tak jednak różne od siebie, nie mówiąc o całkiem innej ich lokalizacji. Dlaczego zaufał pamięci (gdyż tylko to zdaje się tłumaczyć nieścisłości), jeśli widocznie konkretny obraz nie wywarł na nim wystarczająco silnego wrażenia (wbrew deklaracjom z cytowanych fragmentów dotyczących obrazu), skoro myli go z innym? Jakąś odpowiedzią na te wątpliwości może być sugestia, że eseista ukazuje wyimek z jednej ze swoich podróży, a dzieło sztuki, jak się wydaje, stanowi tu swego rodzaju trampolinę, od której komentator się odbija, żeby zanurzyć się w nurtującej go problematyce filozoficznej, do której należy problem tworzenia, formowania chaotycznej materii w kształt. Niemniej jako czytelnicy nie mamy wrażenia, że obraz, który omawia, jest przypadkowy i obojętny. Co pewne, istotne pozostaje wrażenie obrazu, jakie się utrwaliło Zagajewskiemu w pamięci, a które dotyczyło najbardziej poruszających elementów malarstwa Vermeera.

Relacja Pollakówny

W tekście *Światło i miara* z 1996 roku Joanna Pollakówna – poetka, historyk i krytyk sztuki oraz autorka trzech tomów esejów o sztuce: *Myśląc o obrazach* (1994), *Glina i światło* (1999), *Weneckie tęsknoty* (2003) – przybliży postać Vermeera i jego wybrane prace²¹. Zbliży się do formuły eseju-wykładu o sztuce, a nie eseju-podróży, eseju-rozważań filozoficznych czy eseju nasyconego autobiografizmem, przy czym chociaż tekst jest pozbawiony obudowy w postaci cytatów i bezpośrednich odniesień do znawców i literatury przedmiotu, nosi ślady profesjonalnego przygotowania autorki, jej erudycji. Wypowiedź przenikają liryczne wtręty, znaczy ją emfaticzny i wartościujący język odnoszący do osobistych skojarzeń i indywidualnej wrażliwości, rejestrujący prywatne doznanie estetyczne. Autorka pisze o dziełach jak historyk sztuki, bez wskazywania na kontekst oglądania, na osobiste spotkanie z nimi – nie znajdujemy żadnych informacji o sytuacji podróży, zwiedzeniu, wizycie w muzeum. Omawia *oeuvre* malarza, korzystając zapewne z albumów

²¹ O tym eseju pisze Dobrawa Lisak-Gębala, która zwraca uwagę m.in. na styl opisów, zdaniem badaczki „egzaltowanych” i przepojonych „zmysłową wrażliwością”, pisanych „kunsztownym językiem” z zastosowaniem licznych środków stylistycznych (w tym muzycznych metafor, epitetów odnoszących się do koloru i synestezji łączących doznania wizualne ze słuchowymi). D. Lisak-Gębala, *Trzy literackie spotkania z Vermeerem – Joanna Pollakówna, Gustaw Herling-Grudziński i Zbigniew Herbert*, [w:] *Ars in artibus. Recepcja sztuk plastycznych w literaturze, muzyce i filmie*, Materiały ogólnopolskiej konferencji studentów i doktorantów, Wojnowice 22–24 marca 2007, pod red. A. Jezierskiej i D. Maciejewskiej, Warszawa 2008, s. 143–153. Cechą tych deskrypcji (choć Lisak-Gębala bliżej analizuje opis tylko jednego obrazu – *Pani stojąca przy wirginalu*) miałyby być ich autoreferencyjność, raczej „wyrażanie podmiotu” niż „odwzorowywanie przedmiotu”, stąd mocne, jednak moim zdaniem nie do końca prawdziwe, twierdzenie: „tym, co zostało przedstawione, nie jest sam obraz, lecz nadbudowana nad nim konkretyzacja nosząca piętno bardzo osobistego postrzegania”; *ibidem*, s. 146.

i reprodukcji (nie informuje w każdym razie o bezpośrednim oglądzie prac ani nie odnosi się do przeszłych doświadczeń z tym związanych).

Na początku tekstu przybliży styl pracy Vermeera, wpisany w jego obrazy: „Powolnie, w jasnym skupieniu, z absolutnym zmysłem kompozycji, stwarzający swoje krystalicznie precyzyjne obrazy”²². Dalej pogłębia tę charakterystykę: „malarz ukryty za ciszą swych obrazów”, który „napełnia obrazy świetlisto-powietrzną przestrzenią” (s. 183), którego praca znaczy „zakrzepnięcie chwili”:

Cóż tę chwilę tak żywicznie, przezroczyście utwierdza? To, niechybne w swojej krystalicznej jasności, kładące się doskonałą ścisłością przejrzystych cieni światło – i miara. Niemal matematyczna miara, z jaką Vermeer wyważa każdy kształt, każdą linię. [...] To wyliczenie [kompozycji], matematyczna klarowność sprawia, że jego wizje, czyste i powietrzne, jak dowód nie do obalenia skandują się naszym oczom (s. 185).

Obok światła i miary Pollakówna zwraca uwagę na kolorystykę w dziełach holenderskiego mistrza: „Tworzył studia kolorów: etiudy w niebieskości i etiudy w żółci” (s. 191). Uderzają ją zatem w pierwszej kolejności te same dwie barwy, które poruszyły Zagajewskiego. Jednak pisze więcej o kolorach na płótnach malarza, opisuje je uważnie, niuansując i często z zastosowaniem profesjonalnej nomenklatury. Formuluje też na wpół filozoficzne interpretacje, takie jak ta pisana językiem poezji, w formie pytania retorycznego: „Czyż skupienie i ów iskrzący błysk **dostrzeżenia**, odkrycia, nie niesie się ku nam przez czas, zakrzepły w jego obrazach studiach?” (s. 189, podkr. – R.S.).

Eseistka stosuje szereg słów kluczy określających malarstwo Vermeera, do których uciekają się zwykle piszący o jego sztuce (cisza, światło, powietrze, zatrzymana chwila, czas, przejrzystość, precyzja i klarowność kompozycji, mistrzostwo perspektywy, tonacje barwne). Poza sferą konotacji wysnutych z płócien malarza zwraca uwagę także na kategorie techniczne, takie jak kompozycja, perspektywa, kolorystyka. Co więcej, Pollakówna łączy umiejętność wskazywania na formalne cechy twórczości z celnym ich nazywaniem, choć często z wykorzystaniem porównania albo metafory. Dodatkowo umieszcza prace Vermeera, w tym interesującą mnie tu *Lekcję muzyki*, w kontekście ówczesnej filozofii i nauki, odnosi do Kartezjusza, Spinozy, Galileusza i optyków holenderskich, do wynalazku lunety i mikroskopu, nazywa XVII wiek „czasem matematycznej formuły”, „czasem rozszerzonego i uściśłonego widzenia” (s. 187). Po charakterystyce stylu Vermeera i atmosfery intelektualnej epoki pojawia się stronicowy akapit poświęcony *Lekcji muzyki*:

Dostrzeżono to [cechy malarstwa Vermeera] np. w *Lekcji muzyki*. **W głębi dwuokiennego pokoju, przestronnego dzięki biegnącym perspektywnie w głąb kwadratom posadzki, stoi przy klawesynie odwrócona tyłem kobieta.** Strojnje ubrany mężczyzna słucha jej gry, lekko wspierając się o instrument. Na pierwszym planie wypiętrza się pokryty czerwonym w szafirowe wzory kobiercem stół ze stojącym na nim białym, wąskoszyim

²² J. Pollakówna, *Światło i miara*, [w:] eadem, *Glina i światło*, Wrocław 1999, s. 181 (pierwotny tekst: „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 23, s. 8–9). Dalej przy cytatach z tego tekstu podaję w nawiasie numer strony. O książce, z której pochodzi omawiany esej, pisała Dorota Jarecka w recenzji z 19 stycznia 2001 na łamach „Gazety Wyborczej”: „Wszystkie, czy prawie wszystkie, eseje tej książki łączy wspólny wątek. Ich autorkę interesuje światło, a dokładniej – dwa jego rodzaje. Po pierwsze – to, którym świecą obrazy dzięki rozwibrowaniu farby, a po drugie – to, które jest w tych obrazach po prostu przedstawione”; <http://wyborcza.pl/1,75517,108238.html> (29.04.2018).

dzbankiem, niebieskie krzesło i rzucona na podłogę viola da gamba. **Co zauważono?** Że pokrywa klawesynu, przesunięta lekko w prawo, z lewej strony nie sięga krawędzi klawiatury: po to z pewnością, by wyważyć ściślej równoległości i rytmy linii. **Co jeszcze zauważono?** Coś, jakby wspaniałomyślnie pozostawiony przez malarza ślad jego obecności: dół nie uwiecznionej na obrazie sztalugi ustawionej zapewne tuż przed planem kompozycji, odbijający się w wiszącym nad klawesynem lustrze (o ileż to powściągliwsze zaznaczenie swej bytności niż odbicie sylwetki malarza w okrągłym lustrze w *Małżeństwie Arnolfinich* Jana van Eycka!) **Co dostrzeżono jeszcze?** Że odbijająca się w lustrze kobieta spogląda w stronę słuchacza, podczas gdy tu, od strony pokoju, oglądamy jej głowę nie odwróconą, wpatrzoną w klawiaturę. Niedyskrecja promieni rentgenowskich wyjawia, że w pierwotnej wersji głowa kobiety rzeczywiście, zgodnie z odbiciem zwrócona była ku mężczyźnie, stojącemu zresztą bliżej. Jednak ta ściślejsza więź postaci zakłócała mistrzowi kompozycję: odsunął je więc od siebie i nakazał większą obojętność (s. 185–186, podkr. – R.S.).

W pierwszej części, aż do pytania „Co zauważono?”, otrzymujemy zwarty opis wyglądu obrazu, tzn. składowych przedstawienia. Deskrypcja ta jest ogólna, jako że nazywa elementy przedstawienia i ukazuje ich rozmieszczenie w przestrzeni, ale zarazem zawiera szczegółowe dookreślenia, wydobywające pewne konkretne cechy świata przedstawionego, ożywiające inwentaryzacyjność opisu. Przykładowo, już na wstępie otrzymujemy zdanie (wyróżnione przeze mnie) rozwijające charakterystykę pomieszczenia, z odniesieniem do kategorii perspektywy i z rozwiniętą przydawką. Pisząca nie stroni od posługiwania się rzadkimi albo stanowiącymi neologizmy epitetami (pokój – „dwuokienny”, dzbanek – „wąskoszyi”) bądź epitetami rozbudowanymi, łączącymi przymiotnik z wyrażeniem przymiowym (kobierzec – „czerwony w szafirowe wzory”); sięga też po przenośnię, aby oddać efekt malarski – dominację, na pierwszym planie przedstawienia, nakrywającego stół kobierca nazywa „wypiętrzaniem”. Buduje wypowiedzenia długie, jak to, w którym zawarte zostały informacje o kilku przedmiotach – stole, kobiercu, dzbanku, krześle, instrumencie muzycznym, poprawnie zidentyfikowanym jako viola da gamba. Dodatkowo dookreśla rzeczowniki przydawkami i okolicznikami odnoszącymi do koloru, wzoru, kształtu bądź umiejscowienia. Deskrypcja jest więc rozbudowana, stara się niczego nie pominąć, autorka w analizie wyraźnie poszukuje adekwatnych słów, aby opis był trafny i precyzyjny.

Dalszy fragment ekfrazy wyróżnia trzykrotne powtórzenie (wyróżnione przeze mnie) wariantów tego samego pytania, które pozwala na udzielenie odpowiedzi poszerzających wiedzę o obrazie i sygnalizujących, że autorka zaznajomiona jest z literaturą przedmiotu i analizami specjalistów. Nie powołuje się jednak na konkretne pozycje i sądy historyków sztuki. W ten sposób ujawnia się swoisty dydaktyczny wymiar opisu: eseistka chce podzielić się z nami swoją wiedzą, odsłonić przed nami obraz. Jednocześnie nie pokazuje siebie, swoich opinii ani interpretacji; jedynie język opisu zdradza jednostkową wrażliwość odbiorcy i przenikliwość w obserwacji artefaktu, a także zacięcie poetyckie i upór w szukaniu adekwatnej frazy opisującej to, co widać. Pisząca rozszyfrowuje też dla nas zagadki obrazu: zwraca uwagę na przesuniętą pokrywę klawesynu, idąc tropem fachowej literatury, a zarazem odnosząc się do miary, precyzyjnego budowania kompozycji i uwidaczniania perspektywy przez Vermeera. Dalej pisze o czymś, co umyka przeciętnemu odbiorcy – o odbijającym się w lustrze fragmencie sztalugi, co interpretuje jako „wspaniałomyślnie pozostawiony przez malarza ślad jego obecności”. Domyślnie chodzi tu o sztalugę z obrazem *Lekcja muzyki*, nad którym malarz właśnie pracuje, co stanowi subtelny sposób na

wprowadzenie tematu obecności malarza w dziele, jego autoportretu fragmentarycznego i w formie ersatzu, swoistej metonimii (sztaluga zamiast malarza), a także zagadnień iluzji i przekraczania bariery obrazu (odbicie w lustrze fragmentu świata, który nie należy do rzeczywistości ukazanej na obrazie). Pollakówna odnosi się tutaj także do innego autoportretu w lustrze – znanego każdemu, kto nawet nie jest miłośnikiem sztuki – i ujawnia, emocjonalnie, prywatną opinię. W trzecim przywołaniu pytania wskazuje zaś na niekonsekwentne względem układu głowy odbicie w lustrze twarzy kobiety, informuje o prześwietleniu obrazu, posługując się sformułowaniem z epitetem-przenośnią („Niedyskrecja promieni rentgenowskich”), a czyni to w konwencji objaśnień znanych z opracowań historyków sztuki. Wyjaśnia więc czytelnikowi nieścisłości i przedstawia na końcu wnioski, naznaczone subiektywną interpretacją. Znowu każe myśleć o kwestiach powiązanych z miarą (tu wyrażonych przez problem odpowiedniej kompozycji), która obok światła miałaby definiować, jak chce Pollakówna, malarstwo holenderskiego mistrza. W tym punkcie wypowiedzi na temat obrazu ponownie daje wyraz własnemu wyobrażeniu na temat twórczości malarza.

Akapit poświęcony *Lekcji muzyki* zamykają dwa pytania wyrażające próbę rozwikłania tajemnicy obrazu:

Czy zapomniał o lustrze, które nie nadażyło za zmianą jego zamiarów? Czy też, kiedy ze spokojną pewnością wyważył swój system pionowych i poziomych linii okien, klawesynu, płyt posadzki, belek sufitu, złagodził go miękkimi krzywiznami violi da gamba i dzbanka, dodał aksamitny ciężar kobierca, kiedy zatopił to wszystko w precedzonym przez szyby okienne żółtawym blasku – ta krnąbrność lustra była mu już obojętna? (s. 186).

Pierwsze pytanie jest raczej retoryczne. Komentatorka zdaje się mówić między wierszami, że nie jest to prawdopodobne. Drugie – długie, rozczłonkowane, stanowi w pewnym sensie odbicie początkowego fragmentu akapitu, przynoszącego całościowy opis obrazu – stykamy się tu więc z kompozycją ramy. Opis uzyskuje w rezultacie kompozycję zamkniętą i symetryczną, koda powtarza elementy wskazywane w partii inicjalnej akapitu – wracają okna, płyty posadzki, klawesyn, kobierzec, dzbanek, viola da gamba (choć w innej kolejności), dochodzą też dodatkowe elementy: „belki sufitu” i „szyby okienne” wpuszczające światło. W tym zdaniu jeszcze raz wskazuje się na istotne składniki stylu malarza: kwestie „wyważonej miary”, stosownej kompozycji, tak od strony rozkładu form, jak ich kształtów, masy i barw. Wprowadzony zostaje jednak jeszcze drugi ingredient charakteryzujący malarstwo Vermeera, tj. światło. Końcowe zdanie uderza rozpiętością, tak jak opisowe wypowiedzenie z początku: jest to wielokrotna parataksa w formie pytania, obfitująca w wyliczenia, ale też stylistycznie wybujała, z epitetami sensualnymi, odnoszącymi się do dotyku, koloru, wagi (pewność – „spokojna”, krzywizny – „miękkie”, ciężar – „aksamitny”, blask – „precedzony przez szyby okienne” i „żółtawy”). Eseistka sięgnęła też po orzeczenie-przenośnię – malarz, który „zatapia” cały świat przedstawiony dzieła w swoim świetle. Całość zamyka metaforyczny epitet rzeczownikowy „krnąbrność lustra”, mający nazwać utrwalony na płótnie efekt.

Dwie ekfrazy, dwie perspektywy

Oboje autorów patrzy na ten sam obraz, ale widzi go i opisuje inaczej, dlatego w podsumowaniu chciałabym zestawić charakterystykę ich opisów dzieła sztuki, aby pokazać odmienność tych dwóch ekfraz. I tak, wypowiedzi Zagajewskiego na temat obrazu łączą relację „niewinnego oka”, a więc opis dyletanta, z deskrypcją skojarzeniową, emfatyczną. Autor reprezentuje dzieło w sposób skrótowy, niekompletny, wybiórczy, daje jedynie zarys wyglądu artefaktu, skupia się na jego aurze i jej oddziaływaniu na odbiorcę, ostatecznie więc przeważa zapis subiektywnego widzenia. Choć obraz sam w sobie ujął oglądającego, to najwięcej miejsca oddaje on w tekście utrwaleniu osobistych doznań i toku myśli zainicjowanym spotkaniem z dziełem, zestawieniu obrazu malarskiego z obrazem miasta, rozważaniom nad kształtem i tworzeniem. Tak jak nie interesuje go kontekst kulturowy, towarzyszący powstaniu dzieła, ani życie malarza, tak nie zajmuje go również poziom treści, wymowa dzieła, ukryte w nim tematy²³. Niewiele uwagi poświęca również jego stronie materialno-formalnej; pisze pośrednio o perspektywie i kompozycji (jeśli kwestie uporządkowania i kształtowania materii uznać za dotyczące tych zagadnień), w ograniczony sposób o kolorze (zasadniczo powtarza tylko wielokrotnie nazwę jednej barwy, choć owa słowna uporczywość nabiera też sensu przenośnego). Zagajewski odnosi się ogólnie do najbardziej typowych i powszechnie znanych elementów charakteryzujących styl malarza (bezruch, porządek, spokój), czyni to jednak za pomocą języka uwyrażniającego prywatny odbiór, naznaczonego poetyckim szlifem. Zarazem dąży do precyzji w uchwyceniu, by tak rzec, konsekwencji myślowych raczej niż doznań estetycznych wynikających z osobistego spotkania z obrazem.

W opisie eseisty dominuje język znaczony subiektywizmem. Na pierwszym planie staje obserwator, jego wrażenia, asocjacje i komentarze, a także sposób ich zapisu (zastosowane językowe środki wyrazu). Dzieło jest tutaj transponowane w świat rozważań i rozterek twórcy, ukazana zostaje reakcja i oka zmysłowego, widzącego kolor, światło i formy, i spekulatywnego, traktującego te kwestie artystyczne jako katalizujące wywód na temat obcowania między porządkiem a bezładem, pięknem a brzydotą, ukojeniem a zagubieniem, ale też na temat kreacji. Po części otrzymujemy więc reprezentację dzieła, w większej mierze jednak autoprezentację „ja” piszącego i wykład poszukującego twórcy o zacięciu filozoficznym. Małe fragmenty, w których fokalizatorem²⁴ staje się powściągliwy amator sztuki prosto opisujący dzieło, łączą się z partiami, w których fokalizuje myśliciel o duszy artysty, czasami kierujący się ku głosowi filozofa, czasami – ku ekspresji poety,

²³ Nie próbuje interpretować obrazu z wykorzystaniem wiedzy na temat malarstwa tego okresu i kręgu kulturowego, nie odnosi się to kwestii wątków miłosnych (zresztą fakt, że konsekwentnie mówi o bohaterce płótna jako o „dziewczynie”, choć na żadnym z dwóch wskazywanych obrazów kobiety nie wyglądają jak niedorosełe dziewczynki, świadczy o tym, że może jest nieświadomy tych konotacji, nieobeznany z językiem artystycznych tendencji i zamiłowań epoki – albo po prostu je ignoruje), nie przytacza wypowiedzi fachowców, nie polemizuje z żadnymi tezami historyków sztuki.

²⁴ Stosuję tu pojęcie fokalizacji, wywodzące się z tradycji fotografii i filmu, pojmowane jako „relacja między widzeniem i tym, co «widziane», postrzegane”; termin ten uwzględnia podmiot czynności, **odróżnia tego, kto patrzy, od tego, kto mówi i kto prowadzi narrację**, rozgranicza widzenie ukazujące dany obiekt, od głosu, który przekazuje to widzenie. Pozwala też przyjrzeć się przypadkom, w których uwaga nakierowana jest na ten sam obiekt, ale zmienia się perspektywa, z której jest on prezentowany. Por. M. Bał, *Fokalizacja* [focalization], [w:] eadem, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012, s. 147.

a czasami wreszcie – ku roli opowiadacza snującego alternatywną wizję ról postaci z obrazu. Dodatkowo więc statyczny opis artefaktu łączy się z deskrypcją dynamiczną. Autor sięga do wspomnień, opowiada o obrazie w czasie przeszłym, odnosi się do pewnego momentu z przeszłości, do prywatnej historii, co zakłada dystans (znamienne jest tu pomieszanie dwóch obrazów, choć bowiem opis jest ogólny, nie daje się jednak wybronić jako wskazujący jednoznacznie na obraz z Frick Collection). I o ile dystans czasowy faktycznie musiał zaistnieć, skoro autor zwiedziony zawodnością pamięci łączy obraz z nowojorskiej kolekcji z płótnem z Londynu, które może widział na jakiejś wystawie albo po prostu znał z reprodukcji, o tyle dystansu emocjonalnego nie znać. Piszący żywo przeżywa swoje epifanie, artykułuje z zaangażowaniem pytania, znajduje odpowiedzi, które zarazem stają się postulatami. Relacja na temat obrazu zdaje się sugerować, że to raczej atmosfera płócien Vermeera utrwaliła się odbiorcy w pamięci, a nie konkretne dzieło²⁵. Zapamiętane wrażenie jest jak zapamiętany zapach czy smak – zdolny ożywić emocje i myśli, które wracają i odgrywają ten sam spektakl co kiedyś; to właśnie widzimy w tym tekście, w którym obraz staje się pretekstem do mówienia w dużej mierze o czymś innym niż on sam.

Esaj jest zatem podróżą do filmu i do obrazu, a przez doświadczenia wizualno-mentalno-emocjonalne, do problematyki ontologicznej i epistemologicznej, co dobitnie wygrywa ostatnie zdanie, patetycznie brzmiące: „Wiem, że Bóg musiałby być jednocześnie i kształtem, i bezkształtem” (s. 142). Od opisu pokazującego ogólnie obraz, przesycającego się zresztą z każdym akapitem bardziej głosem „ja” autorskiego, dochodzimy do epifanii, której doznaje patrzący wobec zbudowanego z koloru, światła, kształtu i muzyki dzieła, a dalej jesteśmy świadkami współczesnego solilokwium jednostki poszukującej źródła sensu, aż wreszcie otrzymujemy *credo* („Muszę szukać kształtów, i próbować tworzyć własne”) – choć jednostkowe, brzmi jak formuła, którą każdy powinien obrać za swoje motto przewodnie.

W relacji Pollakówny z kolei dominuje nastawienie na przekazanie wiedzy o płótnie, na pełne zaprezentowanie go, a sama autorka zasadniczo kryje się za formułami, w których powołuje się na bezosobowych znawców, za obiektywnymi konstatacjami. Zarazem ujawnia siebie w nacechowanym poetycko, przynajmniej partiami, języku wypowiedzi czy końcowych zdaniach pytajnych, wskazujących na frapujące ją kwestie. Czyni to jednak w ograniczony i powściągliwy sposób; nie mówi o swoim osobistym stosunku do dzieła ani o kontekście oglądania pracy, która zresztą istnieje dla niej raczej jako nośnik przedstawienia znany z reprodukcji w albumie niż konkretny artefakt. Celem jest prezentacja malowidła i wpisanie go w ideę światła i miary jako czynników organizujących prace malarza. Prezentuje więc eseistka postawę miłośnika i specjalisty. Tworzy tekst przypomi-

²⁵ Adam Dziadek interpretuje te fragmenty eseju Zagajewskiego, odnosząc się do Freudowskiego „ucieczka oceanicznego» [...] i powiązanego z nim doświadczenia religijnego opierającego się na doznaniu «wieczności», na które miałyby wskazywać wyrażenie „wnętrze niebieskiego oceanu” u Zagajewskiego; A. Dziadek, „Trzeci sens” – *Vermeer Adama Zagajewskiego*, op. cit., s. 188 i przypis 11. Badacz wskazuje także na Barthes’owski *le sens obtus* – „sens dodatkowy, suplementarny, sens wylaniający się w trakcie lektury (tekstu lub obrazu) w formie «nadwyżki». [...] wykracza poza kulturę i wszelką wiedzę [...] i otwiera się na nieskończoność języka”; ibidem, s. 190. Trzeci sens zostaje w pewnej mierze zinterpretowany jako subiektywny punkt widzenia obserwatora opisującego dane dzieło, jako wyraz stanów ducha i asocjacji, jakie ono w nim wywołało: „Ów «trzeci sens» zależy niemal wyłącznie od podmiotu patrzącego lub czytającego, co ostatecznie decyduje o problemie z jego uchwyceniem i opisaniem”; ibidem.

nający wypowiedź historyka sztuki²⁶, który opisuje dzieło, analizuje jego newralgiczne punkty, interpretuje, zanurzając obraz w jego historycznych uwarunkowaniach (trzeba pamiętać o całym kontekście kulturowym, który pisząca przywołuje w eseju). W swojej deskrypcji nie pomija aspektu formalnego, w tym kwestii kompozycji, perspektywy, kolorystyki, światła. Fokalizatorem jest tu zasadniczo specjalistka, zarazem miłośniczka sztuki powściągliwa w ujawnianiu swojego stanowiska i stroniąca od nadmiernej ekspresji, niemająca potrzeby utrwalenia przeżyć estetycznych i waloryzowania płótna – autorka w roli dociekliwego krytyka szukającego odpowiedzi na pytania o niejasności czy historyka pokazującego stan nauki i filozofii w ówczesnej epoce (choć miejscami focalizacja przekierowuje się na autorkę w roli poetki szukającej najcelniejszych form wyrazu). Opis dąży do obiektywizmu, jest też statyczny, tzn. nie narratywizuje przedstawionej sceny. W konsekwencji łączy funkcję referencjalną (zasadniczą) z poetycką (kiedy do głosu dochodzi idiolekt eseistki będącej też poetką).

Widać więc wyraźnie, jak wielotorowo mogą być prowadzone opisy tego samego dzieła. Choć i Zagajewskiego interesowała miara (wszak kształtowanie chaosu opierało się na kompozycji i perspektywie, jako nadających odpowiednią formę), konotacje, które nadał tej kategorii, poszły w kierunku wynurzeń osobistych filozofa i estety (szukającego w sztuce stałego punktu, wskazówek do wdrożenia w życiu). Pollakówna natomiast skupiła się na technicznym wymiarze zagadnienia miary, na poprawności perspektywy, na formalnych tajemnicach obrazu.

Postscriptum. Propozycja terminologiczna

W swoich badaniach nad ekfrazą wydzielałam ekfrazy denotacyjne i konotacyjne oraz ekfrazy kombinacyjne (kompleksowe), łączące cechy dwóch pierwszych – ze względu na charakter opisu. Rozdzielenie denotacji od konotacji wiąże się z obserwacją, wynikającą z lektury opisów dzieł sztuki, że często piszący koncentrują się na jednym aspekcie: 1) na denotacji – kiedy ześrodkowują uwagę na obrazie jako tworze plastycznym, na jego wymiarze materialnym, tzn. ujmują go od strony technicznej, formalnej i w zakresie podstawowego opisu, który obejmuje to, co widać na obrazie; 2) na konotacji – gdy opisują artefakt w jego wymiarze znaczeniowym, a opis przechodzi w komentarz i interpretację wykraczającą poza to, co pokazane wprost w danym dziele, obejmuje egzegezy i asocjacje prywatne, przekazują subiektywne widzenie obserwatora.

Wykorzystując ten podział, ekfrazę Zagajewskiego nazwałabym konotacyjną *sensu stricto*; ekfrazę denotacyjną jest w jego relacji o dziele Vermeera obecna jedynie znacznikowo, na tyle, na ile to potrzebne do zakreślenia przedmiotu przedstawienia malarskiego, zresztą niejednoznacznie zidentyfikowanego. Znow ekfrazę, z jaką stykamy się w eseju Pollakówny, łączy w moim przekonaniu cechy ekfrazy denotacyjnej, opisującej przedstawienie, z elementami ekfrazy konotacyjnej, interpretującej jego wymowę. Tutaj potrzebny

²⁶ Choć pozbawiony systematyczności i kompletności analizy fachowca. Pollakówna nie pisze np. nic o inskrypcji widocznej na klawesynie, o symbolicznym znaczeniu instrumentów muzycznych, o implikowanym wątku relacji międzyludzkich etc., ani też o kwestiach technicznych – technika malarska, stan zachowania, konserwacje, atrybucje, historia przechowywania etc.

jest jednak ostatni komentarz. Otóż ekfrazą denotacyjną u eseistki jest inna niż tryb opisu denotacyjnego w narracji historyka sztuki, gdyż mniej systematyczna, mniej techniczna, mniej sztywna, dlatego sytuowałabym ją bliżej bieguna ekfrazy literackiej; ekfrazą konotacyjną w tekście Pollakówny z kolei w moim przekonaniu przechodzi na stronę ekfrazy krytycznej²⁷. Daje bowiem wykładnię dzieła, ale nie tak, jak czyni to literat (jak widzieliśmy choćby u Zagajewskiego), puszczając wodze imaginacji i dając upust inklinacjom filozoficznym (kierującym się, w zależności od piszącego, ku różnym krańcom, a mianowicie aksjologii, estetyce, epistemologii, ontologii), a czasami też literackim. Tutaj ekfrazą konotacyjną nie wykracza poza zakres interesujący specjalistów – historyków sztuki. Pollakówna kieruje się w swojej interpretacji obrazu twardymi danymi dotyczącymi formalnego ukształtowania dzieła, wynikającymi z dokładnego jego oglądu, a także stanowiącymi rezultat badań (jak prześwietlenie rentgenowskie). Co więcej, eseistka nie rozwija treści dzieła poza aspekty, które łączą się z interesującymi ją składowymi malarstwa Vermeera, a mianowicie światłem i miarą (harmonią, kompozycją, zgodnością perspektywy). Konsekwentnie nie wskazuje na problematykę moralną czy metafizyczną, nawet w takim zakresie, w jakim pisałby o niej, sucho i intelektualnie, fachowiec, gdyż w jej ujęciu, jak możemy się domyślać, wykracza to poza ramy, jakie sobie wyznaczyła w ujmowaniu twórczości malarza.

Bibliografia

- Alpers S., *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.
Arasse D., *The Mirror of Art*, [w:] D. Arasse, *Vermeer. Faith in Painting*, trans. by T. Grabar, Princeton 1994, s. 33–39.
Bal M., *Fokalizacja* [focalization], [w:] M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012, s. 147.

²⁷ Odnoszę się tutaj do podziału funkcjonalnego, tzn. uwzględniającego funkcję ekfrazy, jakim jest projekt Riffaterre'a, który odróżnia ekfrazy literackie (w utworach literackich) od ekfraz krytycznych (w tekstach krytyków i historyków sztuki). Ekfrazą krytyczną, tak jak ją określa badacz, odnosi się do istniejącego obrazu i ma sens, jeśli jest ufundowana na analizie formalnej swojego przedmiotu, formułuje zniuansowane sądy odnoszące się do konkretnych zasad estetycznych i reguł artystycznych. Z kolei ekfrazą literacką jest ufundowana na idei obrazu („sur une idée du tableau”), na obrazie artysty („sur une image de l'artiste”), na językowym *locus communis* dotyczącym sztuki; niejednokrotnie odgrywa w utworze rolę symboliczną albo motywuje działania i uczucia postaci. W moim przekonaniu oba typy zawierają element subiektywnej interpretacji, choć indywidualna wrażliwość piszącego w większym stopniu ujawnia się bez wątpienia w ekfrazie literackiej. Ponadto uważam, że do kategorii ekfrazy literackiej można również włączyć eseje literatów opisujące artefakty (eseje z podróży, eseje refleksyjno-filozoficzne, eseje zapiski dziennikowe albo autobiograficzne), gdyż stanowią tekstową formę pograniczną (literatura/nauka/publicystyka) o wysokim walorze artystycznym, nasyconą literackością i wychodzącą spod ręki pisarza albo poety, który staje się w konsekwencji twórcą, w pewnym sensie, „dwuręcznym”. Por. M. Riffaterre, *L'illusion d'ekphrasis*, [w:] *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, sous le direction de G. Mathieu-Castellani, Saint-Denis 1994, s. 211–212. Warto podkreślić, że podobne odróżnienie, ale z innej perspektywy metodologicznej, przeprowadza Stanisław Balbus, który wydziela ekfrazę ikonograficzną, właściwą historii sztuki, od ekfrazy poetyckiej (nie odnosi się do ekfraz prozatorskich, ale idea jego podziału jest taka sama jak w przypadku ekfrazy krytycznej i literackiej). S. Balbus, *Rozwiązywanie ekfrazy (prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta)*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010, s. 118.

- Balbus S., *Rozwiązywanie ekfrazy (prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta)*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010, s. 118.
- Bałus W., *Vermeer Herlinga-Grudzińskiego: paraliż narracji*, [w:] W. Bałus, *Efekt widzialności*, Kraków 2013, s. 141–157.
- Blankert A., *Vermeer van Delft*, przeł. A. Ziemba, Warszawa 1991, s. 80.
- Bodzioch-Bryła B., *Kapłan biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego*, Kraków 2009.
- Dziadek A., „Trzeci sens” – *Vermeer Adama Zagajewskiego*, [w:] A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 186–188.
- Fink D.A., *Vermeer's Use of the Camera Obscura – a Comparative Study*, „The Art Bulletin” December 1971, Vol. 53, No. 4, s. 493–505.
- Gage J., *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzmann, Kraków 2008, s. 154.
- Herbert Z., *Mistrz z Delft*, „Zeszyty Literackie” 2000, nr 69, s. 85–96.
- Huyghe R., *Poetyka Vermeera*, przeł. S. Barańczak i A.S. Labuda, „Artium Questiones” 1995, t. VII, s. 219–256.
- I cień, i światło... O twórczości Adama Zagajewskiego/ Both light and shadow... The Work of Adam Zagajewski*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, Kraków 2015.
- Jongh E. de, *Question of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*, trans. and ed. by M. Hoyle, Leiden 2000.
- Juszczak W., *Nic wężlejszego niż krzemień i diament*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem*, Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 24–26 października 2002, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2003, s. 9–17.
- Liedtke W., *Stile e osservazione nell'arte di Vermeer*, [w:] *Vermeer. Il secolo d'oro dell'arte olandese*, Roma, Scuderie del Quirinale, 27 settembre 2012 – 20 gennaio 2013, mostra e catalogo a cura di S. Bandera, W. Liedtke, A.K. Wheelock, Milano 2012, s. 43–77.
- Lisak-Gębala D., *Trzy literackie spotkania z Vermeerem – Joanna Pollakówna, Gustaw Herling-Grudziński i Zbigniew Herbert*, [w:] *Ars in artibus. Recepcja sztuk plastycznych w literaturze, muzyce i filmie*, Materiały ogólnopolskiej konferencji studentów i doktorantów, Wojnowice 22–24 marca 2007, pod red. A. Jezierskiej i D. Maciejewskiej, Warszawa 2008, s. 143–153.
- Mills A.A., *Vermeer and the Camera Obscura: Some Practical Considerations*, „Leonardo” 1998, Vol. 31, No. 3, s. 213–218.
- N. Schneider, *Vermeer. Ukryte emocje*, tłum. E. Tomczyk, Warszawa 2005, s. 36–46.
- Nash J., *Muzyka jest pokarmem miłości*, [w:] J. Nash, *Vermeer*, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1998, s. 71–78.
- Nycz R., *Od estetyki niewyraźności do koncepcji dzieła jako epifanii*, [w:] R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 41–47.
- Pollakówna J., *Światło i miara*, [w:] J. Pollakówna, *Glina i światło*, Wrocław 1999, s. 181 (pierwotny druk tekstu: „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 23, s. 8–9).
- Renzi L., *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Bologna 2012 (pierwsze wydanie: 1999).
- Riffaterre M., *L'illusion d'ekphrasis*, [w:] *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, sous la direction de G. Mathieu-Castellani, Saint-Denis 1994, s. 211–212.
- Rosales Rodríguez A., *Perły Vermeera – Herlinga-Grudzińskiego „czas odnaleziony”*, [w:] „Cienie wielkich artystów”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, pod red. A. Stankowskiej, M. Śniedziewskiej i M. Telickiego, Poznań 2013, s. 207–218.

- Słodczyk R., *Ekfrazja jako zjawisko intersemiotyczne. O ekfrazach eseistów (z odniesieniem do Flamenco Adama Zagajewskiego)*, [w:] *Tekst – kontekst – intertekst na przełomie XX i XXI wieku*, red. O. Kielak, A. Kowalska, J. Szadura, Lublin 2013, s. 77–94.
- Smolińska-Byczuk M., *Życie martwej natury*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005), cz. I, pod red. J.M. Ruszara, Lublin 2006, s. 92–110.
- Śniedziwska M., *Petit pan de mur jaune – Czapski, Grudziński i Herbert wobec Proustowskiej wizji Widoku Delft*, [w:] M. Śniedziwska, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń 2014, s. 63–102.
- Steiner W., *Williams's Brueghel: An Interartistic Analysis*, [w:] W. Steiner, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago–London 1982, s. 71–90.
- Stoichita V.I., *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 46–88.
- Wheelock Jr A.K., *Jan Vermeer*, London 1988, s. 31–37.
- Wheelock Jr A.K., *Vermeer e il secolo d'oro della pittura olandese*, [w:] *Vermeer. Il secolo d'oro dell'arte olandese*, Roma, Scuderie del Quirinale, 27 settembre 2012 – 20 gennaio 2013, mostra e catalogo a cura di S. Bandera, W. Liedtke, A.K. Wheelock, Milano 2012, s. 21–41.
- Zagajewski A., *Flamenco*, [w:] A. Zagajewski, *Solidarność i samotność*, Warszawa 2002, s. 135 (pierwsze wydanie: Kraków 1986).
- Ziemia A., *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 176–186.

ROZALIA SŁODCZYK

Inter-artistic Analysis of Ekphrasis: *The Music Lesson* by Vermeer as Interpreted by Adam Zagajewski and Joanna Pollakówna

Summary

The article focuses on the issue of describing a work of art in an essay. The paper presents ekphrasis and underlines the efficiency of an inter-artistic analysis in studying the phenomenon of ekphrasis. An interpretation of fragments of Zagajewski's and Pollakówna's essays starts with presenting two works of art, *The Music Lesson* and *Girl Interrupted at Her Music* by Vermeer, from the perspective of art history. It is followed by a discussion of the verbal accounts of the paintings by Zagajewski and Pollakówna. Their contents and poetics are examined with special emphasis placed on the nature of the suggested description as it may focus on either the subject or the viewer, the representation itself or its connotations. Accordingly, it is suggested that the corresponding modes of ekphrasis should be labelled 'denotational' and 'connotational'. In his description, Zagajewski resorts to an example of connotational ekphrasis whereas Pollakówna's textual relation is a fine example of mixing the denotational and connotational facets of ekphrasis. The article presents specific realizations of ekphrasis and the characteristic modes of perceiving works of art and describing them. It also shows how the observer's subjective perspective and idiomatic style of expression manifest themselves.

Keywords: inter-artistic analysis, description, ekphrasis, connotation, denotation

BŁAŻEJ TOKARSKI

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

MADAME DE SADE YUKIO MISHIMY:
KREW EUROPEJSKICH RYCERZY, KORONKI PRZEDREWOLUCYJNYCH
DAM, JAPONSKA SCENA I BOMBA ATOMOWA

*Ona zostaje otruta specyfikiem, który pali i rozdziera wnętrze, co wywołuje
straszliwe konwulsje, zmusza do wydawania przeraźliwych krzyków i przyprawia o śmierć
jako ostatnią; jest to jedna z najbardziej przerażających tortur.
Markiz de Sade, 120 dni Sodomy*

*Przyszedłem na świat w czasie burzy i chyba dlatego brakuje mi powietrza
przy delikatnym wietrzyku.
Yukio Mishima, Pawilon Ryczącego Jelenia*

Dramat Yukio Mishimy *Madame de Sade* (*Sado kōshaku fujin*), ukończony w 1965 roku, opowiada historię niesławnego markiza de Sade poprzez ukazanie losów związanych z nim kobiet: żony, teściowej, szwagierki i zarazem ukochanej, spokrewnionej z nim de-wotki i zafascynowanej jego poczynaniami luksusowej kurtyzany. Autor rozciąga akcję sztuki na osiemnaście lat, obejmując tym samym okres *petit trianon* – na jej początku i pierwsze miesiące po wybuchu Wielkiej Rewolucji Francuskiej – w finale. Fascynacja japońskiego pisarza Francuzem łączy się tu z eksperymentem na polu japońskiej, wester-nizującej dramaturgii *shingeki*. Mishima dokonuje nie tylko dogłębnych badań dotyczą-cych biografii markiza i jego rodziny, ale próbuje stworzyć dramat wzorowany na najwięk-szych osiągnięciach teatru europejskiego. Autor odnosi się do szeregu arcydzieł: od *Orestei* Ajschylosa i tragedii Eurypidesa (głównie *Elektry*, pozostającej bodaj najbardziej widoczną inspiracją fabularną), przez tragedię chrześcijańską Racine’a, po sztuki Czechowa i *Poko-jówki* Geneta. Ten szeroki repertuar „egzotycznych” inspiracji, w połączeniu z wyraźnymi aluzjami do japońskiej rzeczywistości, sprawia, że *Madame de Sade* określana jest mianem najambitniejszej sztuki wybitnego dramaturga, stworzonej dla gatunku *shingeki*¹. Camille

¹ B. Bochodyrowicz, E. Żeromska, *Mishima Yukio (1925–1970)*, Warszawa 2008, s. 86.

Paglia, dla której markiz de Sade (obok Freuda) jest podstawowym punktem odniesienia, odrzuca wiarę w rozwój cywilizacji na drodze postępu. Podkreśla rolę cywilizacji i kultury, które na przestrzeni tysiącleci pomagały człowiekowi w nierównej walce z Naturą (ściśle definiowaną za Sade'm jako wszechmocna i bezlitosna siła), jednak odrzuca wszelkie utopie, a zatem i idee zarówno społecznej ewolucji, jak i wyzwoleniczej rewolucji².

Paglia uznaje, że nowoczesne liberalne ideologie, idące zwykle w kierunku wyznaczonym przez optymistyczne koncepcje Jana Jakuba Rousseau, skażone są kardynalnym błędem w ocenie ludzkiej natury i Natury samej w sobie. Twierdzi, że humanistyka powinna na nowo odczytać przeciwstawną dziełu Rousseau spuściznę skandalizującego markiza. Postrzega pisma Sade'a nie jako afirmację rozpusty i przemocy, a jako wyraz skrajnie pesymistycznej koncepcji antropologicznej. Według niej zło, gwałt i agresja są immanentnymi elementami człowieczeństwa wynikającymi wprost z Natury, a nie kultury, jak zakłada Rousseau. To właśnie kultura i wynikające z niej hierarchiczne normy społeczne są jedyną ochroną przed drzemącym w człowieku bestialstwem. Paglia postrzega utwory Sade'a jako fantazję o tym, co stanie się, gdy odetnie się człowieka od opresyjnej kultury zakazów i nakazów. Według niej psychopatycznego mordercy czy gwałciciela nie stwarza społeczeństwo, lecz słabość społeczeństwa w poskramianiu naturalnych ludzkich popędów. Człowiek nie jest dobry ze swojej natury, dopiero kultura może go takim uczynić³.

W obrębie wynikających z tych założeń koncepcji, mamy do czynienia ze specyficzną historiozofią. Cywilizacje i społeczeństwa nie ewoluują, a tylko poddają się – korzystając z jej metaforycznej terminologii – przyplwowi i odpływowi apollińskości i dionizyjskości. Apollińska konceptualizacja, nazywanie i porządkowanie rzeczy, kult piękna i idei, a co za tym idzie kultura, nieustannie walczą z tym co chtoniczne, związane z ziemią – z dionizyjskością. Człowiek walczy z Naturą-Dionizosem, często nawet wydaje mu się, że go pokonał, jednak wtedy, po największym rozkwicie kultury, nadchodzi okres przesilenia, dekadencji i karnawału, a potem upadku i ponownego rozplnięcia się w mrocznej dionizyjskości i pierwotnym chaosie, pełnym gwałtu i przemocy. Każda hierarchia może być jedynie zastąpiona inną, prawdopodobnie jeszcze gorszą niż poprzednia.

Dekadencja i rewolucja są nieuchronnym następstwem w kole historii, występującym zaraz po okresie spokoju, rozkwitu i dobrobytu. Jakkolwiek są fascynujące, oczywisty jest ich destrukcyjny charakter i daremność wiary w to, że mogą ulepszyć świat. Rewolucja zawsze przynosi prędzej czy później zniszczenie wszystkiego dookoła, poza oczywiście samą opresją i niesprawiedliwością. Poglądy Paglii trudno jednak nazwać konserwatywnymi; są raczej skrajnie pesymistyczne, gdyż wynikają bezpośrednio z myśli Donatiena Alfonsa François de Sade'a. Podobnie jak on Paglia rozkoszuje się obrazami dekadencji i zniszczenia, nie mając złudzeń co do tego, że któraś z proponowanych przez rewolucjonistów utopii może się ziścić.

Oczywiście Paglia zaznacza⁴ w sposób dobitny, że te spostrzeżenia dotyczą Zachodu lub szerzej: systemów kulturowych opartych na religiach teocentrycznych. Wyraźnie przeciwstawia temu Wschód, w swych podwalinach duchowych kosmocentryczny, zupełnie inaczej postrzegający czas i historię, a także władzę, płęć i seksualność, czyli główny

² C. Paglia, *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od Nefretiti do Emily Dickinson*, Poznań 2006, s. 3.

³ Ibidem, s. 2.

⁴ Ibidem, s. 5.

obiekt zainteresowania amerykańskiej badaczki. Według jej, częściowo słusznych, koncepcji Sade jako filozof mógł urodzić się wyłącznie w kulturze wstrząsanej nieustannymi przemianami, wciąż na nowo wpadającej w historyczną liminalność. Od siebie dołożyłbym – lub raczej wzmacnił – aspekt związany z katolicyzmem i jego zmysłowością, bez których wyobraźnia poeticka Sade'a nie mogłaby zaistnieć i bez której jego pisarstwo pozostaje w gruncie rzeczy niezrozumiałe.

Rzecz jasna Sade pozostaje w Japonii pisarzem poczytnym i popularnym. Ba! Mogłoby się zaryzykować nawet tezę, że Wschód był dla niego dużo łaskawszy niż Europa, w której – jak trafnie opisuje go Paglia – jest „najbardziej nieczytany” pisarzem. Często tłumaczy się to jednak odmiennym kontekstem kulturowym, w którym seksualne tabu jest zupełnie inaczej ulokowane. Z zachodniej perspektywy Japonia wydaje się miejscem, w którym obyczajową normą są zachowania, fantazje i praktyki uznawane w Europie za perwersję. Sade miałby być zatem elementem popularnej, normatywnej pornografii – na co na zachodzie nie ma szans.

Co jednak stanie się, gdy wybitny japoński pisarz i dramaturg, w żadnym wypadku nie pornograf, uczyni z Sade'a obiekt swojego artystycznego badania? Co może powiedzieć nam żona diabolicznego markiza wskrzeszona w powojennej Japonii?

Bardzo łatwo odczytać utwór Yukio Mishimy jako opowieść o kobietach „uwięzionych w opowieści” markiza de Sade, a zatem jako dramat egzystencjalny na temat granic ludzkiej wyobraźni i twórczości jako takiej. Niewątpliwie *Madame de Sade* jest zapisem rozwoju destrukcyjnej fascynacji markizem kobiet z jego bezpośredniego otoczenia. Fascynacji głęboko zmysłowej, zwierzęcej i represjonowanej przez społeczne normy w swojej zwierzęcości, otwierającej przestrzeń „nieuświadomionego”. Mimo to jest to fascynacja koncepcjami markiza, które budzą w kobietach nieznanne im dotąd odczucia, nie jego osobą jako taką. Wyobraźnię kolejnych bohaterek rozbudzają słowa i obrazy tworzone przez niego, nie on sam. Na kobiety markiza oddziałuje nie jego ciało czy urok osobisty, a to, co pisze, uważa, mówi bądź rzekomo robi. Pasję bohaterek – od nienawiści Montreuil, przez przerażenie Simiane i analityczną z początku fascynację Saint-Fond, po bezgraniczną i bezwarunkową miłość Renée – wywołuje osoba, której praktycznie nie widują i właściwie już nie znają. W różnym stopniu kobiety orientują się w poglądach i pisarstwie Sade'a, jednak to właśnie one emanują wielką mocą, a nie odseparowany od nich osobnik. Nawet gdy Anna opowiada, z poczuciem wyższości nad siostrą, o zwykłym, przyjemnym romanisie ze szwagrem, w jej opowieści – jakby mimowolnie – pojawia się silny element grozy. Dla Simiane, wedle jej własnych słów, Alfons jest miłym chłopcem z przeszłości, w którym mogła być może nawet i zakochana jak pobożna panienska z dobrego domu, jednak dopiero to, co słyszy o nim i jego ideowym libertynizmie, wybija ją z jej spokojnej, ułożonej egzystencji w sposób, którego nie da się unieważnić. Montreuil i Renée, tocząc walkę między sobą o zięcia i męża, powoli stają się – każda w inny sposób, bo inne jest ich stanowisko w walce – wcieleniami bestii z jego utworów, potworów wystrojonych w jedwabie i koronki.

Finałowa decyzja Renée, kluczowy element dramatu, ma według mnie wszelkie znamiona obłędu. Jest to jednak obłęd kierujący się żelazną, acz niezrozumiałą logiką. Jeśli założymy, że Renée istotnie przez lata pozostawała oddana w ów totalny i przerażający sposób swojemu małżonkowi-twórcy, nie może być w stanie przyjąć małżonka-człowieka. Ich związek, dla niej najważniejszy, staje się realny nie w prawdziwym świecie, a w wy-

obraźni i tylko tam może być szczęśliwie kontynuowany. Porównuje się postawę Renée z postawą Hanako, bohaterki innej sztuki Mishimy, współczesnego dramatu *nō* pt. *Wachlarz*. Podobnie jak markiza, wyczekująca i lamentująca za ukochanym kobietą, nie poznaje go, gdy ten wreszcie powraca po latach⁵. Istotnie, Renée nie odnajduje w stojącym pod jej drzwiami swojego męża. Przyjęcie tego mężczyzny byłoby zdradą wobec jej prawdziwego małżonka, czyli funkcjonującego poza ciałem czy czasem umysłu piekielnego proroka.

Wydaje mi się jednak, że słowa Renée, dotyczące owego uwięzienia, mogą mieć dużo bardziej konkretny wymiar. „Świat, w którym teraz żyjemy został stworzony przez Markiza de Sade” – mówi Renée – i istotnie jest to świat inny, nienormalny, perwersyjny jak opowieść jej małżonka. Po wypowiedzeniu tych słów ogląda nowonarodzony świat po Wielkiej Rewolucji Francuskiej, czyli świat, w którym nic nie jest już takie jak wcześniej. Wszystko jest bowiem (po freudowsku) niesamowite, obce, niepewne, a dla bohaterek dramatu – wprost niebezpieczne, śmiertelnie groźne i zwyczajnie złe. To świat wywrócony do góry nogami. Bohaterki Mishimy to kobiety, które niegdyś na szczycie hierarchii społecznej były beneficjentami danego z góry ładu, dziś w świecie odwróconych wartości stają się wrogami ludu i jego kozłami ofiarnymi. Nawet Charlotta, jako uprzywilejowana panna służąca arystokratek – najpierw Saint-Fond, później Montreuil – nie była przecież kobietą z ludu, żądającą chleba, ani tym bardziej członkinią burżuazji, do której tak naprawdę należała przecież Rewolucja. Dopiero teraz jako jedyna ma możliwość ratunku przez stanie się takową (czego Montreuil nie omieszcza jej złośliwie wypomnieć).

Autor umieszcza swoje bohaterki w czasach specyficznego interregnum. Stary porządek monarchii, wraz ze swoim uzasadnieniem metafizycznym, stracił już swoją moc sprawczą. To co ma nadejść po jego upadku jeszcze nie przybrało żadnej konkretnej formy. Mishima, rozciągając akcję dramatu w latach, pokazuje wszystkie fazy owego okresu przejściowego.

W pierwszej odsłonie władza królewska i co za tym idzie porządek, w którym bohaterki mogą mieć poczucie pewnej stabilności życiowej i bezpieczeństwa, pozostają pozornie silne. Król jest ostateczną instancją. Utrzymywanie z nim i jego rodziną stosunków wydaje się zatem gwarancją pomyślności i dobrostanu, trudno wyobrazić sobie, by było inaczej. Władza kościelna pozostaje niezachwiana – stąd niezbędny udział Simiane w działaniach zatroskanej teściowej; podobnie jak arystokratyczne układy, niekoniecznie czyste, aczkolwiek mieszczące się na marginesach pradawnego porządku – tu nieodzowna rola Saint-Fond, której „niemoralność” służy ładowi moralnemu. Te trzy elementy władzy sankcjonują porządek moralny i towarzyski, w obrębie którego cała ludzka aktywność (jak również występki Alfonsa), podlegają jednoznacznej i prostej klasyfikacji oraz ocenie. Osoby, słowa, działania, a nawet myśli i odruchy bardzo łatwo nazwać i określić ich przynależność. Nawet ekscesy i transgresje, czy po prostu zwykłe zbrodnie, dokonują się w zamkniętym układzie niezmiennego porządku, nie mając potencjału wywrotowego. Dopóki istnieje pewność, że dane działanie można bez wątplenia określić jako występki, nie zagraża ono w najmniejszym stopniu porządkowi. Alfons i jego wyimaginowane zbrodnie (bo o ile Mishima wiernie odwzorowuje w swojej sztuce zachowane z epoki plotki, pogłoski, akty oskarżenia i zwykłe kalumnie na temat Sade’a, trudno mówić o tym, by były one autentyczne) są – jakkolwiek ekstremalną i skrajnie angażującą emocjonalnie – jedynie rozryw-

⁵ B. Bochodyrowicz, E. Żeromska, *Mishima Yukio...*, op. cit., s. 99.

ką i źródłem podniety dla sytej i przekonanej o własnym bezpieczeństwie klasy uprzywilejowanej. Największe zgryzoty pani de Montreuil i towarzyszących jej w salonie osób w rzeczywistości zabijają tylko nudę spowodowaną pozornym brakiem istotnych problemów. Odnosi się nieodparte wrażenie, że niezależnie od wszystkiego król pozostanie królem, kardynał kardynałem, Saint-Fond hrabiną ladacnicą, Simiane baronową dewotką, Charlotta pokojówką... Fundamenty świata pozostają mocne: wiadomo, kto jest kim, co jest czym, a wszelkie wstrząsy mogą spowodować najwyżej opadnięcie kasetonów z sufitu, nie runięcie całego budynku. Wiadomo, jak trzeba żyć, by było dobrze i czego nie robić, by nie było gorzej. Reguły gry są jasne i powszechnie znane. Oczywiście przy elementarnej wiedzy historycznej zdajemy sobie sprawę, że przekonania te prawdziwe nie są. W ciągu życia jednego pokolenia zmienia się wszystko, co stanowiło o relacjach bohaterów i ich egzystencji.

Bohaterki rzecz jasna zdają się nie przeczuwać nawet nadchodzącej burzy, jednak w ich zachowaniu można wyczuć podskórny niepokój – wiadomo, że powodem Rewolucji i początkiem kryzysu wszelkich zasad panujących w świecie nie było dziesięć lat słabych rządów kiepskiego króla i infantylnizmu jeszcze gorszej królowej.

W tekście Mishimy postać Sade'a, czyli wielkiego nieobecnego w tym dramacie, odczytywana jest jako centralna, jako ta, która staje się przyczyną niezwyklej drogi, którą pokonują (każda z osobna) kobiety. Według mnie jest on tylko katalizatorem czy wręcz pretekstem do wyrażenia swoich skrytych, nieartykułowanych lęków. Kryzys wiary Simiane, dziwaczna przemiana Saint-Fond, zaciekłość walki o moralność Montreuil, czy wreszcie obłąd Renée; wszystko to – widoczne już w pierwszym akcie, a rozwijające się wraz z przebiegiem sztuki – nie jest skutkiem prawdziwych bądź zmyślonych działań markiza. To panika, jaka stopniowo ogarnia ludzi, których świat – tak dobrze znany, od pokoleń w gruncie rzeczy niezmienny – stopniowo, aczkolwiek konsekwentnie zaczyna się rozpadać. Alfons jest tu wręcz kimś w rodzaju kozła ofiarnego, na którego zrzuca się – zupełnie niezasłużenie – odpowiedzialność za postępujące przemiany. Prawdziwą przyczyną wszelkich szaleństw i odkryć bohaterek jest utrata danej uprzednio z góry tożsamości, nie fascynacja czy nienawiść konkretnej osoby. Markiz de Sade daje jedynie możliwość rozpaczliwego zlokalizowania i nazwania problemu, który wymyka się wszelkim racjonalnym narzędziom. Jedynie Saint-Fond zdaje się w jakiś sposób mieć tu częściową zdolność dostrzeżenia prawdziwych źródeł wstrząsów – mówiąc o tym, że lud zazdrości arystokracji przywileju niemoralności, a więc tak naprawdę normy, nad którymi się nie dyskutuje, przywileje i podziały zaczynają być dyskutowane. Reszta kobiet, z Simiane i Montreuil na czele, może zareagować na to jedynie pełnym niezrozumienia oburzeniem. Dopóki Alfons jest najstraszliwszym zagrożeniem, pozostają całkowicie bezpieczne. Alfons w sztuce Mishimy jest tylko malowanym diabłem; buntownikiem, którego rebelia może jedynie potwierdzić zastany ład.

W drugim akcie sytuacja się zmienia, niepokój bohaterek związany z sytuacją polityczną i społeczną się nasila, coraz częściej mówi się o nienawiści, jaką żywi lud do szlachty. Kobiety powoli tracą właściwą sobie wcześniej arystokratyczność, Montreuil staje się podobna do złośliwej przekupki, Renée – wychowywana na wielką światową damę – coraz bardziej przypomina żebraczkę i tanią prostytutkę z fantazji swojego męża. Wiara tej pierwszej w monarchię, wcześniej niezachwiana i konstytuująca całą jej egzystencję, znacząco słabnie. Pierwszą reakcją na opowieść Saint-Fond o królewskiej orgii nie jest obu-

rzenie czy szok, a zdziwienie i nawiązanie do impotencji króla. Impotencja króla – nie tylko jako mężczyzny, ale i jako władcy – jest już dla Montreuil możliwa nie tylko do uświadomienia, lecz nawet do wypowiedzenia. Zdolna jest kupczyć aktami prawnymi i królewskimi decyzjami, oszukiwać i manipulować sprawiedliwością, która niegdyś była dla niej początkiem i końcem wszystkiego. Oczywiście – można sprowadzić to do zwykłej hipokryzji. Uważam jednak, że jest to symptomem głębszego problemu z tożsamością wynikającego z niepewności nie tylko przyszłości, ale i przeszłości.

W finale sztuki wszystkie kobiety stają przed koniecznością konfrontacji z upadkiem świata, w którym żyły. Martwa hrabina składająca z siebie ofiarę w imię świętej perwersji, chroniąca się w klasztorze i udanym mistycyzmie baronowa, słusznie uciekająca do innego państwa Anna, pokojówka niemogąca zrezygnować ze swojej kondycji służącej, a jednak niechcąca dłużej podporządkowywać się swojej pani, miotająca się w panice Montreuil, próbująca za wszelką cenę ratować, co tylko się da ze swojego uprzedniego życia, i wreszcie Renée, dla której jedynym wyjściem jest popadnięcie w obłęd i ucieczka w świat wyobraźni i urojeń – żadna z nich jeszcze nie wie, jak będzie wyglądał świat po Rewolucji, nie ma powodów, by domyślać się nadchodzącego Wielkiego Terroru, a jednak musi przyznać, że żadne ze znanych im zasad już nie obowiązują i ich dotychczasowe tożsamości zniknęły. Nie ma już możliwości ucieczki przed największym wrogiem – strachem.

Montreuil myśli, że nowy świat polega na całkowitym i wszechogarniającym odwróceniu: rząd zastąpi nierząd, prawo – bezprawie itd. Jest zatem przekonana, że to, co było dla niej niebezpieczne w poprzednim świecie – czyli zięć – teraz będzie stanowiło dla niej ochronę⁶. Nie wie jednak, że władza może być jedynie zastąpiona tylko inną władzą, nie może zostać zniesiona – wbrew deklaracjom, a nawet głębokiej wierze rewolucjonistów.

Prawdziwa zbrodnia Alfonsa, czyli stworzona przez niego koncepcja filozoficzna, pozostanie jednak zbrodnią w każdym systemie. Założenie, że każdy porządek jest w gruncie rzeczy amoralny z jednej strony i iluzoryczny – z drugiej, a jedyną prawdą jest zniszczenie, przy jednoczesnym przekonaniu o złu jako integralnej części ludzkiej natury i całkowitym odrzuceniu wiary w postęp, pozostanie niewygodne i wywrotowe dla każdej władzy i każdej hierarchii. O ile w początkowej fazie Rewolucji, czyli jej ekstatycznym i karnawałowym etapie, Sade mógł cieszyć się wolnością, a nawet uznaniem i wpływami, gdy tylko pojawiła się ustabilizowana nowa hierarchia i nowa władza, musiał zostać ponownie odrzucony – już rzecz jasna nie jako gorszytel i bezbożnik, a jako szalenciec.

Rewolucja Francuska stanowi fabularnie tło historyczne sztuki, jednak w dramacie Mishimy stanowi ona również odniesienie do uniwersalnych, a więc i aktualnych problemów. Przemiana ładu i utrata stabilnej sytuacji życiowej całych społeczeństw zdaje się być – jak sądzę – podstawowym kontekstem sztuki. Katastrofa bohaterów rozgrywa się na tle katastrofy historycznej i wchodzi z nią w bardzo szczególną relację. Koszmar życia w cieniu markiza zarówno zapowiada nadchodzące wstrząsy polityczne i społeczne, jednocześnie z nich wynikając. Markiz jest przecież dzieckiem swoich czasów i swojej klasy idącej beztrąsko na zagładę – jakkolwiek ekstremalnym w swoim libertynizmie – a wszystkie

⁶ Mówię oczywiście o postaci z dramatu Mishimy, czyli o swego rodzaju ucieleśnieniu pewnej konstrukcji ideowej. Historycznej Montreuil istotnie udało się nie zostać zgilotynowaną dzięki kontaktom i staraniom zięcia – co wydaje się równie fascynujące, jak rozbudzająca wyobraźnię Mishimy decyzja Renée.

cierpienia i uniesienia, jakich bohaterki doświadczają za jego sprawą, stanowią odzwierciedlenie ogólnej kondycji uprzywilejowanych, tracących najpierw moralne uzasadnienie swojego wywyższenia, by stać się ofiarami historii.

Najcennieszą rzeczą, jaką odnajduję w tekście Mishimy są niezwykle wykreowane postaci. O ile język sztuki nie ułatwia odbioru bohaterek – jak również ich wyraziste określenie jako nosicieli pewnych idei, tak mocno akcentowane przez autora – właśnie dzięki nim możemy mieć do czynienia z utworem wieloznacznym i fascynującym. Sztuka odnosi się do problemów zarówno historycznych, jak i politycznych, ale właśnie dzięki swoim bohaterkom nie jest utworem z tezą. Jest bardziej zbiorem sześciu równoległych prawd, które choć niespójne, jednak się wzajemnie nie wykluczają. To co jest kłamstwem dla jednej, będzie prawdą (niekiedy nawet objawioną) dla drugiej. Sprzeczne poglądy ścierają się ze sobą, a jedynym, co wspólne i pewne, jest chaos i zniszczenie, będące zarówno głównym elementem utworów markiza, jak i każdej rewolucji.

Oczywiście niekiedy nazbyt teatralne gesty i wypowiedzi bohaterek, a także ich uwięzienie w narzuconych przez autora formach, utrudnia odnalezienie prawdy postaci. Niekiedy mogą się one wydawać groteskowe. Sam autor twierdził, że mają każda z osobna wyrażać pewne aspekty kobiecości czy idee⁷. Mądry inscenizator jest jednak w stanie sprawić, by były postaciami z krwi i kości – zniuansowanymi, interesującymi i przede wszystkim żywymi. Każdej z nich należy oddać sprawiedliwość i ochronić przed ostentacyjnym, okrutnym komizmem, na który naraża je autor. Nawet najbardziej naiwne, prześmiewcze gesty (jak na przykład egzaltowane – jak się zdaje – wykonywanie znaków krzyża i zakrywanie uszu Simiane) można uzasadnić, próbując odtworzyć logikę, która doprowadza je do takich, a nie innych działań. Sztuczność gestów i słów bohaterek należałoby raczej odczytywać jako wyraz bezradności w próbach nazwania świata wokół nich i radzenia sobie w nim, nie jako próbę naśladownictwa zachodniego dramatu, a zwłaszcza – w tym przypadku – tragedii Racine’a. Istotnym wydaje mi się to, że obok *Fedry*, głównym punktem odniesienia przy tworzeniu dramatu były przecież sztuki Geneta.

Madame de Sade jest tragedią w najściślejszym tego słowa znaczeniu, gdyż ponad egzystencjalnym i seksualnym z jednej strony oraz historiozoficznym wymiarem sztuki, padają w niej pytania o zmagania jednostki z losem i boskimi wyrokami. Jest tragedią kobiet, które wbrew własnej woli muszą walczyć ze sobą w imię przeznaczonych każdej z osobna konieczności. Siłą sztuki Mishimy jest to, że ilekroć sytuacja kobiet staje się skrajnie tragiczna, one same mogą popaść tylko w śmieszność. Okrucieństwu diagnozy i tragizmowi zawsze towarzyszy perwersyjny posepny uśmiech.

Renée, główna bohaterka sztuki, konstytuuje swoją tożsamość wyłącznie przez utożsamienie – najpierw z matką, jako wierna i lojalna żona, później z mężem (w ramach krwawego, lubieżnego rytuału), by na końcu powiedzieć: „Justyna to ja”. Uzasadniając swoją decyzję o odcięciu się od świata i ukochanego, streszcza historię Justyny, tytułowej bohaterki najsłynniejszej, obok *120 dni Sodomy*, powieści swojego męża, przedstawiając tym samym siebie jako niewinną ofiarę doświadczaną przez okrutnego tyrana i wielkiego geniusza zarazem. Mishima jednak proponuje swojej publiczności swego rodzaju rebus: Renée wie, że w finale powieści rozpustna siostra głównej bohaterki, Julietta, jej swoiste

⁷ B. Bochodyrowicz, E. Żeromska, *Mishima Yukio...*, op. cit., s. 98.

odwrócenie, patrzy na zmasakrowane ciało nieszczęsnej i wypowiada w długim, retorycznym monologu swoją decyzję wstąpienia do klasztoru.

Bezprzykładne nieszczęścia, których doznała ta biedaczka, mimo iż zawsze wypełniała swoje obowiązki, mają w sobie coś niezwykłego, by nie otworzyć mi oczu na samą siebie. Nie wyobrażaj sobie, że zaślepiam się złudnymi blaskami szczęścia, którymi, jak ujrzeliśmy to w przebiegu zdarzeń, cieszyli się łajdacy, którzy ją gnębili. Te kaprysy Opatrzności są zagadkami, których odgadnięcie nie do nas należy, ale które nie powinny nas zwodzić. [...] Rozstańmy się, już pora. Zapomnij o mnie i uznaj za słuszne, że odejdę, aby na drodze niekończącej się pokuty oczyścić się u stóp Istoty Najwyższej z niegodziwości, którymi się splamiłam. Ten straszny cios był konieczny dla mego nawrócenia w tym życiu, dla szczęśliwości, której ośmielałam się spodziewać w przyszłym⁸.

Bohaterka Mishimy mówi natomiast:

Justyna jest cnotliwa i ma czyste serce. Ale biedna dziewczyna narażona jest na upokorzenia, a nawet torturowana. Obcinają jej palce u nóg, wybijają zęby, zostaje napiętnowana rozpalonym żelazem, pobita i obrabowana. W zakończeniu, kiedy ma być stracona za zbrodnię, której nie popełniła, spotyka znów swoją siostrę i ta ją ratuje. Ale szczęście, jakiego teraz doznaje, nie trwa długo. Uderza w nią piorun i żałośnie ginie. [...] Alfons zbudował tylne schody do nieba. [...] Może to Bóg powierzył Alfonsowi zadanie zbudowania ich. Zamierzam resztę życia spędzić w klasztorze, usilnie prosząc o to Boga, by okazało się to prawdą⁹.

Renée nie jest więc Justyną, a jej przeciwieństwem i *alter ego* zarazem – Juliettą. Dlaczego więc mówi o tym, że stała się Justyną? Kłamie przed matką, czy sama chce przekonać siebie o swojej niewinności? Od początku była równie perwersyjna jak mąż, więc jej specyficzne nawrócenie nie jest efektem niezasłużonej kary, jak sugeruje. Kto w takim razie jest Justyną, czyli tą, która, pozostając niewinną, zostaje oskarżona o wszelkie niegodziwości, stopniowo niszczone i wreszcie ginie śmiercią zupełnie nieprzynależącą do jej właściwości? Czyż to nie Saint-Fond, prezentowana ostentacyjnie przez Mishimę jako ucieleśnienie grzechu, okazuje się tą, która pozostaje niewinna i ginie śmiercią tyleż straszną, co chwalebnią i jakby przynależną świętej?

Sztuka Mishimy, wystawiana w Europie bardzo często¹⁰, inscenizowana jest zazwyczaj w sposób nawiązujący do estetyki japońskiej – choćby w ostatniej inscenizacji z Teatru Narodowego w Warszawie bohaterki dramatu występują w kostiumach inspirowanych kimonami. Krzysztof Warlikowski, inscenizując sztukę w Amsterdamie, powierzył większość ról mężczyznom, odnosząc się tym samym do tradycyjnego teatru japońskiego i podkreślając związki *Madame de Sade* z tragedią grecką. Pomysł Warlikowskiego w zakresie *cross*

⁸ D.A.F. de Sade, *Justyna, czyli nieszczęścia cnoty*, Łódź 1989, s. 234–235.

⁹ B. Bochodyrowicz, E. Żeromska, *Mishima Yukio...*, op. cit., s. 265–267.

¹⁰ Polska prapremiera (w przekładzie Stanisława Janickiego i Yukio Kudo) wyreżyserowana przez Aleksandrę Śląską w Teatrze Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie odbyła się w 1988 roku; inne istotne inscenizacje polskie to między innymi: spektakl w reżyserii Tadeusza Bradeckiego w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie (jako *Markiza de Sade*) z 2000 roku i spektakl w reżyserii Macieja Prusa z Teatru Narodowego w Warszawie z 2016 roku. W Europie Ingmar Bergman zainscenizował sztukę w 1989 roku w Królewskim Teatrze Dramatycznym w Sztokholmie, Krzysztof Warlikowski wystawił ją w Toneel Groep Amsterdam w 2006 roku, a Michael Grandage zrealizował głośne przedstawienie w gwiazdorskiej obsadzie w londyńskim Donner West End Theatre w 2008 roku.

castingu znalazł zresztą wielu naśladowców, którzy tym mocniej wyjasniali na poziomie kostiumu i pracy z przestrzenią rzekome bezpośrednie związki *Madame de Sade* Mishimy z teatrem *nō*. Tymczasem, patrząc na fotografie z prapremierowej inscenizacji przygotowanej pod czujnym okiem samego autora, widzimy japońskie aktorki na pudełkowej – ostentacyjnie europejskiej – scenie, w werystycznej scenografii i pieczołowicie dobranych historycznych kostiumach z wielkimi rokokowymi perukami¹¹. Sztuka – przynajmniej pod względem formy – jest całkowicie, doskonale zachodnia, odnosząca się do tradycji mieszczańskiej Europy. Autor precyzyjnie osadza problem w kontekście historycznym i dokonuje wnikliwych badań nad dziejami markiza. Akcję opiera na dialogu i monologu, nie pozostawiając zupełnie miejsca na kluczowe dla tradycyjnego teatru japońskiego taniec i śpiew. Można by to odczytać – podobnie jak pierwsze w dziejach Japonii wystawienie rodzimego dramatu, w którym wszystkie postaci są obcokrajowcami, czy jak sztafaż historyczny, pozornie bardzo odległy od japońskiej rzeczywistości, mentalności i kultury duchowej – jako swego rodzaju ucieczkę od trudnej sytuacji w kraju niedługo po zakończeniu drugiej wojny światowej. Niemniej, po namyśle, sztuka Mishimy, artyście zaangażowanego politycznie, wystawiona właśnie w ten niezwykle, eskapistyczny sposób, może być interpretowana jako bolesna i dotkliwa opowieść o Japonii połowy lat sześćdziesiątych. Kryzys tożsamości bohaterów, ich wygnanie z własnego świata – czy raczej jego zupełny rozpad – unicestwienie zasad i reguł, uprzednio uznawanych za niezmiennie: wszystko to zdaje się korespondować z kondycją Japończyków, nigdy nieokupowanych wcześniej przez obce państwo, wykazujących niemożliwą nawet do wyobrażenia dla ludzi Zachodu wiarę w ciągłość kulturową, dziś mierzących się ze zbiorową traumą wojny nuklearnej i amerykańskiej okupacji. Organizujące sztukę poczucie istnienia niejednoznacznie współmiernej do winy kary sprawiało, że ta była – lub posiadała potencjał stania się – lustrzanym odzwierciedleniem japońskiego społeczeństwa. Sztuka obca fabularnie i formalnie, a także występujące w niej, komicznie wyglądające we francuskich sukniach, aktorki musiały być zapewne bolesnym odbiciem znajdującej się jeszcze niewiele wcześniej pod obcym politycznym i kulturowym jarzmem Japonii¹².

O ile w większości wypadków europejskie inscenizacje utworu Mishimy, „urozmaicone” orientalnym kostiumem, pozostają reżyserską hochsztaplerką i dziedzictwem modernistycznej obsesji Wschodu, o tyle w inscenizacji Warlikowskiego strategia reżyserska wydaje się sensowna. W przedstawieniu polskiego reżysera jedynym istotnym elementem, nawiązującym zarówno do tradycyjnego teatru japońskiego, jak i do tragedii greckiej, było obsadzenie mężczyzn w rolach kobiet. Estetykę nieco „japońskich” kostiumów niwelowało umieszczenie ich w kontekście występu *drag queen* i kosmopolitycznego pokazu *high-fashion*.

Igranie z „japońskością” sztuki daje Warlikowskiemu przyczynek do rozmowy o współczesnej Europie, tak jak „europejskość” prapremiery Mishimy mogła zmuszać do rozmowy o ówczesnej Japonii. Wyłączenie z przedstawienia kobiety i kobiecości (poza postacią

¹¹ B. Bochodyrowicz, E. Żeromska, *Mishima Yukio...*, op. cit., s. 399.

¹² Japonia w latach 1945–1952 znajdowała się pod amerykańską okupacją. W tym okresie przeprowadzono demilitaryzację, demokratyzację i decentralizację państwa. Zdemobilizowano 6,5 mln żołnierzy, zlikwidowano wszystkie instytucje wojskowe i osadzono osoby odpowiedzialne za rozpoczęcie i prowadzenie wojny przez Cesarstwo.

Charlotty) uwypukla to, co w sztuce Mishimy jest najbardziej szokujące dla europejskiej publiczności – podobnie jak zresztą w będącej jej pierwowzorem twórczości Sade’a – uprzedmiotowienie i upokorzenie kobiecości. W oczach Europejczyka bohaterki Sade’a i Mishimy pozostają projekcjami mizoginicznej, chorej wyobraźni, w której kobiece ciało i podmiotowość zostają poddane – *nomen omen* – sadystycznym zapędom zmaskulinizowanej kultury.

W podobny sposób postrzegamy widowiska *kinbaku shibari*, bardzo dziś popularne w zachodniej Europie przedstawienia techniki wiązania i krępowania ciała, najczęściej kobiecego¹³. Technika ta – wywodząca się ze średniowiecznego kunsztu tortur, a z czasem zamieniona w „spektakl” z pogranicza praktyki seksualnej, doświadczenia religijnego i teatru – opiera się jednak na zupełnie innej od europejskiej definicji władzy, płci i przemocy. *Kinbaku shibari* ma niewiele wspólnego z zachodnim sadomasochizmem, pomimo powierzchownego podobieństwa i zauważalnej tendencji do naturalnego łączenia się z perwersyjnymi rozrywkami ludzi Zachodu. Kobiety, zarówno Japonki, jak i oddające się tej praktyce Europejki, podkreślają, że to one stają się silne i dominujące, gdy „pięknie” znoszą katusze, którym są poddawane. Twierdzą, że mężczyźni brakuje odporności, aby móc znieść tego typu doświadczenie z godnością i elegancją, podczas gdy one uzyskują dzięki niemu wolność i podmiotowość¹⁴.

Uderzające wydaje się podobieństwo tej koncepcji do poglądów Kobiety ze sztuki *Orgia* (1968) innego wiernego ucznia Sade’a – Piera Paolo Pasoliniego, która nieograniczoną władzę nad swoim małżonkiem zdobywa i wyraża poprzez odgrywanie przed nim roli ofiary i zmuszenie go do odgrywania roli kata. Pasolini, europejski i chrześcijański pod każdym względem, zapewne nieznający *kinbaku shibari*, dotyka sedna tego niezrozumiałego paradoksu – prawdziwa wolność Kobiety (postaci tak opisanej w dramacie) możliwa jest do osiągnięcia tylko wówczas, gdy jej ciało zostaje skrupowane, a ona czuje się bezbronna wobec mężczyzny. Można odnieść wrażenie, że pasja Saint-Fond z dramatu Mishimy, opisującej swoje odgrywanie ołtarza (scena ta jest wręcz bezpośrednim ekwiwalentem *kinbaku shibari*), a także stan Renée, rozkoszującej się cierpieniem i w seksualnym upokorzeniu szukającej drogi do zjednoczenia się z *numinosum*, są podobnym fenomenem, nie zaś europejską fantazją o podporządkowaniu sobie i niszczeniu kobiecości.

Sztuka Mishimy *Madame de Sade* wydaje się niezwykle i nieoczywistym – choćby ze względu na formę i fabularne usytuowanie w czasie oraz przestrzeni – zapisem przemian, jakie nastąpiły na świecie w poprzednim stuleciu. Napisana w Japonii i dla Japończyków sztuka ta jest godna największego podziwu, gdyż nawet wyrwana z rodzimego kręgu kulturowego sprawia, że zachodni widzowie teatralni pozostają niejako w przekonaniu, że mają do czynienia z oryginalnym odzwierciedleniem ich własnej rzeczywistości podobnym dramaturgii szekspirowskiej. Wrażenie to – choć wywoływane w sposób przewrotny, subwersywny, ironiczny – odznacza się dojmującą siłą. Ukryte pod konwencjonalną – sensacyjną i rodzajową zarazem – formą dramatyczną głębokie sensory wykra-

¹³ Oczywiście widowiska te w Europie wpisują się również w kulturę *queer*, zatem mamy do czynienia z wszelkimi konfiguracjami płciowymi. Niemniej jednak heteroseksualny model z kobietą w roli pasywnej i mężczyzną w aktywnej pozostaje dominującym.

¹⁴ *Pleasure of Rope*, reż. B. Bentley, Wielka Brytania 2015.

czągą daleko poza granice teatru i doprowadzają do zniesienia kontrastów pomiędzy tym, co metafizyczne i polityczne, jednostkowe i wspólnotowe.

Bibliografia

Pleasure of Rope, reż. B. Bentley, Wielka Brytania 2015.

Bochodyrowicz B., Żeromska E., *Mishima Yukio (1925–1970)*, Warszawa 2008.

Paglia C., *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od Nefretiti do Emily Dickinson*, Poznań 2006.

Sade D.A.F. de, *Justyna, czyli nieszczęścia cnoty*, Łódź 1989.

BLAŻEJ TOKARSKI

Madame de Sade by Yukio Mishima: blood of European knights, lace of pre-revolution ladies, Japanese stage and atom bomb.

Summary

Madame de Sade, a shingeki play by Yukio Mishima, first published and performed in 1965, still enjoys huge popularity all over the world. In my work, I consider the meaning of the drama and the connections between the Japanese and the European theatre, Marquis de Sade's philosophy, the French Revolution and the history of Japan. I ask questions about the drama's popularity and the possibilities for its modern staging.

Keywords: Drama, Sade, Revolution, Mishima, Women, Shingeki

MONIKA LECIŃSKA-RUCHNIEWICZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Neofilologii

RYS HISTORYCZNY TEATRU MUZYCZNEGO TAKARAZUKA – W POSZUKIWANIU NOWEGO „TEATRU NARODOWEGO”

Niewątpliwie w teatrze muzycznym są spektakle wybitne i przeciętne, złożone i banalne, ale w dzisiejszych czasach trzeba zacząć od czegoś przeciętnego i banalnego. [...] Teraz, gdy uważa się, że najpierw należy wyjść do społeczeństwa z czymś pokroju operetki, ten uroczy żeński teatr muzyczny z pewnością również zyska uznanie.

Shōyō Tsubouchi¹ o Teatrze Muzycznym Takarazuka, 1916 r.²

Świętujący w 2014 roku setną rocznicę powstania japoński Teatr Muzyczny Takarazuka (*Takarazuka Kagekidan*) to największa żeńska grupa teatralna w Japonii³. Jej historia sięga początku XX wieku, kiedy w wyniku zetknięcia się z kulturą Zachodu w Japonii rodził się nowy, nowoczesny teatr. Znalazło się w nim miejsce także dla rewii i musicalu, nieznanych wcześniej rozrywek.

Powstanie Teatru Muzycznego Takarazuka oraz jego rozwój od najwcześniejszych lat miały ścisły związek z powszechną modernizacją i westernizacją kraju. Jednym z przejawów ogólnego unowocześnienia była lokalna sieć Koleji Elektrycznej Minō Arima⁴, której dyrektorem był późniejszy założyciel zespołu, Ichizō Kobayashi (1873–1957). Umiejętnie wpisał się on w nową epokę, dostrzegając potrzebę stworzenia masowej rozrywki scenicznej adresowanej do przedstawicieli wszystkich klas społecznych, wykonywanej także przez kobiety. W Japonii, gdzie poszczególne gatunki teatru tradycyjnego były adresowane do reprezentantów określonej klasy⁵, a do chwili pojawienia się pierwszej zawodowej aktorki,

¹ Shōyō Tsubouchi (1859–1935) – tłumacz, dramaturg, reformator japońskiego dramatu i teatru współczesnego. Autor rozprawy *Shōsetsu Shinzui* (Istota powieści). Przełożył na język japoński wiele zachodnich sztuk (m.in. utwory Szekspira).

² I. Kobayashi, *Takarazuka manpitsu*, Tōkyō 1980, s. 15–16.

³ M. Sugawara, *Yume no rebyūshi*, Tōkyō 1996, s. 26.

⁴ *Minō Arima Denkidō*. Obecnie Kolej Hankyū (*Hankyū Dentetsu*).

⁵ I. Kobayashi, *Watakushi no yukikata*, Tōkyō 2006, s. 201–202. Więcej na temat poszczególnych gatunków japońskiego teatru klasycznego zob. E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, t. 2: *Kabuki, burnaku*, Warszawa 2009.

Sady Yakko (1871-1946)⁶, na scenie występowali wyłącznie mężczyźni, oba pomysły Kobayashiego miały posmak rewolucyjny. Dzięki ich realizacji przyczynił się on do zmiany oblicza japońskiego teatru.

Początki

Wszystko zaczęło się w 1910 roku, kiedy po kilku nieudanych inwestycjach, mających na celu popularyzację nowo otwartych połączeń kolejowych w okolicy Osaki, Kobayashi skupił uwagę na tej, która łączyła metropolię ze stosunkowo mało jeszcze wówczas popularnym i niezbyt interesującym miasteczkiem Takarazuka. Nierentowność tego połączenia zmusiła biznesmena do podjęcia trudu zmierzającego do zwiększenia atrakcyjności nowej linii kolejowej. Uczynienie z Takarazuka lokalnego kurortu, a zarazem centrum kultury i rozrywki dla mieszkańców pobliskiej Osaki okazało się nadspodziewanym sukcesem.

W tym celu w 1911 roku otwarto w Takarazuka nowy ośrodek wypoczynkowy z gorącymi źródłami, który nazwano *Takarazuka Shin'onsen* (Nowe Gorące Źródła w Takarazuka). Większość pomieszczeń tego kompleksu kontrastowała swym japońskim wystrojem z wnętrzem jednej z głównych budowli, Rajskiego Pawilonu, którą urządzono w modnym wówczas stylu europejskim, będącym połączeniem gotyku z secesją⁷. Goście mogli tam zrelaksować się przy muzyce fortepianowej, w otoczeniu marmurów i zachodnich mebli.

Rok później (1912) Kobayashi, zwolennik modernizacji, zaryzykował otwarcie tam pierwszego w Japonii krytego basenu. Jednak ten pomysł – nazbyt śmiały jak na ówczesne czasy – nie sprawdził się. Postanowił więc wybudować na terenie zamkniętej pływalni małą, prowizoryczną scenę z niewielką widownią. W pomieszczeniu tym początkowo organizowano różne wystawy, które mogłyby zainteresować kobiety. Szczególną popularnością cieszyły się ekspozycje obrazów i przedmiotów o tematyce nawiązującej do życia gospodyń domowych oraz targi ślubne i rodzinne. Największym sukcesem okazały się jednak, organizowane tam od 1913 roku, koncerty w wykonaniu młodych dziewcząt, które przyczyniały się do zacieśniania więzi świata sztuki ze światem biznesu i handlu. W tej amatorskiej działalności artystycznej Kobayashi dostrzegł szansę rozwiązania problemu nierentowności nowej linii kolejowej, a przy okazji przyczynienia się do zmodernizowania nieodpowiadającego na potrzeby ówczesnego widza teatru japońskiego. W tym samym roku Kobayashi, zainspirowany komercyjnym sukcesem stworzonego przez dyrekcję sieci luksusowych domów towarowych Mitsukoshi, Chłopięcego Chóru Mitsukoshi (*Mitsukoshi Shōnen Ongakutai*), powołał do życia Chór Takarazuka (*Takarazuka Shōkantai*) złożony z uzdolnionych wokalnie i artystycznie pracownic kurortu. Dodatkową zachętą do założenia żeńskiego zespołu była niewątpliwie, założona (1908) przez Sadę Yakko, działająca przy tokijskim Teatrze Cesarskim (*Teikoku Gekijō*) Cesarska Szkoła Aktorek (*Teikoku Joyū Yōseisho*), w której kształcono pierwsze w Japonii zawodowe aktorki⁸.

⁶ Sadayakko Kawakami (u szczytu kariery znana jako Sada Yakko lub Sada) – gejsza, następnie żona kontrowersyjnego, japońskiego aktora Otojiro Kawakami. Była także pierwszą japońską aktorką od czasów, gdy w XVII wieku zabroniono w Japonii występować kobietom na scenie.

⁷ K. Kawasaki, *Takarazuka shōhishakai no supekutakuru*, Tōkyō 1999, s. 23.

⁸ Zob. artykuł E. Żeromskiej *Na pograniczu realizmu: kobieta i kobiecość w teatrze japońskim*, Porównania 2016, nr 18, s. 239–256.

Nauczycielem żeńskiego Chóru Takarazuka został Hiroshi Andō (1883–1967) – specjalista z dziedziny opery. Jego wypracowana wspólnie z Kobayashim wizjonerska koncepcja działalności tego zespołu zakładała wzbogacenie repertuaru o występy taneczne i teatralne, dzięki czemu bardzo szybko doprowadzili oni do przekształcenia kilkunastoosobowego chóru w Grupę Szkoleniową Żeńskiego Teatru Muzycznego Takarazuka (*Takarazuka Shōjo Kageki Yōseikai*)⁹ i zapewnili młodym artystkom zarówno zajęcia ze śpiewu, jak i z tańca oraz gry aktorskiej.

Nowe idee

Zakładając ten zespół, Kobayashi – miłośnik włoskiej opery i krytyk teatralny – kierował się chęcią stworzenia nowego, dostępnego i zrozumiałego dla wszystkich teatru narodowego, odpowiadającego potrzebom współczesnego społeczeństwa japońskiego¹⁰. Pierwszym krokiem w tym kierunku miała być nowa organizacja funkcjonowania teatru, oparta na zasadach odmiennych od tych, które obowiązywały w firmie producenckiej Shōchiku¹¹, a pod względem artystycznym – opracowanie innej niż w tradycyjnych gatunkach teatru japońskiego, oryginalnej techniki gry aktorskiej¹². Kobayashi miał ambicję stworzyć teatr stanowiący alternatywę dla japońskiej tradycji widowiskowej (*kyūgeki*), jak teatr *nō*, farsy *kyōgen*, a zwłaszcza dla teatru *kabuki*, który choć w okresie Edo (1603–1868) był ulubioną atrakcją mieszczan, w połowie XIX wieku szybko zatracił kontakt ze zmieniającą się rzeczywistością i przekształcił w niezrozumiałą dla mas, elitarną rozrywkę wyższych klas społecznych¹³.

Kobayashi nie zamierzał jednak polemizować, ani tym bardziej rywalizować, z silnie zakorzenionym w tradycji i historii Japonii teatrem klasycznym. Pragnął jedynie zapoznać społeczeństwo z nowym teatrem w stylu zachodnim. Był on bowiem zwolennikiem harmonijnego i rozważnego wzbogacenia japońskiej tradycji o takie elementy jak orkiestra grająca na europejskich instrumentach europejską muzykę czy wykonywany do jej akompaniamentu śpiew. W tym właśnie upatrywał szansy rozwoju japońskiej sztuki teatralnej jako rozrywki masowej (*taishūgoraku*)¹⁴. Bez muzyki zachodniej nie wyobrażał sobie nowoczesnego teatru japońskiego, którego główny nurt – jak twierdził – powinny stanowić rewia, opera i operetka¹⁵.

⁹ Obecna nazwa – *Takarazuka Kagekidan* (Teatr Muzyczny Takarazuka) – została teatrowi nadana dopiero w 1940 roku.

¹⁰ T. Tsuganesawa, *Takarazuka Senryaku – Kobayashi Ichizō no seikatsubunkaron*, Tōkyō 1991, s. 160–161.

¹¹ Shōchiku – japońskie studio teatralno-filmowe. Początkowo skupione głównie wokół *kabuki* oraz innych japońskich teatrów klasycznych, później także współczesnych (do Shōchiku należą dwie największe, poza Takarazuką, japońskie rewie żeńskie: *Shōchiku Kagekidan* oraz *Ōsaka Shōchiku Kagekidan*). Obecnie Shōchiku jest także jedną z większych japońskich wytwórni filmowych.

¹² T. Tsuganesawa, *Takarazuka Senryaku...*, op. cit., s. 160–161.

¹³ H. Watanabe, *Takarazuka Kageki no henyō to Nihon kindai*, Tōkyō 1999, s. 24–25.

¹⁴ T. Tsuganesawa, *Takarazuka Senryaku...*, op. cit., s. 159.

¹⁵ Ibidem, s. 162–163.

Kobayashi chętnie nawiązywał do teatru *kabuki*, co sprawiło, że z biegiem lat pojawiło się wiele mylnych poglądów na temat powodów, dla których stworzył swój żeński zespół rewiowy. Były to w większości opinie oparte na błędnym przekonaniu, że kierował się chęcią przeciwstawienia rodzimemu teatrowi klasycznemu, na którego scenę do dziś dopuszczani są wyłącznie mężczyźni. Tymczasem założyciel żeńskiej rewii odnosił się do gatunku teatralnego *kabuki* jako symbolu bogatej tradycji teatralnej Japonii. Hiroshi Watanabe pisze o tym następująco:

Kiedy [Kobayashi] mówił o teatrze muzycznym, niezmiennie odwoływał się do niego w kontekście *kabuki* zwanego „starym teatrem” [*kyūgeki*]. Uważał, że teatr muzyczny stwarza szansę zreformowania tego „starego teatru”. [Kobayashi] twierdził, że *kabuki*, niegdyś reprezentatywny japoński „teatr narodowy”, teraz – w nowych czasach – stał się daleki i niezrozumiały dla widza i, jeżeli nic się nie zmieni, będzie się tylko staczać ku upadkowi, aż ostatecznie zaniknie¹⁶.

Dla Kobayashiego *kabuki* było zatem nie tyle określeniem konkretnego gatunku teatru, co reprezentantem przestarzałego – jego zdaniem – japońskiego teatru klasycznego. Jednocześnie dostrzegał on potrzebę stworzenia nowego „teatru narodowego” (*kokumingeiki*) odpowiadającego potrzebom ówczesnego, coraz bardziej demokratycznego społeczeństwa japońskiego. Teatr Muzyczny Takarazuka miał więc raczej stanowić alternatywę dla artystycznej konwencji teatru *kabuki*, a nie jego feministyczny odpowiednik, tym bardziej że decyzja o wyłącznie żeńskim składzie grupy była dziełem przypadku, rezultatem niespodziewanej popularności dziewcząt zabawiających gości gorących źródeł pokazami artystycznymi, a także ówczesnej mody na promowanie aktywności kobiet na scenie. Należy bowiem pamiętać, że w Japonii do połowy ery Meiji (1868–1912) wspólne występowanie na jednej scenie mężczyzn i kobiet było zasadniczo zabronione¹⁷. Zresztą na początku XX wieku Teatr Muzyczny Takarazuka nie był jedyną żeńską grupą artystyczną w Japonii. Na przykład w tokijskim domu towarowym Shirokiya od 1912 roku występowała Żeńska Grupa Muzyczna (*Shōjo Ongakutai*), a w 1917 roku Suzuki Yasuyoshi powołał w Tokio do życia Operę Asahi (*Asahi Kagekidan*), która, choć zatrudniała także kilku mężczyzn, została później przemianowana na Tokijską Operę Żeńską (*Tōkyō Shōjo Kageki*)¹⁸. Jak słusznie zauważa w swojej książce Hiroshi Watanabe, „panowała wówczas moda na teatry żeńskie, dlatego Teatr Muzyczny Takarazuka nie był niczym niezwykłym”¹⁹.

Teatr Muzyczny Takarazuka rozpoczął oficjalną działalność w 1914 roku²⁰. Debiutował trzema spektaklami: *Don Burako* (Łubu dubu²¹), *Ukare daruma* (Wesoły daruma²²) oraz *Kochō* (Motyl). Przedstawienia odbywały się na wspomnianej wcześniej, prowizorycznej

¹⁶ H. Watanabe, *Takarazuka Kageki...*, op. cit., s. 23.

¹⁷ K. Kawasaki, *Takarazuka shōhishakai...*, op. cit., s. 11.

¹⁸ H. Watanabe, *Takarazuka Kageki...*, op. cit., s. 19–20.

¹⁹ Ibidem, s. 20.

²⁰ Wówczas funkcjonował pod nazwą *Takarazuka Shōjo Kageki Yōseikai*.

²¹ Sztuka muzyczna autorstwa Ueharu Kitamury, oparta na japońskiej przypowieści *Momotaro*. Tytuł wywodzi się od użytej w pierwszym zdaniu oryginalnego opowiadania onomatopei „don burako” oddającej turlanie się ciężkiego przedmiotu.

²² *Daruma* – tradycyjna japońska lalka o bulwiastym kształcie, wielkich oczach, pozbawiona rąk i nóg. Jest karykaturalnym przedstawieniem Bodhidarmy – patriarchy chińskiego buddyzmu chan.

scenie wybudowanej na terenie ośrodka rekreacyjnego *Takarazuka Shin'onsen*. Przez pierwsze lata działalności grupa wystawiała głównie krótkie sztuki o tematyce japońskiej, oparte na japońskich przypowieściach, legendach czy literaturze²³.

Szkoła Muzyczna Takarazuka

Kobayashi, doskonały koneser teatralny i menadżer, zdawał sobie sprawę, że do odniesienia sukcesu niezbędny jest nie tylko ciekawy, oryginalny repertuar, lecz również odpowiedni system i warunki do profesjonalnego kształcenia zatrudnianych w teatrze artystek. Z jego inicjatywy 11 stycznia 1918 roku wprowadzono dla aktorek obowiązkowe zajęcia ze śpiewu, tańca oraz gry na instrumentach muzycznych, 6 stycznia 1919 roku natomiast, na mocy uzyskanej 28 grudnia 1918 roku zgody Ministerstwa Edukacji, Kobayashi ufundował prywatną szkołę o nazwie *Takarazuka Ongaku Kageki Gakkō* (Muzyczno-Operowa Szkoła Takarazuka)²⁴ – w trosce o artystyczny rozwój występujących na scenie dziewcząt.

Kobayashi, mimo swej postępowości, bardzo wysoko cenił tradycyjne japońskie wartości społeczno-kulturowe. Dlatego do założonej przez siebie szkoły wprowadził surową, tradycyjną dyscyplinę. Nauka w tej placówce miała przygotowywać dziewczęta nie tylko do występowania na scenie, ale również do poprawnego funkcjonowania w społeczeństwie. Również dziś „Szkoła Muzyczna Takarazuka nie jest miejscem zdobywania jedynie niezbędnego do pracy na scenie teatru rewiowego wykształcenia muzycznego, tanecznego czy aktorskiego. Jest także miejscem kształtowania charakteru, rozważi niezbędnej aktorce teatralnej oraz dobrych manier”²⁵.

Obecnie nauka w Szkole Muzycznej Takarazuka podzielona jest na dwa roczne kursy, przygotowawczy (*yoka*) oraz właściwy (*honka*), podczas których adeptki doskonaliły umiejętności muzyczne – praktyczne (śpiew, gra na różnych instrumentach) i teoretyczne (historia i teoria muzyki), taneczne (tańce japońskie i zachodnie, tradycyjne i nowoczesne) oraz aktorskie (sztuka recytacji, technika gry). Uczestniczą także w zajęciach z historii teatru i dramatu, kultury, wiedzy o świecie współczesnym i etykiety²⁶. Przyszłym aktorkom wpaja się ponadto surowy system zasad obowiązujących w szkole i teatrze. Dziewczęta uczą się respektowania fundamentalnego dla japońskiego społeczeństwa systemu starszeństwa (*jōkakankei*), który dotyczy również relacji między uczennicami pierwszego (*yokasei*) i drugiego (*honkasei*) roku szkoły, a później także między młodszymi (*kakyūsei*) a starszymi (*jōkyūsei*) stażem aktorkami.

Kluczowe znaczenie dla całego życia zawodowego ma decyzja, czy dana uczennica będzie w przyszłości specjalizować się w rolach męskich (*otokoyaku*) czy żeńskich (*musumeyaku*). Od tego zależy ukierunkowanie edukacji uczennic od drugiego roku nauki

²³ S. Hosokawa, *Shoki no Takarazuka Kageki bunkashi – otogigeki kara rebyū made*, ed. B. Makita, <http://web.kyoto-inet.or.jp/people/vmakita/ezuka-speech.html> (25.07.2015).

²⁴ Obecnie *Takarazuka Ongaku Gakkō* (Szkoła Muzyczna Takarazuka).

²⁵ K. Kobayashi, *Prelude – Takarazuka Ongaku Gakkō dai 93ki Bunkasai*, Takarazuka 2007, s. 4.

²⁶ Y. Ueda, *Takarazuka Ongaku Gakkō*, Ōsaka 1976, s. 36.

w szkole. Wówczas dokonuje się również wyboru pseudonimu artystycznego (*geimei*)²⁷, który przez cały okres kariery scenicznej będzie zastępować aktorce jej prawdziwe imię i nazwisko.

Uczennice mające w przyszłości odgrywać role żeńskie (*musumeyaku*), uczą się, jak stać się na scenie idealną kobietą. Poznają arkana kobiecości, czyli właściwy sposób mówienia, poruszania się, zasady *savoir vivre* oraz dbania o własny wygląd. W ramach zajęć wokalnych natomiast opanowują umiejętność śpiewania na wysokich tonach.

Dziewczęta, którym w udziale przypadło specjalizowanie się w emploi *otokoyaku* uczą się bycia idealnym mężczyzną. Ich zadaniem jest stworzenie na scenie przekonującej dla widzów iluzji. Dlatego uczennice *honka* ścinają krótko włosy, a poza szkołą noszą spodnie, koszule i garnitury. Kształcąc głos, uczą się go obniżać i modulować w taki sposób, by mimo to wciąż wydawał się naturalny. Opanowują też podstawy męskiego stylu bycia. Perfekcyjność w tym względzie osiągają zwykle dopiero po latach nauki i praktyki na scenie. W teatrze popularne jest powiedzenie *otokoyaku jūnen* oznaczające, że do opanowania umiejętności przeistaczania się w postaci męskie potrzeba przynajmniej dziesięciu lat²⁸.

Od początku widzowie doceniali dbałość o jak najwyższe standardy kształcenia zawodowego aktorek oraz poziomu artystycznego zespołu *Takarazuka Kagekidan*, a także troskę o nienaganną kulturę osobistą aktorek – na scenie i poza nią. Kobiety, mężczyźni, dorośli i dzieci tłumnie chodzili na wszystkie kolejne przedstawienia, przyczyniając się w ten sposób do systematycznego wzrostu popularności zespołu.

Warto wspomnieć, że w 1919 roku po raz pierwszy postanowiono dopuścić mężczyzn na scenę Teatru Muzycznego Takarazuka. Z tego powodu do Szkoły Teatru Muzycznego Takarazuka przyjęto ośmiu chłopców, którzy jednak ze względu na sprzeciw ze strony większości pracowników teatru oraz fanów, po dziesięciu miesiącach zostali ze szkoły usunięci²⁹. Mimo to próby przeprowadzenia naboru wśród mężczyzn podjęto również po drugiej wojnie światowej (w grudniu 1945 roku, marcu 1946 roku oraz kwietniu 1947 roku³⁰), ale nawet tym chłopcom, którzy ukończyli szkołę, zezwalamo jedynie na występowanie w *kage kōrasu* (chór w tle), nigdy w charakterze solistów³¹. Ostatni nabór wśród dziewcząt i chłopców odbył się w 1953 roku, a w 1956 roku wprowadzono definitywny zakaz podchodzenia mężczyzn do egzaminów wstępnych do *Takarazuka Ongaku Gakkō*³².

Pierwsze sukcesy

Stale rosnąca popularność wyłącznie żeńskiej rewii sprawiła, że prowizoryczna scena na terenie kurortu przestała odpowiadać wymaganiom zespołu. Potrzebna była nowa sie-

²⁷ K. Kobayashi, *Prelude...*, op. cit., s. 6.

²⁸ Kawasaki K., *Takarazuka to iu yūtopia*, Tōkyō 2005, s. 165.

²⁹ *Yume wo egaite hanayaka ni Takarazuka Kageki 80 nenshi*, Takarazuka 1994, s. 253–254.

³⁰ *Yume wo egaite hanayaka*, op. cit., s. 254.

³¹ Często obecny w spektaklach śpiew chórалny w wykonaniu aktorek znajdujących się w tzw.: *besshitsu*, czyli pokoju umieszczonym za skrzydłem sceny, niewidocznym dla widzów.

³² Y. Ueda, *Takarazuka Ongaku...*, op. cit., s. 11.

dziba z większą, nowoczesną sceną i zmodernizowaną widownią w zachodnim stylu. Pierwszą przebudowę ukończono w marcu 1919 roku, a w październiku 1920 roku zastąpiono tradycyjne *zashiki*³³ krzesłami. Jednocześnie dokonano podziału zespołu na dwie grupy – Grupę Kwiatów (*Hanagumi*) oraz Grupę Księżycy (*Tsukigumi*), które występowały naprzemiennie. Po roku tego typu praktyki, która okazała się wyśmienitym rozwiązaniem strategicznym, zwiększono liczbę wystawianych rocznie spektakli. Dzięki temu zespół szybko rozrósł się do takich rozmiarów, że w lipcu 1924 roku utworzono kolejną, trzecią grupę nazwaną *Yukigumi* (Grupa Śniegu). W rezultacie wzniesiono jeszcze jeden, większy budynek o nazwie *Takarazuka Daigekijō* (Wielki Teatr Takarazuka), który do dziś pozostaje główną siedzibą rewii³⁴.

Kobayashi, przywiązując dużą wagę do wysokich walorów artystycznych, dostrzegał potrzebę poznawania świata przez pracowników zespołu. W celu umożliwienia im zdobycia doświadczenia za granicą utworzył fundusz stypendialny i na początku lat dwudziestych zaczął wysyłać swoich artystów do Ameryki i Europy. W 1926 roku w podróż służbową wyjechali między innymi: scenarzysta i reżyser Tatsuya Kishida (1892–1944), a w 1928 roku – reżyser i choreograf Tetsuzō Shirai (1900–1983). Po powrocie odegrali oni kluczową rolę w kształtowaniu kierunków rozwoju Teatru Muzycznego Takarazuka, a zwłaszcza jego repertuaru.

Tatsuya Kishida zasłynął jako autor pierwszej japońskiej rewii pt. *Mon Pari* (Mój Paryż). Opisał w niej własne, zdobyte podczas podróży po świecie doświadczenia. Inscenizacja tego utworu wiązała się jednak – poza nową techniką gry (w stylu zachodnim), kostiumami, tańcem i wielkimi kosztami – z koniecznością pokonania wielu problemów, z których do najtrudniejszych należała adaptacja przestarzałego zaplecza scenicznego, zwłaszcza mechanizacja maszynierii w celu umożliwienia dokonywania na przykład szybkich zmian dekoracji. Dzięki zaangażowaniu Kobayashiego i finansowemu wsparciu firmy Hankyū Dentetsu, 1 września 1927 roku odbyła się premiera pierwszej japońskiej rewii zatytułowanej *Mon Pari – Waga Pari yo* (Mon Paris – Mój Paryż). Sukces przedstawienia był spektakularny. Japończycy, którzy dzięki tej rewii po raz pierwszy zobaczyli na scenie zmysłowe, europejskie tańce, jak na przykład kankan, wykonywane do muzyki granej na zachodnich instrumentach, w niezwyklej kostiumach ozdobionych barwnymi piórami, oniemieli z zachwytu. Bilety na wszystkie przedstawienia sprzedawano błyskawicznie.

Kolejnym przełomowym spektaklem w dziejach Teatru Muzycznego Takarazuka była wystawiana od 1 sierpnia 1930 roku inscenizacja sztuki *Parizetto* (Paryżanka) autorstwa Tetsuzō Shirai, który dzięki niej zasłużył sobie na miano króla rewii (*rebyū no ōsama*). To nowatorskie widowisko wprowadziło Japonię w świat paryskiej rewii. Zaszokowało widzów nowymi środkami wyrazu, panującą na scenie swobodą obyczajową³⁵, a także pożyczonymi z francuskich teatrów rewiowych wachlarzami czy ozdobnymi pióropuszcami, a także kostiumami bogato zdobionymi cekinami i cyrkoniami. Z równą fascynacją japońscy widzowie odkrywali też nowy rodzaj makijażu, który był zdecydowanie dyskretniejszy

³³ Tradycyjne japońskie siedziska na matach *tatami*.

³⁴ Budynek Wielkiego Teatru Takarazuka był jeszcze kilkakrotnie modernizowany i przebudowywany. Ostateczną formę zyskał w 1995 roku.

³⁵ T. Tsuganesawa, *Takarazuka Senryaku...*, op. cit., s. 58.

i bardziej naturalny niż stosowany dotychczas *shironuri* (biały makijaż)³⁶, wzorowany na makijażu charakterystycznym dla teatru *kabuki*³⁷. Po *Paryżance* Shirai stworzył wiele nie mniej popularnych spektakli, a wśród nich między innymi pierwszy japoński musical *Rōzu Pari* (Różany Paryż, 1931).

O ile Kishidę uważa się za twórcę japońskiej rewii, o tyle Shirai postrzegany jest jako osoba, która ją wzbogaciła i udoskonaliła³⁸. Dzisiaj można powiedzieć, że obaj wizjonerzy przyczynili się do przeistoczenia Chóru Takarazuka w Teatr Muzyczny Takarazuka i do nadania mu charakterystycznego stylu artystycznego, będącego połączeniem cech zachodniej rewii, musicalu oraz japońskiej tradycji teatralnej.

Sukces – balansujących na pograniczu sztuki wysokiej i rozrywki masowej – nowatorskich spektakli rewiowych Teatru Muzycznego Takarazuka zaowocował w 1934 roku otwarciem dodatkowej siedziby, tym razem w Tokio, oraz utworzeniem czwartej z kolei grupy o nazwie *Hoshigumi* (Grupa Gwiazd). Ostatnią z obecnie działających grup, *Soragumi* (Grupa Kosmosu), powołano do życia w 1998 roku.

Największym sukcesem japońskiej rewii z Takarazuka w początkowym okresie działalności było pierwsze zagraniczne *tournee* w 1938 roku. Zespół wystąpił łącznie w dwudziestu sześciu miastach Niemiec, Polski i Włoch. Od tamtej pory Teatr Muzyczny Takarazuka wielokrotnie gościł na scenach niemal całego świata, w krajach takich jak: USA, Kanada, Meksyk, Argentyna, Brazylia, Chiny, Korea Południowa, Birma, Malezja, Singapur, Tajlandia, Litwa, Rosja, Ukraina, Francja, Niemcy, Anglia.

Westernizacja po drugiej wojnie światowej

Systematyczne wzbogacanie repertuaru o zachodnie nowinki teatralne przyczyniało się do coraz wyraźniejszej westernizacji stylu przedstawień, których tematyka coraz rzadziej nawiązywała, przeciwnie niż w okresie początkowym istnienia zespołu, do rodzimych pieśni, baśni czy wątków literackich. Twórcy woleli czerpać inspirację z rewiowej, komediowej czy operetkowej tradycji Zachodu.

Po drugiej wojnie światowej repertuar zespołu poszerzono o inscenizacje utworów należących do kanonu literatury światowej. Znalazły się wśród nich między innymi spektakle inspirowane dziełami: Szekspira (*Romeo i Julia*, *Sen nocy letniej*, *Wieczór trzech króli*), Fiodora Dostojewskiego (*Bracia Karamazow*), Lwa Tołstoja (*Wojna i pokój*, *Anna Karenina*), Antona Czechowa (*Mewa*), Margaret Mitchell (*Przeminęło z wiatrem*), Ernesta Hemingwaya (*Komu bije dzwon*), Karola Dickensa (*Opowieść o dwóch miastach*), Scotta Fitzgeralda (*Ostatni z wielkich*), Ericha Marii Remarque'a (*Łuk triumfalny*), Henry'ego Fieldinga (*Historia życia Toma Jonesa, czyli dzieje podrzutka*), Stendhala (*Czerwone i czarne*), Anthony'ego Hope'a (*Więzień na zamku Zenda*) czy Aleksandra Dumas (*Człowiek w żelaznej masce*, *Hrabia Monte Christo*).

³⁶ Makijaż polegający na pokrywaniu twarzy i dekoltu warstwą śnieżnobiałego pudru.

³⁷ O. Shima, *Kobayashi Ichizō to sono bijogun, 70 nen no himitsu – Za Takarazuka*, Tōkyō 1984, s. 99–100.

³⁸ *Ibidem*, s. 99.

Oprócz dzieł literatury rodzimej i światowej w Teatrze Muzycznym Takarazuka wystawiano również utwory należące do nurtu kultury masowej, jak na przykład *manga*³⁹ (m.in. *Berusaiyu no bara* [Róża Wersalu], *Burakku Jakku* [Black Jack]) czy gry komputerowe (*Gyakuten saiban* [Phoenix Wright]). To właśnie adaptacja japońskiego komiksu autorstwa Ryōko Ikedy pt. *Róża Wersalu* (*Berusaiyu no bara*) wystawiona po raz pierwszy w 1974 roku zapewniła zespołowi znaczny wzrost popularności. *Róża Wersalu* zyskała miano sztandarowego dzieła Teatru Muzycznego Takarazuka, a każda nowa inscenizacja tego utworu, których było kilkanaście, przyciągała tłumy widzów.

Wprowadzenie w 1967 roku do repertuaru Teatru Muzycznego Takarazuka znanych na całym świecie musicali *Hair* oraz *Oklahoma!* okazało się przełomowym momentem w historii zespołu, wyznaczającym początek intensywnej amerykańskiej. O końcu kilkunastoletniego, naznaczonego głównie wpływami europejskimi okresu świadczą dziesiątki innych amerykańskich musicali, a wśród nich między innymi: *West Side Story* (1968)⁴⁰, *Carousel* (1969), *Brigadoon* (1974), *South Pacific* (1984), *Guys & Dolls* (1984), *Show Boat* (1986), *Me & My Girl* (1987), *Kiss Me Kate* (1988), *Redhead* (1988), *The Sound of Music* (1988), *The Apple Tree* (1993), *Can can* (1996), *How to Succeed* (1996). Z czasem na scenę Teatru Muzycznego Takarazuka trafiły również musicale europejskie, takie jak austriacki *Elisabeth* (1996) czy francuski *Roméo et Juliette: de la Haine à l'Amour* (Romeo i Julia: od Nienawiści do Miłości, 2010) czy *Le Roi Soleil* (Król Słońce, 2014). Wielka popularność musicali sprawiła, że również wszystkie pozostałe sztuki zaczęto aranżować w takiej konwencji.

Trudno więc zaprzeczyć, że Teatr Muzyczny Takarazuka jest teatrem bardzo zwesternizowanym. Większość obecnie wystawianych sztuk określa się mianem *yōmono* (sztuki w stylu zachodnim). Ich akcja osadzona jest na Zachodzie, a fabuła – oparta na prawdziwych lub fikcyjnych wydarzeniach. Do *yōmono* zalicza się także reinscenizacje oryginalnych produkcji zachodnich (musicale, opery).

Nader ciekawym aspektem westernizacji stylu Teatru Muzycznego Takarazuka jest wizerunek postaci. O ile bowiem zachowanie bohaterów odpowiada raczej japońskiemu kanonom, o tyle ich wygląd bliższy jest amerykańskiemu czy europejskiemu ideałom. Z tego powodu można odnieść wrażenie, że w wystawianych przez ten teatr sztukach *yōmono* dochodzi do przeniesienia realiów życia Japończyków na grunt zachodni. Uzyskuje się w ten sposób osobliwy efekt osadzenia japońskiego charakteru i psychiki w ciele obcokrajowca, którego najbardziej „egzotyczną” cechą staje się obcojęzyczne imię. Intryguje zatem kontrast między zachodnim *phisis* postaci a ich japońską mentalnością – zarówno kobiet, jak i mężczyzn.

Westernizacja dotyczy również tańca. Europejski taniec klasyczny i nowoczesny, tańce latynoamerykańskie pojawiają się niemal w każdym spektaklu. Są nieodłącznym elementem większości sztuk, dramatów i musicali, których akcja toczy się na Zachodzie, a przede wszystkim przedstawięń rewiowych. Dlatego nawet gdy pierwszą część (przed przerwą) pełnego programu danego przedstawienia wypełnia sztuka o tematyce japońskiej (zwana *nihonmono* lub *wamono*), to w drugiej przewidziana jest zwykle godzinna rewia, dzięki czemu podczas każdego spektaklu można podziwiać także taniec zachodni. Tradycyjne

³⁹ Japoński komiks.

⁴⁰ Data pierwszego wystawienia na scenie Teatru Muzycznego Takarazuka.

tańce japońskie pojawiają się w rewiach sporadycznie i głównie w celu urozmaicenia, kontrastu lub, ironicznie, jako orientalna ozdoba spektaklu⁴¹.

Stylowi tańców odpowiada akompaniament. Rozlega się zatem głównie europejska muzyka klasyczna, jazz, disco, rock, country. Zwraca jednak uwagę paradoks: o ile w inscenizacjach sztuk w stylu japońskim oprócz *shamisen*⁴² czy *koto*⁴³ pobrzmiewają także zachodnie instrumenty, o tyle w sztukach w stylu zachodnim tradycyjna muzyka japońska należy do rzadkości.

Rodzime tradycje

Nie można jednak powiedzieć, że Teatr Muzyczny Takarazuka całkowicie oderwał się od korzeni japońskiej tradycji teatralnej. „Japonizacja” zapożyczonych z obcych kultur wzorców nie jest w Japonii ani niczym nowym, ani wyjątkowym, podobnie jak jednoczesna dbałość o rodzime wartości. Styl zespołu jest rezultatem harmonijnego stopienia obu tych tendencji. Należy zatem pamiętać, że wprowadzenie do repertuaru zagranicznych sztuk miało na celu urozmaicenie, a nie całkowite odcięcie się od teatralnej spuścizny własnego kraju. Konwencja zespołu choć wyraźnie odzwierciedla fascynację twórców kulturą Zachodu, niezmiennie pozostaje teatrem typowo japońskim – pod względem artystycznym, społecznym, a przede wszystkim estetycznym. Świadczy o tym na przykład to, że wprawdzie liczba wystawianych rocznie spektakli *wamono* jest zdecydowanie mniejsza od liczby spektakli *yōmono*, to nie sposób sobie wyobrazić, żeby w ciągu jednego sezonu nie została wystawiona przynajmniej jedna sztuka *wamono*. Sztuki takie cieszą się popularnością, ponieważ utrwalają pamięć historyczną, mitologiczną i widowiskową Japończyków.

Uczennice Szkoły Muzycznej Takarazuka, od chwili wstąpienia do niej, są przygotowywane z jednakową systematycznością i profesjonalnością zarówno do występowania w sztukach typu *yōmono*, jak i *wamono*. Oprócz zachodnich technik tanecznych, wokalnych, aktorskich młode adeptki muszą nauczyć się japońskiego tańca (*buyō*), śpiewu, gry na *shamisen*, *koto*, *fue* (flecie) czy różnego rodzaju bębnach. Jedynym zaś instrumentem zachodnim, który powinny opanować, jest fortepian⁴⁴.

W przedstawieniach Teatru Muzycznego Takarazuka bez trudu można się doszukać fascynacji *kabuki*. Związek z tym klasycznym teatrem przejawia się nie tylko w traktowaniu go przez twórców rewii jako artystycznej inspiracji, ale także w realizowaniu razem z aktorami *kabuki* eksperymentalnych spektakli. Na przykład w sierpniu 2005 roku w Osace Teatr Muzyczny Takarazuka po raz pierwszy w historii nawiązał bezpośrednią współpracę z teatrem *kabuki*. Wraz z aktorami reprezentującymi styl *kamigata kabuki*⁴⁵, w ramach corocznego przedsięwzięcia promującego młodych aktorów teatru *kabuki* – *Heisei*

⁴¹ Z wyjątkiem rewii o tematyce japońskiej, które w całości oparte są na tradycyjnym tańcu japońskim (*buyō*).

⁴² Tradycyjny japoński instrument strunowy przypominający bałajkę (typ gitary).

⁴³ Tradycyjny japoński instrument strunowy szarpany, rodzaj cytry.

⁴⁴ Y. Ueda, *Takarazuka Ongaku...*, op. cit., s. 40–41.

⁴⁵ Styl *kabuki* charakterystyczny dla rejonu Kansai.

Wakashū Kabuki (Kabuki Młodych Mężczyzn ery Heisei), we wspólnie wystawionej sztuce pt. *Hanakurabe kabuki emaki* (Opowieść o dwóch kwiatach)⁴⁶ wystąpiła wybitna odtwórczyni ról męskich Kiriya Hiromu (ur. 1974) wraz z dziewięcioma innymi aktorkami rewiowymi, w tym również specjalistkami od ról żeńskich. Niezależnie od własnego *emploi*, wszystkie występujące w tym przedstawieniu artystki Teatru Muzycznego Takarazuka wcieliły się w postaci kobiece, które w *kabuki* są tradycyjnie wykonywane przez mężczyzn (*onnagata*)⁴⁷. Była to sytuacja bez precedensu.

Podobnie Kazuo Hasegawa (1908–1984)⁴⁸, współreżyserujący z Shinjim Uedą (ur. 1933) pierwszą inscenizację *Róży Wersalu* (1974), szczególną wagę przywiązywał do tego, aby kunszt (*waza*) artystek rewiowych dorównywał mistrzowskiemu kunsztowi wykonawczemu aktorów teatru *kabuki*. Hasegawa dostrzegał bowiem wówczas potrzebę udoskonalenia charakterystycznej dla Teatru Muzycznego Takarazuka techniki gry. Uważał, że da się to osiągnąć, wzorując się na technice aktorskiej *kabuki*. *Róża Wersalu* to pierwsze przedstawienie, w którym można było podziwiać ewidentne efekty takich starań. Z czasem gra inspirowana częściowo przestrzeganą w *kabuki* ideą mistrzowską (*waza*) stała się jedną z podstawowych cech aktorstwa artystek z Takarazuka. Można je rozpoznać na przykład po *pinspotto* (od ang. *pin spot*) lub *itatsuki* (dosłownie: na desce) – podobnym do *mie*⁴⁹ pozom. *Pinspotto* ma służyć zwiększeniu ekspresji danego gestu lub wyrazu twarzy poprzez kilku- lub kilkunastosekundowe zatrzymanie. W trakcie przybrania takiej pozy na aktorkę kierowany jest przykuwający dodatkowo uwagę widza snop białego światła.

Aktorka zastygła w pozie *itatsuki* ukazuje się oczom widzów, stojąc na zapadni. Jej sylwetkę można zauważyć zwykle bezpośrednio po zmianie dekoracji, rozpoczęciu kolejnego aktu lub w momencie oświetlenia sceny po uprzednim jej zaciemnieniu.

Kiyoku, tadashiku, utsukushiku

Motto Teatru Muzycznego Takarazuka brzmi: „niewinnie, poprawnie, pięknie” (*kiyoku, tadashiku, utsukushiku*). Pochodzi ono z wiersza napisanego przez Kobayashiego z okazji otwarcia tokijskiej siedziby zespołu. Obecnie hasło *kiyoku, tadashiku, utsukushiku* uważa się za podstawowy wyznacznik zasad moralnych. Z motta wynika konieczność wyzbycia się „wszystkiego, co niestosowne i wulgarne, czyli tego, co niszczy iluzję” (Takarazuka

⁴⁶ Sztuka z 2005 roku autorstwa pisarza, dramaturga i reżysera teatralnego Satoru Okamoto, w reżyserii aktora *kabuki* Hidetarō Kataoki.

⁴⁷ *Takarazuka to Kabuki korabokōen*, <http://www.sponichi.co.jp/osaka/ente/takarazuka/backnumber/050813/takarazuka.html> (23.07.2015).

⁴⁸ Japoński aktor *kabuki*. Zasłynął głównie jako aktor filmowy. Grał w ponad dwustu filmach, w tym m.in. w *Jūjūiro* (Skrzyżowanie, 1928), *Genji monogatari* (Opowieść o Księżu Promienistym, 1951), *Chūshingura* (Skarbiec wiernych poddanych, 1958) czy *Chikamatsu Monogatari* (Ukrzyżowani kochankowie, 1954).

⁴⁹ *Mie* – jedna z technik gry aktorskiej w teatrze *kabuki*. Polega na zastygnięciu aktora w wystylizowanej, ekspresyjnej pozie lub wyrazie twarzy w celu podkreślenia znaczenia danej sceny czy też emocji i charakteru bohatera. Szerzej na ten temat zob.: E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny*, op. cit., s. 164–165.

Sumiregumi 191)⁵⁰. Teatr Muzyczny Takarazuka to świat marzeń (*yume no sekai*) – wyobcowany z niemoralnych i przygnębiających aspektów rzeczywistości⁵¹.

W imię niewinności, poprawności i piękna na scenie nie pokazuje się między innymi kochanków w sytuacjach intymnych. Tabu dotyczy też nagiego ciała, które, choć obecnie traktowane znacznie mniej rygorystycznie niż przed laty, nadal jest osłaniane cienkim materiałem o odpowiednim kolorze. W sztukach autorskich kwestie budzące wątpliwości pod względem moralnym, zgodnie z zasadą niewinności, poprawności i piękna, są albo celowo pomijane, albo tylko powierzchownie sygnalizowane, a w przypadku reinscenizacji oryginalnych sztuk zachodnich – zmieniane lub wręcz usuwane⁵².

Częstym tematem spektakli prezentowanych na scenie Teatru Muzycznego Takarazuka są perypetie charakterystyczne dla tak zwanych *ningen dorama* (sztuk obyczajowych), popularnych również we współczesnych japońskich serialach telewizyjnych. Są to utwory skupiające się na codziennych zmaganiach i relacjach międzyludzkich, często opowiadające o przyjaźni, miłości, zemście czy nienawiści. Jest jednak również wiele utworów bogatych w podteksty edukacyjne i moralizujące⁵³. Na przykład głównym bohaterem wystawionej w 2008 roku sztuki pt. *A-“R”ex* jest Aleksander Macedoński. Tymczasem zarówno z kostiumów, jak i z dialogów wynika dwuwarstwowość, ponieważ autor, Kōichi Ogita, wprowadza aluzje do polityki USA lat siedemdziesiątych XX wieku, umiejętnie wykorzystując w tym celu rozterki króla Macedonii. Podobnie Keiko Ueda (ur. 1966) w *Kurashiko Itariāno* (Włoska klasyka, 2012) opowiada między innymi interesującą historię męskiego garnituru, a zarazem skłania do refleksji nad tradycją i nowoczesnością, nawiązując do problemu podtrzymania tradycyjnego rzemiosła w obliczu postępującej modernizacji i galopującego konsumpcjonizmu.

Teatr Muzyczny Takarazuka jest bez wątpienia jednym z najprężniej działających japońskich teatrów współczesnych, powstałych w XX wieku. Każdego roku odwiedza go 2,5 miliona widzów⁵⁴, a Klub Przyjaciół Takarazuka (*Takarazuka-tomo no Kai*), oficjalny fanklub, skupia ponad 70 tysięcy członków⁵⁵. Mimo to status tego zespołu w kraju i na świecie stale pozostaje niejasny. Wynika to najprawdopodobniej z jego pierwotnie artystyczno-komercyjnego charakteru oraz z traktowania go, nawet przez założyciela, jako towaru na sprzedaż⁵⁶, co w konsekwencji trwale zdeterminowało też styl rewii – styl z pogranicza sztuki wysokiej i niewybrednej rozrywki. Paradoksalnie właśnie owo harmonijne połączenie trendów kultury masowej z japońską i zachodnią tradycją, prostoty z przepychem, kiczu z wyrafinowaniem tworzy unikalny styl zespołu Takarazuka.

⁵⁰ Takarazuka Sumiregumi, *Takarazuka daijiten*, Tōkyō 2000, s. 191.

⁵¹ Kawasaki K., *Takarazuka to iu yūtopia*, op. cit., s. 169.

⁵² Ibidem.

⁵³ K. Nimiya, *Takarazuka no kōki – Osukaru kara posuto feminizumu he*, Tōkyō 1995, s. 23.

⁵⁴ Hankyū Hanshin Holdings, *Annual Report 2013*, <http://holdings.hankyu-hanshin.co.jp/ir/library/annual-reports/data/131.pdf> (20.07.2015).

⁵⁵ *Takarazuka to fan (jō)*, <http://www.sankei.com/west/news/140803/wst1408030046-n1.html> (29.07.2015).

⁵⁶ Ō. Kōbō, *Takarazuka! Kore zo entāinmento*, Tōkyō 2001, s. 76.

Bibliografia

- Hankyū Hanshin Holdings, *Annual Report*, 2013, <<http://holdings.hankyu-hanshin.co.jp/ir/library/annualreports/data/131.pdf>> (20.07.2015).
- Hosokawa S., *Shoki no Takarazuka Kageki bunkashi – otogigeki kara rebyū made*, ed. B. Makita, <<http://web.kyoto-inet.or.jp/people/vmakita/ezuka-speech.html>> (25.07.2015).
- Kawasaki K., *Takarazuka to iu yūtopia*, Tōkyō 2005.
- Kawasaki K., *Takarazuka shōhishakai no supekutakuru*, Tōkyō 1999.
- Kobayashi I., *Takarazuka manpitsu*, Tōkyō 1980.
- Kobayashi I., *Watakushi no yukikata*, Tōkyō 2006.
- Kobayashi K., *Prelude – Takarazuka Ongaku Gakkō dai 93ki Bunkasai*, Takarazuka 2007.
- Kōbō Ō., *Takarazuka! Kore zo entāteinmento*, Tōkyō 2001.
- Nimiya K., *Takarazuka no kōki – Osukaru kara posuto feminizumu he*, Tōkyō 1995.
- Shima O., *Kobayashi Ichizō to sono bijogun, 70 nen no himitsu – Za Takarazuka*, Tōkyō 1984.
- Sugawara M., *Yume no rebyūshi*, Tōkyō 1996.
- Takarazuka Sumiregumi, *Takarazuka daijiten*, Tōkyō 2000.
- Takarazuka to fan (jō)*, <<http://www.sankei.com/west/news/140803/wst1408030046-n1.html>> (29.07.2015).
- Takarazuka to Kabuki korabokōen*, 2005, <<http://www.sponichi.co.jp/osaka/ente/takarazuka/back-number/050813/takarazuka.html>> (23.07.2015).
- Tsuganesawa T., *Takarazuka Senryaku – Kobayashi Ichizō no seikatsubunkaron*, Tōkyō 1991.
- Ueda Y., *Takarazuka Ongaku Gakkō*, Ōsaka 1976.
- Watanabe H., *Takarazuka Kageki no henyō to Nihon kindai*, Tōkyō 1999.
- Yume wo egaite hanayaka ni Takarazuka Kageki 80 nenshi*, Takarazuka 1994.
- Żeromska E., *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, t. 2: *Kabuki, burnaku*, Warszawa 2009.
- Żeromska E., *Na pograniczu realizmu: kobieta i kobiecość w teatrze japońskim*, Porównania 2016, nr 18, s. 239–256.

MONIKA LECIŃSKA-RUCHNIEWICZ

A historical overview of the Takarazuka musical theatre – in search of a new „national theatre”.

Summary

The Takarazuka Revue (Takarazuka Kagekidan) occupies an important place among Japanese modern theatres and enjoys unwavering popularity both in Japan and abroad. Both the artistic and commercial character of the idea that brought the first Japanese all-female revue to life in 1914 determined its further development and process of conversion from a simple choir to a full scale musical theater. Kobayashi – the founder of the Takarazuka Revue, an opera aficionado and theater critic – was driven by the need to create a new, affordable and easily understandable national theater that would meet the needs of modern Japanese society. Currently, the Takarazuka Revue is one of the most active and successful modern Japanese theaters. Its harmonious combination of trends in mass culture and Japanese and Western theatrical traditions is fascinating. The highly character-

ristic fusion of simplicity and splendour, kitsch and sophistication that can be seen in the revue's works, creates a unique, albeit somewhat controversial style, complemented by musumeyaku (female emploi) i otokoyaku (male emploi) played by actresses taught in a special school affiliated to the Takarazuka Revue.

Keywords: Takarazuka Revue, Japanese theatre, entertainment, musical, mass culture, modernization

MARIANA ČECHOVÁ
Univerzita Konštantína Filozofa Nitra
Filozofická fakulta

OPOWIEŚCIOWY WZÓR PRZEZNACZENIA BOHATERÓW¹

W poniższym artykule pragnę skupić się na dwóch pokrewnych typach baśniowych o „protegowanych losu”, które zgodnie z międzynarodową klasyfikacją typów baśni (dalej: ATU) zarejestrowane są osobno, jako: ATU 930 *Wróżba* i ATU 461 *Trzy włosy z czarnej brody*. Te tematyczne algorytmy ludowych opowieści mają swoje źródło w znacznie starszych literackich materiałach.

Typ baśniowy *Wróżba*

Na początku należałoby przypomnieć tematyczny schemat baśniowego typu ATU 930 *Wróżba* (Ubogi chłopiec i bogacz):

I. Wróżba:

a) chłopiec dowiaduje się z przepowiedni, że zostanie zięciem króla.

II. Sprzedanie i porzucenie:

a) król wykupuje od rodziców biednego chłopca, o którym dowiaduje się – według wróżby – że zostanie jego następcą;

b) spuszcza beczkę z uwięzionym w niej chłopcem do rzeki albo zostawia chłopca w lesie;

c) chłopca ratuje i przyjmuje do siebie młynarz, pasterz, myśliwy lub handlarz.

III. Uriaszowy list:

a) król znajduje chłopca i posyła go do królowej z listem, w którym żąda, by ta zabiła chłopca;

¹ Badania powstały w ramach projektu VEGA 1/0426/17 Ikonizacja cierpienia i jego znaczenia w literackim, artystycznym i kulturowym obrazie I (intersemiotyczna, interdyscyplinarna i międzykulturowa rekonstrukcja).

b) po drodze zatrzymują go rozbójnicy, ci podmieniają list na inny, w którym pada żądanie, żeby chłopiec otrzymał za żonę królewnę.

Przy oznaczaniu ostatniej sekwencji tego baśniowego typu („Uriaszowy list”) autorzy ATU najprawdopodobniej inspirowali się historią biblijną o Uriaszu Hetycie², którego król Dawid chciał zabić, aby móc ożenić się z jego żoną. Dawid wysłał dowódcy wojska list z żądaniem, żeby ten ustawił Uriasza na pierwszej linii walk. Tak się też dzieje. Uriasz ginie w walce, a król Dawid poślubia jego żonę. Biblijną opowieść o Uriaszu z baśniowym typem *Wróżba* łączy zatem motyw podstępnego listu: wysoko postawiony mężczyzna wysłał z wiadomością podporządkowanego sobie rywala, który ma się znaleźć na miejscu własnej śmierci.

Czeski folklorysta Karel Horálek³, w związku z kluczowym motywem „listu śmierci” (ewentualnie „wyrokiem śmierci”), który sam skazany dostarcza adresatowi, nawiązuje do średniowiecznych europejskich legend. W nich sekwencja „Uriaszowego listu” jest wykorzystywana jako niezależny materiał opowieści. Horálek zwraca uwagę na pracę francuskiego badacza Emmanuela Cosquina *La Légende du page desainte Elisabeth de Portugalet les nouveaux documents orientaux*⁴, który podkreślił analogię między opowieścią o „protegowanym losu” a średniowieczną legendą o św. Elżbiecie portugalskiej. Mowa w niej jest o tym, że ta bogobojna królowa przy wyznaczaniu jałmużny poprosiła o pomoc pewnego pazia. Inny młody dworzanin, zazdroszcząc swojemu koledze przychylności królowej, wmówił królowi, że jego żona nawiązała niedozwolone kontakty z paziem. Król postanowił ukarać domnianego rywala – zdecydował, że pozbawi pazia życia w taki sposób, że wyśle go z listem do huty, a tam hutnicy wrzucą go do pieca. Młodzieniec jednak po drodze zatrzymuje się w kościele. Tymczasem król wysłał do huty kolejnego posłańca, którego spotyka los, jaki czyhał na pazia⁵. Stąd też Václav Tille proponuje, by tę sekwencję nazywać „wiadomością do hut”⁶.

Jak łatwo dostrzec – różnica między biblijną historią a średniowieczną legendą spoczywa w tym, że w tej pierwszej osoba niosąca list umiera, a w drugiej zostaje uratowana. Podobne zakończenie ma czeska bajka *Protegowany losu* (wersja baśniowego typu ATU 930 *Wróżba*), w której król usiłuje pogodzić się z losem młodzieńca i przyjmuje go jako swojego zięcia.

Szczegółowym folklorystycznym tekstem typu „protegowany losu” poświęcona jest monografia fińskiego badacza Anti Aarnego *Der reiche Mann und sein Schwiegersohn* (Hamina, 1916)⁷. Przy jej koncyptowaniu Aarne, jako punkt wyjścia, obrał sobie prawdopodobnie dane, które przedstawili Johannes Bolte i Jiří Polívka w komentarzu do baśni braci Grimm *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren*⁸, zestawiał ją także z pracą Josefa

² *Druhá kniha Samuelova* 10–11.

³ K. Horálek, *Folklor a světová literatura*, Praha 1979, s. 130.

⁴ E. Cosquin, *La Légende du page desainte Elisabeth de Portugalet les nouveaux documents orientaux*, Paris 1912.

⁵ *Ibidem*, s. 320–326; K. Horálek, *op. cit.*, s. 130.

⁶ V. Tille, *Chráněnc osudu*, [w:] *Národopisný věstník československý XIII*, Praha 1919, s. 370.

⁷ A. Aarne, *Der reiche Mann und sein Schwiegersohn*, Hamina 1916.

⁸ Czarcie trzy złote włosy. Zob. J. Bolte, G. Polívka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig 1913, s. 276. Bolte i Polívka ogółem zebrali i skomentowali około stu tekstów o prote-

Schicka *Corpus Hamleticum* (1912)⁹, którego badania skupiały się wokół podstawowych treści i podstawowego źródła *Hamleta* Shakespearo – irlandzkiej legendy o Amlecie¹⁰. Legenda została zapisana w dziele *Gesta Danorum* autorstwa średniowiecznego duńskiego kronikarza Saxa Grammatica (XII wiek)¹¹.

Następnie Aarne, w zgodności z wytycznymi E. Cosquina i J. Shicka, wysuwa hipotezę, że typ „protegowany losu” ma swoje korzenie w chińskiej i indyjskiej literaturze. Uważa, że najstarszymi znanymi tekstami, które odpowiadają temu typowi są buddyjska narracja z Chin (III wiek), której bohaterem jest sam Boddhisattva (*Tripitaka*¹²), i buddyjska narracja z Indii (V wiek), w której z kolei protegowanym jest Ghósaka¹³. W obu tekstach chodzi o porzucone niemowlę, któremu prorokowano, że zostanie spadkobiercą bogacza. Bogacz zajmie się opuszczonym dzieckiem, ale w chwili, gdy urodzi mu się własny syn, będzie próbował zabić podrzutka. Wszystkie podstępny pójść jednak na marne. Porzucone niemowlę albo wykarmi owce (Boddhisattva), albo uratuje byk (Ghósaka). Gdy bogacz zostawi dziecko na drodze, żeby zostało ono zdeptane przez dzikie zwierzęta, te „protegowanego losu” uratują. A gdy wreszcie bogacz porzuci malca na pastwę w gaju umarłych, wykarmi je koza (Boddhisattva). W końcu bogacz wrzuci niemowlę w gęstwiny, ale ono nawet stamtąd wydostanie się bez uszczerbku na zdrowiu i wróci do bogacza. Kolejną intrygą wobec chłopca będzie „wiadomość do hut”: bogacz wysła chłopca do swojego gońca z listem, w którym roztacza się widmo śmierci, ale chłopiec zostanie uratowany w ten sposób, że dziewczyna, z którą potem weźmie ślub, wymieni list. Na koniec zamiast chłopca śmierć poniesie syn bogacza. Tym samym przepowiednia, która padła na początku opowieści w końcu się wypełni¹⁴.

Tille odsyła do jeszcze starszego tekstu o podobnej treści. Rzymski historyk Pompeusz Trogus w pierwszej dekadzie naszej ery na podstawie przekazów greckich spisał obszerne dzieło historyczne *Historiae Philippicae*, z którego zachował się tylko łaciński wyciąg. Natomiast w II-III wieku n.e. zapisał go historyk Junianus Justynus (*Historiarum Philippi-*

gowanym losu (zwłaszcza warianty baśni braci Grimm, inne teksty niemieckie, flamandzkie, duńskie, szwedzkie, norweskie, fińskie, islandzkie, hiszpańskie, portugalskie, serbsko-chorwackie, słowackie, czeskie, polskie, rosyjskie, tureckie i inne warianty).

⁹ J. Schick, *Corpus Hamleticum*, Berlin 1912.

¹⁰ Historia Amletha pojawiła się także na obszarze norwesko-islandzkim – w zbiorze staronorweskich mitologicznych pieśni *Edda* autorstwa Snorriego Sturlusuna, do którego to zbioru zostały dołączone strofy islandzkiego skalda Snæbjörna (około 1000 roku, czyli na dwa stulecia przed Grammatica Chronicle). O istnieniu baśni typu amletowskiego na Islandii może świadczyć *Opowieść o Brjamie* zapisana w 1707 roku, oparta na podaniach Saxa, niezależna ludowa opowieść o biednym chłopcu, który postanawia zemścić się na królu za zamordowanie jego ojca i braci i sam zostaje królem (H. Kadečková, *Cesty pověsti o Amletovi*, [w:] *Příběh Amleta, prince jutského, jak jej ve své dánské kronice napsal Saxo Grammaticus*, Praha 1996, s. 4–23).

¹¹ Według Schicka Shakespeare nie wychodził bezpośrednio z tego tekstu, ale z powtórnego opowiedzenia przedstawionej legendy, którą w XVI wieku zapisał francuski autor Francois de Beleafort w dziele *Histoires tragiques* (1567). Opowieść Grammatica o Amlecie łączy z typem „protegowany losu” podwójny motyw podstępnej listy. Bohater tej opowieści udaje obłąkanego, przy czym właśnie poprzez pozornie irracjonalne odpowiedzi przejawia się jego inteligencja. Za pierwszym razem Amleth wymienia list, w którym na śmierć wysyła go jego stryj, za drugim list wymienia królowa, która pragnie poślubić Amletha.

¹² Dosłownie „trójkosz”, nazwa buddyjskich tekstów kanonicznych.

¹³ Opowieść o Ghósace wchodzi w skład buddyjskich zasad moralnych *Dhammapada*.

¹⁴ Zob. V. Tille, *Chráněnc osudu*, op. cit. 1918, s. 373–375.

*carum libri XLIV*¹⁵). Przywołana została tu postać króla Gargorisa, który nie chciał, by następcą tronu został Habis, niesłubny syn jego córki, dlatego też usiłował go zabić. Opowieść zgadza się ze wspomnianymi buddyjskimi narracjami, co podkreślają powtarzające się motywy intrygi i sprzyjającego losu: król pozostawia noworodka w lesie, ale zwierzęta karmią dziecko, tym samym ono zostaje uratowane; następnie władca porzuca dziecko na drodze, żeby przechodzące bydło go zdeptało, ale w rezultacie zwierzęta nie robię dziecku żadnej krzywdy; w końcu król rzuca niemowlę wygłodniałym psom i świniom, ale nawet z tego podstępu dziecko wychodzi bez uszczerbku na zdrowiu. Stąd też Tille wysuwa przypuszczenia, że treść ta ma swoje korzenie w starożytnej Grecji, skąd następnie przedostała się na wschód, południe i zachód¹⁶.

Oczywiste jest to, że tematyczny algorytm „protegowany losu” koresponduje z wieloma tzw. królewskimi opowieściami, np. o Cyrusie czy Romulusie i Remusie¹⁷. Do nich należą także europejskie średniowieczne, pseudohistoryczne opowieści o bizantyjskim cesarzu Konstantynie (XIII wiek), o hiszpańskim królu Florindzie (XVI wiek) czy o synu leśnika, którego prześladował cesarz Hanibal (starożytnie *Gesta Romanorum*, XIV–XV wiek).

W chrześcijańskich legendach z Egiptu i Abisynii (arabskim rękopisie *Thalassion*, etiopskich *Talason* czy *Bahran*) owa „przychylność losu” zostaje spersonifikowana – przybiera postać Michała Archaniola. Legendy te zawierają, w porównaniu ze wspomnianym tekstem indyjskim, motyw wrzucenia noworodka do morza i jego cudownego ocalenia (najczęstszy motyw, gdy fale morskie delikatnie wyrzucają dziecko na brzeg).

Jak się zatem okazuje, baśniowy typ ATU 930 *Wróżba*, czerpie z symboli, motywów i algorytmów tematycznych „cyzelowanych” od wieków przez różne kultury. Wymienione paralele i spójne motywy opowieści „protegowanego losu” zostały przedstawione w tabeli 1.

Tabela 1. ATU 930 *Wróżba*

	Boddhisattva (chińska tradycja)	Ghósaka (indyjska tradycja)	Thalassion (arabska tradycja)	Konstantyn (francuska tradycja)	Protegowany losu (czeska tradycja)	Legenda o św. Elźbiecie portugalskiej
Proroctwo (błogosła- wieństwo)	proroctwo brahmana	proroctwo z gwiazd	błogosła- wieństwo niebios	znaki gwiazd	proroctwo z niebios	

¹⁵ 44 księgi *Historiae Philippicae*.

¹⁶ V. Tille, *Chráněnc osudu*, op. cit., 1919, s. 76.

¹⁷ Romulus i Remus byli braćmi bliźniakami, ich matką była Rea Sylwia, córka króla Numitora, który został pozbawiony tronu przez stryja Amuliusa, z kolei brata Numitora zamordowano podczas polowania. Amulius wtrącił Numitora do więzienia, a jego córce Rei kazał zostać westalką i żyć w celibacie. Rea zaszła jednak w ciążę, urodziła dwóch chłopców. Ich ojcem był prawdopodobnie bóg wojny – Mars. Jako że westalkom zakazane były stosunki seksualne, Amulius dowiedziawszy się, że Rea urodziła dzieci, skazał ją na okrutną śmierć – wrzucił do Tybru (według innej legendy – zakopał ją żywcem). Amulius nakazał również słudze, żeby ten utopił synów Rei. Ten jednak wrzucił dzieci w koszyku do wód Tybru. Koszyk popłynął z prądem, ale zatrzymał się na mieliźnie w jednej z zatoczek, w miejscu przyszłego miasta – Rzym. Chłopców wykarmiła wilczyca własnym mlekiem, a po jakimś czasie koszyk z niemowlętami znalazł pasterz królewski Faustulus, wziął je i wraz z żoną Accą Laurentią zaopiekował się nimi. Gdy Romulus i Remus osiągnęli pełnoletniość i dowiedzieli się o swoim pochodzeniu, postanowili zabić króla Amuliusa, tym samym przywracając na tron prawowitego władcę Numitora.

Rywal zyskuje dziecko	adopcja	wykup	wykup	wykup	jako dar	
Pierwsze intrygi	wrzucenie do rowu, w gęstwiny, porzucenie na drodze itp.	porzucenie na śmietniku, wrzucenie do rowu, gaju śmierci	wrzucenie do morza	nakaz zabicia dziecka	nakaz zabicia dziecka	
Wybawca	zwierzęta	zwierzęta	pasterz	mnich	hrabia	
Kolejne intrygi	list z wyrokiem śmierci	list z wyrokiem śmierci	list z wyrokiem śmierci	list z wyrokiem śmierci	list z wyrokiem śmierci	list z wyrokiem śmierci
Udaremnione intrygi	wymiana na syna bogacza/ wymiana listu przez córkę brahmana	wymiana listu przez córkę kupca	wymiana listu przez św. Michała	wymiana listu przez córkę króla	wymiana listu przez rycerza	wymiana na donosiciela
Spełnienie prorocтва	ślub/biedak zostaje bogaczem	ślub/biedak zostaje kupcem	ślub/biedak zostaje bogaczem	ślub/biedak zostaje królem	ślub/biedak zostaje królem	

Typ baśniowy *Trzy włosy z czarnej brody*

O ile w orientalnych narracjach typu „protegowany losu” pojawiająca się sekwencja „posłania do hut” (zamiast niewinnego głównego bohatera umiera, pomimo wszelkich podstępów, inna postać, która zawsze jest jakoś powiązana z „pomysłodawcą” intrygi) jest względnie częsta, o tyle w europejskich opowiadaniach ludowych typu „protegowany losu” charakterystyczna jest substytucja tejże sekwencji poprzez segmenty fabularne, w których bohater dostaje polecenie udania się do jakiejś demonicznej, ewentualnie innej nadprzyrodzonej istoty, po np. jej trzy włosy, sierść czy pióra.

Spróbujmy przybliżyć wątki tematyczne baśniowego typu ATU 461 *Trzy włosy z czarnej brody*:

I. Wstęp:

- a) prorocтво, według którego chłopiec zostanie zięciem króla;
- b) daremne próby zakłócenia jego ślubu z królewną;

II. Poszukiwanie czarnej włosów:

- a) bohater zostaje wysłany do piekła, by przynieść trzy włosy z czarnej brody albo
- b) by przekonał się, kto jest najsilniejszym – najsprawniejszym człowiekiem na świecie.

III. Pytania (stawiane chłopcu podczas drogi):

- a) dlaczego drzewo, wokół którego wędruje, nie kwitnie;
- b) kiedy przewoźnik, który ma przewziąć chłopca na drugą stronę rzeki, będzie zwolniony ze swoich obowiązków;
- c) w jaki sposób można uzdrowić chorego księcia (księżniczkę);

- d) dlaczego wysechł strumień;
- e) gdzie znajduje się zagubiona księżniczka;
- f) gdzie jest zgubiony klucz;
- g) jak może wyjść za mąż dziewczyna, której unikają adoratorzy;
- h) dlaczego żywi umierają.

IV. Powodzenie w szukaniu:

- a) chłopcu pomoże czarica matka;
- b) chłopiec przemieni się w mrówkę i ukryje się w spódnicy czarnej matki;
- c) czart po przybyciu do swojej matki wyczuwa obecność człowieka, ale nie udaje mu się znaleźć chłopca;
- d) chłopiec dzięki pomocy czarnej matki uzyskuje odpowiedzi na postawione mu pytania:
 - d1) pod drzewem ukryte jest złoto (albo wąż), które trzeba znaleźć,
 - d2) przewoźnik musi oddać wiosło innej osobie, a ta przejmując jego obowiązki,
 - d3) księżniczka może zostać wyleczona tylko przez to, że odda święconą wodę, którą ukradła w kościele,
 - d4) źródło zacznie ciec na nowo, jeśli zostanie z niego usunięte jakieś zwierzę albo kamień;
 - e) chłopcu uda się uzyskać trzy włosy z czarnej brody (ewentualnie jego trzy złote włosy).

V. Nagrody:

- a) chłopiec podczas drogi do domu udziela odpowiedzi na zadane mu pytania a tym samym otrzymuje nagrodę (złoto, klejnoty, zwierzęta).

VI. Król zostaje przewoźnikiem:

- a) zazdrosny król usiłuje naśladować bohaterskie czyny młodzieńca;
- b) przewoźnik wręczy mu wiosła a tym samym król zostanie przewoźnikiem.

Jak widzimy, baśniowy typ ATU 461 jest rozszerzoną narracją typu ATU 930. Ekspozycję opowieści stanowi historia o „protegowanym losu” (ATU 930). W kolejnych częściach bohater wyrusza na wędrowną do nieznaną krainę do – mrocznej czy też niebiańskiej – istoty (oprócz diabła, czarta może to być także spersonifikowane Słońce o imieniu Vratko, dziad Vševed, smok, wielki ptak czy Sybilla) i zdobywa jej trzy złote włosy.

Wędrowanie do pozaziemskiej istoty (przekształconej w różnorodne, spersonifikowane postaci) pozwala bohaterowi odnaleźć odpowiedzi mające mu pomóc rozwiązać poważne problemy, z którymi od wieków boryka się świat (w opowiadaniu wyrażony on zostaje przy pomocy wielu różnych królestw). Na przykład w słowackiej bajce *Plavčík a Vratko, čo osušajú slzy sveta* (*Pływak i Vratko, którzy wycierają łzy świata*) ludzie ubolewają z powodu wyschniętej studni, uschniętego drzewa owocowego czy (w przypadku przewoźnika) męczących usług. Nawiedzenie „innego świata”, uzyskanie złotych włosów, które mają „wytrzeć łzy świata”, powodują, że życie bohatera nabiera królewskiego charakteru, a za jego pośrednictwem dochodzi do odnowy świata.

Przedstawmy selektywnie niektóre europejskie warianty typu baśniowego ATU 461:

- wariant niemiecki *Der Teufel mit den drei goldenen Federn* (bracia Grimm, 1812),
- wariant serbski *Usud* (V.S. Karadžić, 1833),
- wariant słowacki *Cesta k slunci* (J. Rimavski, 1845),
- wariant czeski *Vyslaný k slunci* (J. Malý, 1845),

- wariant czeski *Tři zlaté perá* (B. Němcová, 1846),
- wariant czeski (morawski) *O chovanci královském* (B.M. Kulda, 1854),
- wariant rosyjski *Marko bogatyj a Vasilij bezščastnyj* (A.N. Afanasjev, 1855),
- wariant słowacki *Cesta k slunci a k měsíci* (B. Němcová, 1857),
- wariant niemiecki (lipski) *Die Reise zur Sonne* (J. Wenzig, 1857),
- wariant słowacki *Tri perá z draka, alebo hľadanie zlého a dobrého* (A.H. Škultéty, P. Dobšínský, 1858) – zobacz także: *Zlatá podkova, zlaté pero, zlatý vlas*,
- wariant czeski *Tri zlaté vlasy Deda Vševeda* (K.J. Erben, 1860).

W tradycji słowackiej baśniowy typ ATU 461 (ewentualnie jego konstrukcja treściowa) zostaje zastąpiony przez podstawowy wariant *O chudobnom chlapcovi a o dedovi Vševidovi* (*O ubogim chłopcu i o dziadku Wszewiedzie*), który dzieli się na kolejne warianty¹⁸ A i B. Warianty A¹⁹, składające się z grupy I – wyprawa ku słońcu i grupy II – wyprawa ku zamorskiemu smokowi (szatanowi), to: *Kristus so sv. Petrom jako mentor* (Codex revúcky C, 57–58; Polívka III, 6–8); *Barcély, čo slzy osúšal* (Dobšínský; Polívka III, 8–11); *Rozprávka o jednom chudobnom Jankovi* (Polívka III, 11–18); *Tri perá z draka* (Zábavník prešovský, 15–17); *Tri perá z draka ako hľadanie zlého a dobrého* (Škultéty – Dobšínský, 125–135); *Plavčík a Vratko, čo osúšajú slzy sveta* (Dobšínský; Polívka III, 19).

Warianty B²⁰ to: *Plavčík: O troch perách z nochtivtáka*.

W tym miejscu należy podkreślić, że oznaczenie typu ATU 461 o nazwie „protegowany losu”, którego używają w swoich pracach J. Polívka i V. Tille, obejmuje jedynie pierwszą część opowieści (reprezentowaną przez typ ATU 930), nie uchwycą wszystkich podstawowych oznak fabuły. Oznaczenie w międzynarodowym katalogu (*Trzy włosy z czarnej brody*) odpowiada z kolei tylko drugiej części opowieści tego typu, która, co więcej, pojawia się wyłącznie w jednej wersji. Dlatego też badacze, sporządzający słowacki katalog typów baśni, przy oznaczaniu typu ATU 461 i tworzeniu sumarycznego katalogu treści dali pierwszeństwo starszej, łączonej nazwie, którą wykorzystywał V. Tille a mianowicie: *Protegowany losu i wyprawa po trzy złote włosy (ku słońcu)*²¹.

Na płaszczyźnie typologicznej zarejestrować można więcej „wzorów” opowieści typu ATU 461. Gašparíková drugą część wątku z typu ATU 461 („wędrówka do nadprzyrodzonej istoty”) uważała za „sekundarny twór treści o drodze do Boga, od którego bohater ma otrzymać nagrodę albo odpowiedź na pytania”²². Motyw niebezpiecznej wyprawy do Boga, ewentualnie w rejony zaświatów, ma niezwykle starą tradycję. Świadczyć o tym mogą

¹⁸ Zobacz także antologię: *Slovenské ľudové rozprávky*, zv. 1., 2., 3. (Bratislava, 2002–2004), która ukazała się pod redakcją Viery Gašparíkovej. Podkreślić należy fakt, że ta ludowa komparatystka ma znaczne zasługi na obszarze studium porównawczego słowackiej ludowej prozy i przy systematycznym opisie wielu tekstów na podstawie międzynarodowego katalogu Aarne-Thompsona (A. Aarne, S. Thompson, *The Types of the Folktale*, Helsinki 1961). Gašparíková opracowała cały materiał, który opisał J. Polívka w elaboracie *Súpis slovenských rozprávok I–V*. (1923–1931), zwłaszcza szeroki wybór tekstów z rozległego kolekcjonerskiego przedsięwzięcia, które udało się przeprowadzić prof. F. Wollmanowi w latach 1928–1947 przy udziale swoich studentów.

¹⁹ Warianty A przedstawiają podstawowe warianty treści opowiadania, które zazwyczaj są zarejestrowane w *Súpisie slovenských rozprávok* J. Polívky.

²⁰ Warianty B obrazują paralele do podstawowych wariantów A.

²¹ Zob. porównawczy komentarz Gašparíkovej do typu opowieści *O chudobnom chlapcovi a o dedovi Vševidovi* (*Slovenské ľudové rozprávky*, op. cit., zv. 1., s. 676–677).

²² Ibidem, s. 676.

poszczególne etapy drogi protegowanego, np. przeprawa przez morze do nieznanego świata czy wędrówka do władcy owego świata. Jedną z najstarszych narracji o wyprawie w zaświaty jest asyryjska opowieść o Izdubarze (prawdopodobnie powstała w III tysiącleciu p.n.e.), której fragmenty zachowały się na asyryjskich tabliczkach z VI wieku p.n.e.²³: Izdubar zachorował i wybrał się do świata umarłych, żeby odnaleźć swojego praojca – to miało mu pomóc w uzdrowieniu i dowiedzeniu się czegoś o własnej przeszłości. Wyruszył w góry, których strzegły dwa olbrzymie skorpiony – ich zadaniem było to, żeby nikogo dalej nie przepuścić. Ale skoro Izdubar był półbogiem, skorpiony pozwoliły mu przejść. Bohater musiał przemierzyć ciemności, żeby dotrzeć do brzegu morza, przy którym znajdował się pałac pięknej dziewczyny. W pałacu dowiedział się o zasadzkach na niego czyhających w kolejnych etapach wyprawy. Odnalazł przewoźnika, który przeprowadził go do ziemi szczęśliwości. Tam spotkał się ze swoim praojcem. Jego żona uśpiła Izdubara magicznym napojem, a przewoźnik doprowadził go do źródła życia, który przywrócił mu zdrowie. Bohater powrócił do praojca, który wyjawiał mu tajemnicę odmładzających i odżywczych ziół.

Inne literackie opracowania baśniowej treści typu ATU 461 nie są znane, jednakże istnieje sporo wariantów w tradycji ustnej z wielu europejskich i azjatyckich krajów oraz sporadyczne przypadki z Ameryki Łacińskiej. Z niektórymi elementami tych treści, np. z prastarym motywem włosów jako symbolu, przejawu/wypowiedzi czy wprost źródła życiodajnej siły spotkać się można już u Ajschylosa (np. 525 rok p.n.e.), Apollodorosa (II wiek), Owidiusza (zmarł w 17 roku n.e.) i innych²⁴.

Na uwagę zasługuje też mit o Bellerofoncie z *Iliady* Homera²⁵. Anateja, żona tiryńskiego króla Projtosa, próbuje uwieść Bellerofonta, ale nie odwzajemnia jej uczuć. Anateja chce się więc na nim zemścić, oskarżając go o zaloty. Król wysłał Bellerofonta z listem zawierającym wyrok śmierci do swojego teścia – króla Licji Jobatesa. Ten jednak nie potrafi zabić Bellerofonta, więc kieruje go do niebezpiecznej Chimery, licząc na to, że tam spotka go śmierć. Bellerofont przy pomocy wróżbity Polyida zabija potwora, a na znak, że wykonał polecenie, przynosi go Jobatesowi. Zasadzki na jego życie nie powiodą się nawet podczas wypraw Bellerofonta za dzikimi Solimerami czy Amazonkami. Bogowie pomogą mu udowodnić jego niewinność (uwaga: mit o Bellerofoncie nie obejmuje wstępnego motywu pierwszej części typu 461 zależnego od losu przeznaczenia małżeństwa ubogiego bohatera z zamożną dziewczyną, tym samym i motywu prób pozbycia się z tego powodu protegowanego przez jego rywala).

Tabela nr 2 pokazuje paralele motywów, ewentualnie zgodność narracji, które przedstawiają warianty albo analogie typu ATU 461.

²³ A. Jeremias, *Izdubar – Nimrod: Eine Altbabylonische Heldensage*, Leipzig 1891, s. 14–44.

²⁴ *Slovenské ľudové rozprávky*, op. cit., zv. 1., s. 676.

²⁵ Ilias, śpiew VI.

Tabela 2. ATU 461 – *Trzy włosy z czarnej brody*

	Mit o Bellerofoncie	Czarcie trzy złote włosy (niemiecka tradycja)	Dziad Vševed (czeska tradycja)	Plavčík a Vratko, čo osušajú slzy sveta (słowacka tradycja)	Chrystus ze św. Piotrem jako mentor (słowacka tradycja)
Wróżba		boginie przeznaczenia – ślub z córką króla	bogini przeznaczenia – ślub z córką króla	kuma – ślub z córką króla	Chrystus – ślub z córką króla
Wyprawa do niebezpiecznej istoty	do potwora Chimery	do diabła	do dziada Vševeda	do Vratka	do smoka
Powodzenie/nagroda	zabicie potwora	trzy złote włosy, odpowiedzi na pytania, bogactwo	trzy złote włosy, odpowiedzi na pytania, bogactwo	trzy złote włosy, odpowiedzi na pytania, bogactwo	trzy złote pióra, odpowiedzi na pytania, bogactwo
Spełnienie wróżby		król przewoźnikiem/biedak królem	król przewoźnikiem/biedak królem	biedak królem	król przewoźnikiem/biedak królem

Zatrzymajmy się jeszcze przy kilku innych kluczowych motywach baśniowego typu 461.

I. Prześladowanie niemowlęcia

Podobny motyw z opowieści znaleźć można w biblijnej historii o królu Herodzie, którego nawiedzają trzej mędrcy ze Wschodu i ogłaszają mu nowinę o narodzeniu się nowego króla. Herod wydaje rozkaz zabicia wszystkich noworodków – chłopców, żeby pozbyć się swojego rywala. Jednakże los nowego Króla jest zaplanowany przez Boga.

W prastarym indyjskim micie *Kryszna* prorok przepowiada królowi Kansowi, że umrze okrutną śmiercią, a zastąpi go ósmy syn jego siostry Dewaki, który miał się niebawem narodzić jako awatar boga Wisznu. Kansa rozkazuje zabić dzieci księżniczki, bogowie jednak interwenują i ósme dziecko – Kryszna – ocaleje („Nic nie może powstrzymać losu...”²⁶). Kryszna żyje incognito u zastępczych rodziców w pasterskiej chacie, żeby wypełnić swoje boskie posłannictwo.

²⁶ *Krřna*, [w:] *O zlatem vejci, Brahmovi a vesmírnych světech*, Praha 2010, s. 68–69.

II. Uratowanie chłopca

Motyw ten ma swoją analogię w starotestamentowej opowieści o Mojżeszu, którego matka puściła w koszu na rzekę. Dziecko wyłowila Termutis – córka faraona. Natomiast siostra niemowlęcia Miriam poradziła Termutis, by płaczące dziecko nakarmiła jakaś kobieta z plemienia. W ten sposób prawowitej matce powierzono nakarmienie i wychowanie jej własnego syna.

Motyw matki-karmicielki pojawia się także w słowackiej bajce autorstwa B. Němcovej *Kristus so sv. Petrom jako mentor*. Matka umieszcza swoje dziecko w łódce i puszcza je na wodę. To ma uratować je przed gniewem króla. Łódka przyplywa do młyna, którym zarządza bezdzietne małżeństwo. Oni przygarniają niemowlę. Prawdziwa matka incognito przychodzi karmić dziecko.

III. Motyw znaków z nieba

W bajce *Kristus so sv. Petrom jako mentor* Chrystus pełni rolę proroka i ojca chrzestnego. Kiedy żona rolnika dostaje bólów porodowych, Chrystus posyła św. Piotra, żeby obserwował niebo i opóźniał tym samym poród, dopóki na niebie nie pojawią się pomyślne znaki. Chrystus prorokuje następnie, że chłopiec zostanie królem. Rano, obaj – Chrystus i św. Piotr – zostają kumami (prawdopodobnie mamy tu do czynienia z posttekstem, który nawiązuje do nowotestamentowej historii o trzech mędrcach ze Wschodu, którym gwiazda zwiastuje miejsce narodzenia Jezusa).

Analogiczny motyw pojawia się w starofrancuskim śpiewie *O cesarzu Konstantynie*. Astrolog przy pomocy nadprzyrodzonej siły planuje poród swojej żony według pojawiających się znaków na niebie. Po porodzie zwierza się przyjacielowi, że nowonarodzony syn ma zostać królem. Rozmowę tę podsłuchuje król Floriens i nakazuje zabić chłopca.

Mitologiczny motyw „dziecka bożego”, którego los dyktują istoty niebiańskie, wykracza poza paradygmat motywów typu ATU 461. Dziecko takie posiada dwojakich rodziców: a) ziemskich, własnych i niewłasnych (młynarz, drwał, rolnik, kupiec itd.) i b) boskich (wcielonych w postać rodziców chrzestnych – ojca chrzestnego, bogini przeznaczenia, Chrystusa etc.). Tym samym dziecko należy niejako do dwóch światów – ludzkiego i boskiego. Jego posłannictwem jest wniesienie „boskiego pierwiastka” do ziemskiej egzystencji i jej zasadnicza zmiana.

IV. Spełnienie przepowiedni/proroctwa

Proroctwo wskazuje, że los, który protegowanemu wyznaczyli „ci z innego świata”, zakończy się powodzeniem, nawet mimo woli „tych z tego świata”. Paradoksalnie, to właśnie opór ziemskich nieprzyjaciół umożliwi wypełnienie tego, co wybrańcowi jest dane z nieba.

Podsumowując można pokusić się o stwierdzenie, że niezmiennym semantemem obu baśniowych typów (ATU 930 *Wróżba* i ATU 461 *Trzy włosy z czarnej brody*) jest dążenie

wysoko postawionego, posiadającego władzę mężczyzny, żeby zabić tego, który według przepowiedni czy wróżby ma stać się jego następcą.

Istnieje wiele wskazówek (mimo że wiele z nich jest jedynie hipotetycznych), że obie części typu ATU 461 mają starożytne pochodzenie. Według Gašparikowej pierwsza część (ekspozycja opowieści „protegowanego losu”) z wielkim prawdopodobieństwem pochodzi z okresu homerycko-mykeńskiego, ewentualnie z okresu przed 700 rokiem n.e. W helleńsko-rzymskim okresie natomiast (300 rok p.n.e. – 300 rok n.e.) niektóre jej warianty nabyły charakteru legend. Prawdopodobnie obie części połączyły się w zaawansowanym okresie bizantyjsko-chrześcijańskim²⁷.

Mamy tym samym do czynienia z arcynarracją, która wędruje od wieków przez wiele kontynentów (Azja, Afryka, Europa) z jednej strony jako wyraz, jak to określił Tille “głębokoboko tragicznego poglądu na życie: jak próżny jest ludzki wysiłek sprzeciwiania się woli tajemniczego odwiecznego niewiadomego”²⁸, z drugiej natomiast jako wyraz nieustannego ludzkiego pragnienia, żeby spoić sposób i sens własnej egzystencji z ponadziemskim błogosławieństwem.

Tłumaczenie Małgorzata Dambek

Bibliografia

- Aarne A., *Der reiche Mann und sein Schwiegersonn*, Hamina 1916.
- Aarne A., Thompson S., *The Types of the Folktale*, Helsinki 1961.
- Afanasjev A.N., *Marko bogatij a Vasilij bezščastnyj*, [w:] A.N. Afanasjev, *Narodnye russkie skazki* 2, Moskwa 1855, s. 61–69.
- Bolte J., Polivka G., *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig 1913, s. 276–292.
- Brüder Grimm, *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren*, [w:] Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen, Band 1*, Berlin 1812, s. 122–130.
- Cosquin E., *La Légende du page desainte Elisabeth de Portugalet les nouveaux documents orientaux*, Paris 1912, s. 320–326.
- Dobšinský P., *Barcély, čo slzy osúšal*, [w:] P. Dobšinský, *Prostonárodné slovenské povesti, Sošit 8*. Turčiansky sv. Martin, 1883.
- Dobšinský P., *Plavčík a Vratko, čo osúšajú slzy sveta*, [w:] P. Dobšinský, *Slovenské národné povesti*, Bratislava 1996, s. 291–302.
- Dvořák K., *Chráně nec osudu*, [w:] K. Dvořák, *Nejstarší české pohádky*, Praha 2001, s. 123–129.
- Erben K.J., *Tri zlaté vlasy Deda Vševeda*, [w:] K.J. Erben, *Máj*, Praha 1860, s. 187.
- Homéros, *Ilias*, Bratislava 1986, s. 113–117.
- Horálek K., *Folklór a světová literatura*, Praha 1979.
- Jeremias A., *Izdubar – Nimrod: Eine Altbabylonische Heldensage*, Leipzig 1891, s. 14–44.
- Kadečková H., *Cesty pověsti o Amletovi*, [w:] *Příběh Amleta, prince jutského, jak jej ve své dánské kronice napsal Saxo Grammaticus*, Praha 1996, s. 4–23.
- Karadžić V.S., *Usud*, [w:] V.S. Karadžić, *Srbské narodni pripovědki*. Viedeň 1833, s. 89.
- Kastová V., *O důvěře ve vlastní osud: ďábel se třemi zlatými vlasy*, Brno 2012.

²⁷ *Slovenské ľudové rozprávky*, op. cit., zv. 1., s. 676.

²⁸ V. Tille, *Chráně nec osudu*, [w:] *Národopisný věstník československý XII*, Praha 1918, s. 369.

- Kerényi K., *Mytologie Řeků II.: příběhy héróů*, Praha 1998, s. 64–68.
- Kristus so sv. Petrom jako mentor*. [w:] *Codex revúcky C*, 1843–1844, s. 57–58.
- Kršna, [w:] *O zlatem vejci, Brahmovi a vesmírnych svētech: mýty starých Indů*, Praha 2010, s. 68–69.
- Kulda B.M., *O chovanci královském*, [w:] M.B. Kulda, *Moravské národní pohádky a pověsti z okolí Rožnovského*, Brno, 1854, s. 289–302.
- Malý J., *Vyslaný k slunci*, [w:] J. Malý, *Báchorky a pověsti národní IV*. Praha 1845, s. 61.
- Němcová B., *Tři zlaté perá*, [w:] B. Němcová, *Národní báchorky a pověsti*. Praha 1846, s. 3–24.
- Němcová B., *Cesta k slunci a k měsíci*, [w:] B. Němcová, *Slovenské pohádky a pověsti*, Praha 1857, s. 183.
- Polívka J., *Súpis slovenských rozprávok I.–V.*, Turčiansky sv. Martin 1923–1931.
- Rimavski J., *Cesta k slunci*, [w:] J. Rimavski, *Slovenske povesti*, Levoča 1845, s. 21.
- Schick J., *Corpus Hamleticum*, Berlin 1912.
- Slovenské ľudové rozprávky*, ed. V. Gašpariková, zv. 1.–3., Bratislava 2002–2004.
- Škultéty A.H., Dobšinský P., *Tri perá z draka, alebo hľadanie zlého a dobrého*, [w:] A.H. Škultéty, P. Dobšinský, *Slovenské povesti*, Banská Štiavnica 1859, s. 125–135.
- Tille V., *Chráněnc osudu*, [w:] *Národopisný věstník československý XII*, Praha 1918, s. 369–417.
- Tille V., *Doplňky: Chráněnc osudu*, [w:] *Národopisný věstník československý XIII*, Praha 1919, s. 76–78.
- Tri perá z draka*, [w:] *Zábavník prešovský*, s. 15–17.
- Uriášova smrť (Druhá kniha Samuelova 10-11)*, [w:] *Biblia*, Liptovský Mikuláš 1999, s. 301–302.
- Uther H.-J., *The Types of International Folktales*, Helsinki 2004.
- Wenzig J., *Die Reise zur Sonne*, [w:] J. Wenzig, *Westslawischer Märchenschatz*, Leipzig 1857, s. 36.

MARIANA ČECHOVÁ

The novel-related pattern of protagonists' destiny

Summary

As a result of an analysis of folk types 461 and 930 ('protected by fate') their thematic and motif-based intersections in the comparative framework of European and Asian literary tradition can be identified. At the same time, these intersections are inter-culturally valid. The research shows that an invariant semanteme of all the myths, folk tales and legends studied is the unsuccessful attempt of a man of high social standing and power to kill his successor, who has been chosen by fate. This ancient narrative motif also contains the famous Biblical motifs, such as the persecution of a child, heavenly omens and the fulfilment of a prophecy.

Keywords: Myth, protected by fate, persecution of a child, heavenly omens, fulfilment of prophecy, structural analysis

MAGDALENA MASZKIEWICZ

Uniwersytet Jagielloński

Wydział Filologiczny

BIZANCJUM JAKO IDEAŁ SKAZANY NA UNICESTWIENIE
I SENSOTWÓRCZA MIŁOŚĆ W CYKLU POETYCKIM
O DZIEŁACH MIŁOŚCI ALBO BIZANCJUM IVANA V. LALICIA

Celem niniejszego artykułu jest interpretacja dwóch wskazanych w tytule motywów, pojawiających się w cyklu poetyckim *O dziełach miłości albo Bizancjum*¹ serbskiego poety Ivana V. Lalicia². Postrzeganie Bizancjum jako rzeczywistości, która osiągnąwszy doskonałość, ulega unicestwieniu oraz miłości jako kategorii sensotwórczej wpisuje się w spójną wizję obecną w całej twórczości tego autora. Zawarte tu rozważania są przyczynkiem do zrozumienia omawianego cyklu, a zarazem poezji Lalicia jako całości.

Ivan V. Lalić jest przez historyków literatury i krytyków literackich w Serbii uznany za jednego z najwybitniejszych poetów ubiegłego stulecia. Bibliografia prac dotyczących jego twórczości obejmuje dziesiątki artykułów, tomów zbiorowych i monografii. Część utworów z cyklu, któremu poświęcony jest niniejszy artykuł zaprezentowała polskim czytelnikom w 1977 roku Joanna Salamon – ich tłumaczka i autorka posłowie do polskiego wydania opatrzonego tytułem *O dziełach miłości albo Bizancjum*. W jej wyborze znalazły się

¹ Tytuł oryginalny: *O delima ljubavi ili Vizantija*. Cykl ten powstał w latach 1967–1968, a ukazał się po raz pierwszy jako część tomu poetyckiego Lalicia pt. *Izabrane i nove pesme* (Beograd 1969). W niniejszym artykule wykorzystano wydanie: I.V. Lalić, *Dela Ivana V. Lalića*, prir. A. Jovanović, t. II: *O delima ljubavi ili Vizantija*, Beograd 1997.

² Ivan V. Lalić (1931–1996) – wybitny serbski poeta, eseista i tłumacz literatury pięknej. Debiutował wraz z grupą innych twórców, określanych w literaturze przedmiotu jako drugie pokolenie poetów powojennych (A. Jovanović, *Poezija srpskog neosimbolizma*, Beograd 1994), w latach 50. XX wieku – jego debiutancką książkę z 1955 roku pt. *Bivši dečak* poprzedził szereg publikacji na łamach czasopism. Poezja Lalicia jest przez badaczy najczęściej nazywana „neosymbolizmem” (ibidem) lub „postsymbolizmem” (*Postsimbolistička poetika Ivana V. Lalića. Zbornik radova*, ur. A. Jovanović, Beograd 2007). Istotną cechą dorobku literackiego tego twórcy stanowią także liczne odwołania do tradycji oraz stosowanie technik poetyckich opartych na reinterpretacji i rekontekstualizacji znanych motywów i symboli, co uznaje się za rezultat inspiracji myślą T.S. Eliota (por. m.in. J. Delić, *Lalićev dijalog sa savremenom srpskom poezijom – ka eksplicitnoj poetici Ivana V. Lalića*, [w:] *Postsimbolistička poetika...*, op. cit., s. 20, 52–58). Zob. także omówienie twórczości poetyckiej Lalicia w posłowie do polskiego wydania jego wierszy: I.V. Lalić, *O dziełach miłości albo Bizancjum*, wybór, przekład i posłowie J. Salamon, Kraków 1977, s. 193–205.

utwory z trzech tomów poetyckich: *Vreme, vatre, vrtovi* (*Czas, ogień, ogrody* – 1961), *Izabrane i nove pesme* (*Wiersze wybrane i nowe* – 1969), z którego pochodzi omawiany w prezentowanym artykule cykl, oraz *Smetnje na vezama* (*Zakłócenia łączności* – 1975).

„Wbrew wszystkimu co straszne...”

Rozważania należy zacząć od przedstawienia ważnego zadania, jakie według Lalicia stoi przed poetą dokonującym aktu twórczego. Jest nim afirmowanie zastanej rzeczywistości, mimo iż przynosi ona człowiekowi cierpienie, niepewność i śmierć. Na ten wątek zwróciło uwagę kilkoro badaczy. Między innymi Svetlana Šeatović-Dimitrijević, badając symbolikę morza w twórczości poety, zaznacza:

Za pomocą oksymoronu „dobroć okrutnego morza” Lalić tworzy obraz poetycki opisujący dwoistość morza, jego fatalną i sprzeczną moc. „Dobroć okrutnego morza” to twór oksymoroniczny, będący elementem ogólnej charakterystyki poezji Lalicia, która jest gotowa powiedzieć światu „tak”, wbrew okrucieństwu nieba, jego wpływowi na los i wbrew temu, że świat pod koniec drugiego tysiąclecia ugrzązł w złu i negacji³.

„Tak”, które poezja (i poeta) mówi światu stanowi nie tyle wyraz buntu czy niezgody na panujący porządek rzeczywistości, co akt sensotwórczy. Przemijanie i śmierć – z którymi Lalić nieustannie zmagają się w swojej poezji⁴ – mają, zdawałoby się, nieodpartą moc odbierania człowiekowi nadziei i wiary w istnienie sensu jego egzystencji, jednak to właśnie poezja może i powinna ten sens odnajdywać i przywracać. W ten sposób staje się ona odpowiedzią na najgłębszą ludzką potrzebę – zrozumienia, że życie, choć skończone, nie jest daremne. O afirmacji świata w poezji Lalicia wypowiedział się także Aleksander Jovanović, w tekście poświęconym interpretacji innego wielkiego symbolu w twórczości Lalicia – późnego lata jako metafory pełni rozwoju stanowiącej jednocześnie początek rozpadu:

W ten sposób Lalić podkreśla w swojej poezji [...] potrzebę, by powiedzieć światu: *Tak*, wbrew temu, że dostrzega się w nim kruchość i daremność wszelkich ludzkich wysiłków; by przy pomocy poezji wzmacniać potrzebę sensu i nadziei jako ważnych aspektów ludzkiej skończoności⁵ [wyróżnienie kursywą pochodzi od autora].

Powyższe wnioski, jakie badacze wyciągnęli z interpretacji wybranych utworów i kluczowych dla twórczości Lalicia symboli, potwierdził również w jednym z wywiadów sam autor, przywołując myśl Rilkego, dotyczącą roli poezji i zadań poety:

Być może Rilke ma rację, gdy mówi, mając na myśli zadanie poety: „My jesteśmy pszczołami tego, co niewidzialne. W zachwycie zbieramy miód tego, co widzialne, żeby wypełnić nim wielki, złoty ul Niewidzialnego”. Dla mnie ta przenośnia stanowi jedynie przykład innego sposobu

³ S. Šeatović-Dimitrijević, *Lalićevo more, od mediteranske čulnosti do starozavetnog straha*, [w:] *Postsimbolištika poetika...*, op. cit., s. 144 (tłumaczenie własne).

⁴ Na temat obecności problemu śmierci w poezji I. V. Lalicia zob. m.in. A. Jovanović, *Pesnik zrelog leta*, [w:] *Ivan V. Lalić. Pesnik*, ur. D. Hamović, Kraljevo 1996, s. 97–112.

⁵ *Ibidem*, s. 112 (tłumaczenie własne).

na to, by powiedzieć, że **zadanie poety polega na tym, by – wbrew wszystkiemu co straszne – słać zadaną rzeczywistość**⁶ [podkreślenie M.M.].

Bizancjum w poezji Ivana V. Lalicia

Bizancjum jako złożone, „uniwersalne historyczne i kulturowe pojęcie”⁷ jest jednym z najważniejszych i najczęściej przywoływanych motywów w twórczości poetyckiej Lalicia⁸. Bezpośrednio – w tytule lub za pomocą jednoznacznych sygnałów intertekstualnych – pojawia się w około piętnastu utworach, a w kilkunastu kolejnych w postaci nawiązań nietematycznych⁹. Odwołanie do Bizancjum jest szczególnie czytelne w grupie dziesięciu wierszy, które noszą tytuł *Vizantija (Bizancjum)* z kolejnymi cyframi rzymskimi II–X. Siem z nich znajduje się w omawianym tu cyklu *O dziełach miłości albo Bizancjum*.

Jak wskazywał sam Lalić, Bizancjum interesowało go na dwóch poziomach: historycznym i mitycznym:

Istnieją mianowicie dwa Bizancja, oba równie ważne dla mojego doświadczenia poetyckiego. Istnieje Bizancjum historyczne, którego znaczenia dla duchowej i intelektualnej kultury mojego narodu nie da się przecenić. Istnieje też mityczne („Wszyscy mamy swoje Bizancjum, z którego nas wyrzucono, do którego należymy”, mówi Charles Simić); Bizancjum to także metafora świadomości pochodzenia, powszedniej ciągłości. W części moich wierszy próbowałem doprowadzić te dwa Bizancja do dialogu między tym co historyczne a tym, co mityczne. Do tego dialogu dochodzi za pośrednictwem obrazów, za pośrednictwem metafor¹⁰.

Poziom historyczny dotyczy przede wszystkim związku kultury rodzimej (serbskiej) z bizantyńską i, za jej pośrednictwem, z Antykiem jako źródłem kultury europejskiej. O tym aspekcie Bizancjum w twórczości Lalicia pisał m.in. inny poeta, należący do tego samego pokolenia i często z Lalicem porównywany, Jovan Hristić. W przedmowie do tomu *Izabrane i nove pesme* zauważył on, że odwoływanie się do świata kultury bizantyńskiej to wyraz poszukiwania przez Lalicia „drugiej tradycji” rozumianej w duchu eliotowskim jako tej, która ma określać miejsce twórcy i literatury powstałej w jego języku w szerszym kontekście historyczno-kulturowym. Przywołując ją, poeta wskazuje na ciągłość tradycji uniwersalnej, europejskiej i tradycji narodu, do którego sam przynależy¹¹.

⁶ I.V. Lalić, *Poezija – pohvala čudu zadanog nam sveta (izvodi iz razgovora)*, [w:] I.V. Lalić, *Dela Ivana V. Lalicia*, priredio A. Jovanović, t. IV: *O poeziji*, Beograd 1997, s. 290 (tłumaczenie własne).

⁷ S. Šeatović-Dimitrijević, *Tradicija i inovacija*. Intertekstualnost u pesništvu Ivana V. Lalicia, Beograd 2004, s. 96.

⁸ O obecności i znaczeniu motywu Bizancjum w twórczości Lalicia zob.: J. Hristić, *Predgovor*, [w:] I.V. Lalić, *Izabrane i nove pesme*, Beograd 1969; Lj. Simović, *Smetnje na vezama Ivana V. Lalicia*, [w:] I.V. Lalić, *Smetnje na vezama*, Beograd 1975; S. Šeatović-Dimitrijević, *Tradicija i inovacija...*, op. cit., s. 94–103; B. Jović, *Vizantija i vizantinizam kod K. Kavafija, V.B. Jejsa, I.V. Lalicia i R. Silverberga*, [w:] *Postsymbolistička poetika...*, op. cit., s. 250–255.

⁹ B. Jović, op. cit., s. 252.

¹⁰ I.V. Lalić, *Poezija – pohvala...*, op. cit., s. 282 (tłumaczenie własne).

¹¹ Zob. J. Hristić, op. cit., s. V–XX.

Przywołując symbole i motywy skoncentrowane wokół Bizancjum, Lalić dołącza do szeregu autorów, którzy od początku XX wieku poszukiwali źródeł kultury i literatury serbskiej w dziedzictwie wschodniego cesarstwa rzymskiego, sprzeciwiając się zastanym tendencjom do upatrywania jej korzeni wyłącznie w rustykalnej ludowości¹².

Z kolei poziom mityczny wiąże się u Lalicia ze specyficznym rozumieniem procesu historycznego. Ważne miejsce zajmuje w nim Bizancjum jako symbol rzeczywistości, która osiągnąwszy doskonałość, rozpada się i przestaje istnieć. Pisał o tym między innymi poeta i eseista Ljubomir Simović w przedmowie do tomu poetyckiego Lalicia zatytułowanego *Smetnje na vezama*. Według niego omawiany twórca:

[...] klęskę Bizancjum, przesunięcie środka ciężkości, pustkę w centrum rozumie jako dialektykę historii. Bizancjum przestaje istnieć w momencie, w którym osiągnęło właściwy sobie, niezbadany cel, gdy wyczerpało swoją siłę, by dalej udoskonalać to, czemu było poświęcone... Klęska Bizancjum nie jest tragiczna, tylko zgodna z logiką...¹³.

W wizji poetyckiej Lalicia rozpad Bizancjum staje się czymś więcej, niż faktycznym wydarzeniem z przeszłości – jego los uznany zostaje za stały mechanizm procesu historycznego, a nawet więcej: za zasadę metafizyczną. Na takie rozumienie wskazywać może strukturalne podobieństwo metafory Bizancjum i innego ważnego symbolu, pojawiającego się często u serbskiego poety, mianowicie późnego lata. Jak dowodził Aleksandar Jovanović, motyw ten, obecny w wielu utworach Lalicia (m.in. *Leto, Nikada samlji, Ljubav u julu, Vizantija X, Parkama*), dotyczy pory roku, w której natura osiąga pełną dojrzałość, ale w tej pełni zawsze dostrzegalne jest już „pęknięcie”, zapowiedź rozkładu i unicestwienia. W ten sposób, jak twierdził Jovanović, lato staje się dla Lalicia metaforą śmierci i przemijania, które towarzyszą istnieniu we wszystkich jego przejawach, zwłaszcza tych osiągających doskonałość, pełnię rozwoju¹⁴.

W przypadku Bizancjum proces historyczny nie kończy się jednak na rozpadzie, gdyż ciągłość istnienia cesarstwa podtrzymują narody czerpiące z jego kulturowego dorobku i przenoszące go na grunt własnej tradycji. Tę funkcję pamięci spadkobierców wydobył Bojan Jović. Według niego w utworach Lalicia odwołujących się do motywów bizantyńskich:

[...] Bizancjum pojawia się jako zrealizowany ideał, który musi ponieść karę i doświadczyć klęski, a jego jedyną nadzieją na to, by jakoś przedłużyć swoje istnienie jest pamięć młodych (słowiańskich) ludów, które dopiero wstępują na scenę historii¹⁵.

Podtrzymywanie istnienia dawnej kultury poprzez kontynuację tradycji i pielęgnowanie pamięci wiąże się ze specyficzną koncepcją czasu, w której przeszłość współistnieje z teraźniejszością i przyszłością. W poezji Lalicia plany czasowe się przeplatają, przeszłość i teraźniejszość wpływają na siebie nawzajem i pozostają w nieustannym dialogu. Wpływ

¹² Do tych autorów należą według Hristicia: Jovan Dučić, Milan Rakić, Milutin Bojić, Vasko Popa, Miodrag Pavlović, Branko Miljković oraz on sam.

¹³ Lj. Simović, „*Smetnje na vezama*” u knjizi Ivana V. Lalića „*Smetnje na vezama*”, Beograd 1975, s. 113–114, za: S. Šeatović-Dimitrijević, *Tradicija i inovacija...*, op. cit., s. 95 (tłumaczenie własne).

¹⁴ Por. A. Jovanović, *Pesnik zrelog leta...*, op. cit., s. 97–112.

¹⁵ B. Jović, op. cit., s. 253–254 (tłumaczenie własne).

przeszłości na współczesnych i ich kluczową rolę dla ocalenia przeszłości uosabia w wierszach z cyklu *O dziełach miłości albo Bizancjum* podmiot mówiący. Autor wewnętrzny¹⁶ utworów występuje z perspektywy terażniejszości – ma bowiem wiedzę o tym, jaki los spotkał Bizancjum – ale jednocześnie przybiera maskę kogoś, kto z tymi przeszłymi wydarzeniami współlistnieje, dla kogo dzieją się one w momencie ich relacjonowania. Podmiot utworów poświęconych tematyce bizantyńskiej w omawianym cyklu może być zbiorowy (jak w pierwszym i ostatnim wierszu: *Plač letopisca* i *Vizantija VII*) lub indywidualny, jednak niezależnie od formy, jego głos pozostaje łącznikiem między terażniejszością a przeszłością.

Bizancjum a dzieła miłości

W utworze otwierającym cykl *O dziełach miłości albo Bizancjum*, zatytułowanym *Plač letopisca* (*Placz kronikarza*), podmiot liryczny, tytułowy kronikarz, już od początku utworu jasno wskazuje na sytuację, w jakiej znalazł się on i jemu współcześni:

Dzieła nasze obrzeżone są próżnią,
Wyspy o kruchych krawędziach rozsiane po morzu:
Ile ciszy na każde wątle słowo,
Ile nieba na każdy pion kolumny,
Ile straszliwej harmonii ma w sobie ruina! [123]¹⁷.

W tych początkowych wersach pojawia się rzeczywistość towarzysząca motywowi Bizancjum w całym omawianym cyklu: pustka, śmierć, rozpad, dezintegracja, które odbierają sens ludzkiej działalności, niszcząc jej kruche wytwory. Lament kronikarza zawiera jednocześnie pytanie, czy to, co zostało rozpoczęte w Bizancjum, będzie kontynuowane i czy zdeintegrowane części zostaną na powrót scalone:

Kto ma dokończyć rękopis, księgę, którą próżnia
Kartkuje palcami z płomienia? [124]¹⁸.

Skierowane w przyszłość, nasycone rezygnacją pytanie „kto?” odnosi się do większości utworów cyklu, w których oprócz Bizancjum jako temat pojawia się także serbska kultura narodowa (w wierszach *Raška* czy *Catena Mundi*). Wydaje się jednak, że pytanie to niesie z sobą coś więcej niż kwestię kontynuacji tradycji przez spadkobierców antycznej kultury. Perspektywa tego, czym są wspomniane „dzieła”/”uczynki”¹⁹, zagrożone przemijaniem,

¹⁶ Kategorię „autora wewnętrznego” przejął od Edwarda Balcerzana, Zob: E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Wrocław 1968, s. 19–26.

¹⁷ „Dela su naša omedena prazninom, / Lomnih ivica, ostrva rasejana po moru; / Koliko tišine na svaku nejaku reč, / Koliko neba na svaki osovljeni stub, / Koliko strašnog sklada ima u ruševini!” [153]. Wszystkie cytaty z oryginalnych utworów na podstawie wydania: I.V. Lalić, *Dela Ivana V. Lalića*, t. II, op. cit. Wszystkie tłumaczenia wierszy na język polski, o ile nie zaznaczono inaczej, na podstawie wydania: I.V. Lalić, *O dziełach miłości...*, op. cit. Numery stron podano w nawiasach kwadratowych obok cytatu.

¹⁸ „Ko da dovrši rukopis, knjigu koju praznina / Prelista prstima od plamena?” [153].

¹⁹ Serbskie słowo „delo” można tłumaczyć na dwa sposoby, jako „dzieło” lub „czyn, uczynek”.

pusztką i brakiem sensu, poszerza się w wierszu *O delima ljubavi* (*O dziełach miłości*), w którym czytamy:

Dzieła miłości rozsiane są po świecie
 Jak ślady bitew:
 a trawa wyrasta
 Na pobojowisku
 mokry płomień ziemi [127]²⁰.

O ile w wierszu *Placz kronikarza*, podmiot mówiący, który wciela się w twórcę jednego z gatunków dziejopisarstwa literackiego, może wskazywać, że „dzieła”/”uczynki” obejmują głównie kulturowe wytwory działalności człowieka, o tyle w przywołanym tu utworze rozpad i dezintegracja odnosi się do dużo szerszej kategorii – do „dzieł miłości”. Aby zrozumieć, czym one są, należy bliżej przyjrzeć się różnym aspektom motywu miłości, które pojawiają się w badanym cyklu poetyckim.

A. Miłość jako broń lub narzędzie. W utworze *Veče na bedemu* (*Wieczór na szańcu*), drugim wierszu cyklu, podobnie jak w pierwszym budowana jest atmosfera rezygnacji, pustki i oczekiwania na zagrożenie:

Pusta jest łąka pośrodku morza,
 Kwiaty zdziczały, opustoszały ule,
 Samorodny granat dojrzewa,
 czerwona strawa umarłych [...]

I cyklopowe oko bestii patrzy na nas
 Przez otwarte wrota²¹.

Pojawia się w nim jednak również przeciwwaga w postaci światłości padającej z góry na zbiorowy podmiot mówiący:

Spójrz, światłość pada
 Na nasze głowy, na ramiona,
 Miesza się z naszym pocałunkiem przy rozstaniu
 Jak smak morza z obrzędowym winem –

broń nasza, nieme narzędzie miłości [...]²².

Występującą w tym kontekście miłość można interpretować, ze względu na jej otoczenie semantyczne – „światłość”, „obrzęd”, „broń”, „narzędzie” – jako przeciwagę dla zagrażającego bezsensu, oręż, który podmiot mówiący „ma w ręku”, co sprawia, że nie jest

²⁰ „Dela su ljubavi po svetu razasuta / Kao tragovi bitke; / a trava buja / Na razbojištu, mokri plamen zemlje [...]” [159] (tłumaczenie własne).

²¹ „Pusta je livada vatre nasred mora, / Cveće podivljalo i prazne košnice, / Zri samonikli nar, / crvena hrana mrtvih [...] // I kiklopsko oko zveri motri nas / Kroz otškrinute dveri” [154].

²² „Gle, silazi svetlost / Na glave naše, na ramena, / U poljubac nam se meša na rastanku / Kao more u ukus vina obrednog // oružje naše, nemušte sprave ljubavi [...]” [154] (tłumaczenie własne).

bezdarny wobec wszechogarniającej pustki. W podobnym kontekście miłość pojawia się także w utworze *Raška*:

Chyba jednak prawdziwy jest znak, wysunięty
Pośród tego zgiełku, gdzie oręż miłości
Wykuwa się w mroku jak potomstwo²³

oraz w utworze *Vavilonski zidari* (*Murarze babilońscy*), w którym do głosu dochodzą budowniczy wieży Babel. Wspominają oni czasy sprzed boskiej interwencji, gdy wspólnymi siłami budowali wieżę, która jest w tym utworze przedstawiana jako metafora śmiałego przedsięwzięcia ludzkości, tworzonego wbrew możliwym negatywnym konsekwencjom:

Czy i co śpiewaliśmy na rusztowaniu,
Gdy wieża była miarą ponad możliwe nieszczęście
I wzniesiony kamień miarą wszystkich miar, kielnia
Narzędziem miłości we wzruszonym powietrzu²⁴.

Miłość, której narzędzie stanowią instrumenty używane przez budowniczych wieży Babel, może być rozumiana jako rodzaj energii inspirującej człowieka do niemożliwego wysiłku „wbrew wszystkiemu, co straszne”, pozwalającej wznieść się ponad „możliwe nieszczęście”. Krótko mówiąc, w wymienionych utworach miłość jest rozumiana jako narzędzie obrony przed brakiem sensu oraz jako sprzymierzeniec w przedsięwzięciach, które mogą prowadzić do tragicznego konfliktu z Bogiem, nadają jednak człowiekowi niezbywalną godność.

B. Miłość między istnieniem a nieistnieniem. W nieco innym kontekście motyw miłości pojawia się w wierszu *Sećanje na voćnjak* (*Wspomnienie o sadzie*). W utworze tym jako kontekst wykorzystany jest mit o nimfie Melisie, który w twórczości Lalicia stanowi metaforę relacji między istnieniem a nieistnieniem²⁵. Przestrzeń utworu, sad późnym latem, mieści w sobie dwa światy, rzeczywisty, w którym:

[...] sad był już obrany,
Dojrzewały tylko owoce rzadkie i późne
W ciemnym trzepoczącym listowiu o schnących rąbkach [129]²⁶.

²³ „Biće da je ipak tačan znak, isturen / U središtu ovog meteža, gde se oružje ljubavi / Kuje u mraku, kao pomostvo” [177] (tłumaczenie własne).

²⁴ „Da li smo, šta li smo pevali na skelama / Kad kula beše mera iznad moguće nesreće / I kamen podignut mera / mere, mistrija / Oruđe ljubavi u vazduhu uzbuđenom [...] [169]” (tłumaczenie własne).

²⁵ Wokół postaci Melisy, mitycznej nimfy, której ciało zostało zamienione w rój pszczoł, Lalić stworzył cykl poetycki *Melisa* (1959), nawiązuje do niego także w cyklu *Deset soneta nerođenoj kćeri* (1992). Melisa stanowi w tych utworach symbol nierozzerwalnego związku tego co widzialne z dziedziną niewidzialnego, co można rozumieć też jako relację między istnieniem a nieistnieniem. Na ten temat pisałam w artykule poświęconym drugiemu ze wspomnianych cykli (por. M. Maszkiewicz, *Hermeneutyka i teoria intertekstualności jako metodologia badań modernizmu w poezji serbskiej drugiej połowy XX w. na przykładzie cyklu Deset soneta nerođenoj kćeri Ivana V. Lalicia*, „Adeptus”, 2015, nr 6, s. 1–10).

²⁶ „[...] voćnjak je bio obran, / Dozrevali su samo plodovi retki i pozni / U tamnom treptavom lišču sa svojim ivicama [...]” [160].

oraz nierzeczywisty:

Odchodząc stąpałaś zaledwie o krok przede mną
Przez ogród nagle pełny wszystkich owoców ziemi
Przez nikogo niezbianych,
o nieznanym smaku [130]²⁷.

W zbudowanej w ten sposób przestrzeni, której dychotomiczność jest jeszcze wzmocniona jednoczesną przynależnością Melisy do różnych porządków czasowych, teraźniejszości i przeszłości:

Nieświadoma, że powtarzasz, że jesteś odbiciem
Siostrzanych ust strawionych przez morze
W pewnym zamierzczłym jabłonnym sadzie piany [131]²⁸,

padają słowa, dotyczące uczucia miłości:

Może wtedy powiedziałaś:
„Jednak zdaje mi się, że najpiękniejsze jest
To, co kochamy z przecuciem w duszy” [...] [131]²⁹.

Miłość wypełniona „przecuciem” odnosi się, jak można przypuszczać, do dziedziny tego, co nierzeczywiste, niedającej się zbadać i poznać inaczej niż za pośrednictwem „odbicia” pozostawianego w tym, co rzeczywiste. W utworze *Wspomnienie o sadzie* dochodzi do włączenia motywu miłości w dychotomię istnienia i nieistnienia, która jest stałym elementem twórczości Lalicia. Nawiązanie do świata pozostającego poza tym, co istnieje, stanowi kontekst miłości również w innym wierszu cyklu, zatytułowanym *Zavičaj (Ojczyzna)*. Miłość jest w nim wspomniana dwukrotnie jako atrybut „drugiej strony”, która w poezji Lalicia stanowi zwykle korelat tego, co nieistniejące lub (w innej wersji wspomnianej opozycji) niewidzialne:

Z sercem ściśniętym jak szyjka klepsydry
Układałem ojczyznę, cząstka po cząstce,
Ze znaków dopełniających mnie jak sprawiedliwość
Po drugiej stronie, gdzie powód miłości jest nieważny
A miłość powszednia [...] [140]³⁰.

C. Miłość nadająca sens. Melisa jest adresatką jeszcze jednego utworu z cyklu *O dziełach miłości albo Bizancjum*, zatytułowanego *Tri strofe (Trzy strofy)*. Wiersz ten wprowadza

²⁷ „Na odlasku si išla tek korak ispred mene / Kroz voćnjak naglo težak od svih plodova zemnih / Koje ne bere niko, / čiji je ukus neznan” [160].

²⁸ „Nesvesna da se ponavljaš, ogledalo da si / Sestrinskih usta koje je razjelo more / U davnom jednom jabučaru peno” [161].

²⁹ „Možda si tada rekla: / «ipak mislim da najbolje je / Ono što volimo sa slutnjom u duši»” [...] [161].

³⁰ „Srca stegnuta kao grlo peščanog sata / Sastavljao sam zavičaj, / deo po deo, / Od znakova koji me sustižu kao pravda / Sa druge strane, gde je povod ljubavi nevažan / A ljubav nasušna [...]” [175].

dza kolejny aspekt motywu miłości, który wiąże się z nadawaniem sensu („usprawiedliwianiem”, „uniewinnianiem”) rzeczywistości:

Po wszystkim miłość nas uniewinni:
Jeśli ogień swym wapiennym ściegiem
Kruchy kamień wieków, próchno, litery
Złączy w słowa [...] [133]³¹.

W przytoczonym fragmencie miłość i ogień przynależą do tego samego porządku, są czynnikami scalającymi rozbite fragmenty przeszłości („Vatra [...] ako spoji / Lomni kamen vekova”), nadającymi jej sens. Miłość występuje zatem w opozycji do przemijania i rozpadu.

Motyw miłości w funkcji integrującej i sensotwórczej rozwijany jest także w wierszu zamykającym cykl *O dziełach miłości albo Bizancjum*, zatytułowanym *Vizantija VII*. Utwór ten stanowi kompozycyjne domknięcie cyklu, odpowiedź na powracające pytanie o przyszłość, które zadają sobie Bizantyńczycy: kto przyjdzie po nich i czy będzie kontynuował ich dzieło. Odpowiedź na nie udzielona jest nie w formie pewnika, lecz refleksji:

Być może ktoś, z mądrą świtą naszych dusz
Przechadzać się będzie kiedyś po linii tych szanów, z których my
Oglądaliśmy słońce [...] [145]³².

W utworze tym dochodzi do znamiennej nałożenia się na siebie kilku płaszczyzn czasowych. Podmiot mówiący zbiorowy, złożony z głosów pochodzących z Bizancjum, snuje przypuszczenia na temat swojej przyszłości, czyli teraźniejszości – jeśli spojrzeć z perspektywy autora wewnętrznego i odbiorców wiersza; jednak to właśnie autor wewnętrzny jest tym, który za pośrednictwem poezji w swojej teraźniejszości na powrót ożywia Bizancjum, przywołując związaną z nim symbolikę i tworząc dla niej nowy kontekst. Zatem mimo iż wypowiedź podmiotu mówiącego w tym utworze przenika (modernistyczna) niepewność, to jednocześnie sama ta wypowiedź stanowi nadanie Bizancjum przez autora wewnętrznego, reprezentanta następców, nowego sensu.

W przyszłości, jaką podmiot liryczny projektuje w tym wierszu, dochodzi zarazem do ponownego scalenia dzięki aktowi mowy „dzieł/uczynków miłości”, które zostały, jak pamiętamy, „rozrzucone po świecie”:

[...] powietrze będzie błękitne
Od dymu naszych imion;
ale kto nas zrozumie?
Bowiem przemieszczony będzie środek, obrazy będą inne,
[...] a dzieła miłości w mowę wtopione, w język [...] [145]³³.

³¹ „Posle svega ljubav će da nas pravda; / Vatra krečnim vezivom ako spoji / Lomni kamen vekova, trulež, slova / Složi u reči [...]” [162].

³² „Neko će možda, u mudroj pratnji naših duša / Šetati jednom po crti ovih bedema, gde smo / Gledali sunce [...]” [184].

³³ „[...] vazduh će biti modar / Od dima naših imena; / no ko će da nas razume? / Jer pomereno biće središte, slike drukčije, / [...] A dela ljubavi u govor spojena, u jezik [...]” [184].

Odbywa się to jednak kosztem Bizancjum, które nie będzie już mogło być zrozumiane – podtrzymanie jego istnienia będzie możliwe tylko o tyle, o ile zostanie ono włączone w rzeczywistość „innych obrazów”, czyli do nowej całości symbolizowanej tu przez mowę. „Dzieła/uczynki miłości” uzyskają nowy sens, jest to jednak sens widziany z perspektywy przyszłości, widoczny dla następców, niedostępny podmiotowi lirycznemu w jego tu i teraz.

O dziełach/uczynkach miłości

Wszystkie wymienione funkcjonalizacje motywu miłości w cyklu *O dziełach miłości albo Bizancjum* (miłość jako broń lub narzędzie, miłość przekraczająca opozycję między istnieniem a nieistnieniem, miłość nadająca nowy sens scalonym ponownie elementom) pojawiają się w wierszu *O delima ljubavi (O dziełach miłości)*. Z dotychczasowych prób omówienia i interpretacji motywu miłości wynika, iż „dzieła” te mogłyby być rozumiane jako wszelkie działania człowieka, w których dąży on do dostrzeżenia lub nadania sensu, bez względu na trudności wywoływane przez niepojęty, pełen sprzeczności świat, gdzie każdy wytwór ludzki prędzej czy później przemija, a osiągnięcie doskonałości wiąże się nieodłącznie z postępującym rozkładem:

I kiedy kruszeje ściana, i kiedy ogród dziczeje,
I kiedy ściera się słowo, i kiedy pęka pierścień,
Miłość ponosi straty [...] [127]³⁴.

W zakończeniu utworu miłość zostaje jednak przedstawiona w nieoczekiwanej perspektywie, jako siła, która jest potężniejsza od rządzącego światem przemijania:

[...] ale posłuchaj krzyków ptasich
Nad zatoką, gdzie morze od kochanków się uczy
Innej czułości: czas jest beznamiętny,
a świat jest miłości zadany,
długie ćwiczenie
Dla niedojrzałych bogów [128]³⁵.

Morze, symbolizujące wcześniej zagrożenie, w obliczu którego stanęło Bizancjum, czyli pustkę i rozkład, okazuje się być „ucniem kochanków”. Dzieła ludzkiej miłości stanowią zatem nową, ważną jakość w strukturze rzeczywistości. Świat, z pozoru przynoszący jedynie brak nadziei i pozbawiony sensu, zostaje uznany za ćwiczenie – coś, co ludzie muszą wykonywać, by się doskonalić. W obliczu śmierci i przemijania sensowność ich wysiłków nie tylko nie zostaje przekreślona, ale wręcz zyskuje nową możliwość potwierdzenia swojej ważności.

³⁴ „I kad se mrvi zid, i kada vrt podivlja, / Kad istare se slovo, kad razbije se prsten, / Ljubav je na gubitku [...]” [159].

³⁵ „[...] no slušaj krikove ptica / Nad uvalom gde more od ljubavnika uči / Drukčiju nežnost: vreme je / nepristrasno, / A svet je ljubavi zadan, / duga vežba / Bogova nedoraslih” [159].

Wracając do koncepcji, według której zadaniem poezji jest mówienie światu „tak”, można zauważyć, że miłość – w sensie, jaki wyłania się z cyklu *O dziełach miłości albo Bizancjum* – stanowić może esencję postulowanej przez Lalicia afirmacji rzeczywistości. Struktura symboliczna, na którą składa się z jednej strony Bizancjum jako byt doskonały i przez to skazany na unicestwienie, stający w obliczu pustki i utraty sensu, z drugiej zaś miłość jako działalność sensotwórcza, stanowią całościową koncepcję, na której opiera się wizja świata w poezji Lalicia. Poeta stale rozważa problemy śmierci i przemijania, będące nieodłączną częścią świata, nieustannie porusza się na granicy między tym, co istnieje a tym, co (już) nie istnieje. Jednocześnie zaś potrafi znaleźć i wskazać – „wbrew wszystkiemu co straszne” – możliwe sposoby afirmacji rzeczywistości, choć przeważnie nie czyni tego za pomocą zdecydowanych twierdzeń, lecz w formie pytań i przypuszczeń, w sposób ostrożny i wyważony, nie pozbawiony powątpiewania i sceptycyzmu.

Bibliografia

- Balcerzan E., *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Wrocław 1968.
- Delić J., *Lalićev dijalog sa savremenom srpskom poezijom – ka eksplicitnoj poetici Ivana V. Lalića*, [w:] *Postsymbolistička poetika Ivana V. Lalića. Zbornik radova*, ur. A. Jovanović, Beograd 2007.
- Hristić J., *Predgovor*, [w:] I.V. Lalić, *Izabrane i nove pesme*, Beograd 1969.
- Jovanović A., *Pesnik zrelog leta*, [w:] *Ivan V. Lalić. Pesnik*, ur. D. Hamović, Kraljevo 1996.
- Jovanović A., *Poezija srpskog neosimbolizma*, Beograd 1994.
- Jović B., *Vizantija i vizantinizam kod K. Kavafija, V.B. Jejsa, I.V. Lalića i R. Silverberga*, [w:] *Postsymbolistička poetika Ivana V. Lalića. Zbornik radova*, ur. A. Jovanović, Beograd 2007.
- Lalić I.V., *Dela Ivana V. Lalića*, prir. A. Jovanović, t. II: *O delima ljubavi ili Vizantija*, Beograd 1997.
- Lalić I.V., *O dziełach miłości albo Bizancjum*, wybór, przekład i posłowie J. Salamon, Kraków 1977.
- Lalić I.V., *Poezija – pohvala čudu zadanog nam sveta (izvodi iz razgovora)*, [w:] I.V. Lalić, *Dela Ivana V. Lalića*, prir. A. Jovanović, t. IV: *O poeziji*, Beograd 1997.
- Maszkiewicz M., *Hermeneutika i teorija intertekstualnosti jako metodologija badań modernizmu w poezji serbskiej drugiej połowy XX w. na przykładzie cyklu Deset soneta nerođenoj kćeri Ivana V. Lalića*, „Adeptus” 2015, nr 6, s. 1–10;
- Postsymbolistička poetika Ivana V. Lalića. Zbornik radova*, ur. Jovanović A., Beograd 2007.
- Šeatović-Dimitrijević S., *Lalićevo more, od mediteranske čulnosti do starozavetnog straha*, [w:] *Postsymbolistička poetika Ivana V. Lalića. Zbornik radova*, ur. A. Jovanović, Beograd 2007.
- Šeatović-Dimitrijević S., *Tradicija i inovacija. Intertekstualnost u pesništvu Ivana V. Lalića*, Beograd 2004.
- Simović Lj., *Smetnje na vezama Ivana V. Lalića*, [w:] I.V. Lalić, *Smetnje na vezama*, Beograd 1975.

MAGDALENA MASZKIEWICZ

Byzantium as an ideal doomed to annihilation and loves that gives meaning in the poetic series Of the Works of Love, or Byzantium by Ivan V. Lalić

Summary

The goal of this article is to interpret the two motifs indicated in the title which intertwine in the poetic series Of the Works of Love, or Byzantium by Ivan V. Lalić, a Serbian poet. Perception of Byzantium as a reality which, having reached perfection, is annihilated and of love as a meaning-giving category connects with a coherent vision in the author's entire work. The reflections presented in this article provide an impetus to comprehend the series in question, and Lalić's entire poetry.

Keywords: Serbian poetry, Ivan V. Lalić, Byzantium, loves that gives meaning

LITERATURY EUROPY WSCHODNIEJ

MARTIN SCHACHERL

University of South Bohemia in České Budějovice

The Faculty of Education

FORMAL STRUCTURE OF THE TEXT – ENQUIRY INTO THE CHAPTER, THE TITLE AND THE INTRODUCTION IN JULIUS ZEYER'S PROSE STYLE

This paper surveys three aspects of prosaic works authored by the Czech poet Julius Zeyer, namely, the chapter, the title and the introduction. Our explicit goal is to seek mutual relation between particular forms of horizontal arrangement of the text and its narrative rhythm as deduced from a comprehensive approach to the author's works. The analysis is grounded on presumption that in fiction even the horizontal arrangement of a particular literary work is submitted to the aesthetically communicative function¹. In Czech literary history, the poet, prose writer and dramatist Julius Zeyer (1841–1901) is, together with Jaroslav Vrchlický (1853–1912) and Josef Václav Sládek (1845–1912), traditionally classified as “Lumír affiliated” generation (manifest contributors to “Lumír” periodical). Filling almost five thousand pages, his prose works comprise a massive collection of more than fifty narratives of various genres – from great epics like novels and chronicles, to shorter epic works, which are the largest in number, including (replayed) scenes, stories, short novels, legends, myths, and fairy tales. The genre distribution reveals Zeyer's authorial preference for shorter fiction, i.e. scenes, stories, short novels, and legends, which make up more than 80% of his prose creations. Zeyer's fiction could also be classified according to other formal criteria, e.g. chronologically, embracing his early works written in the 1870s, mid-life narrations of the 1880s, and late prose of the 1890s (e.g. Voborník). The study of motivic structure enables to classify Zeyer's narratives with prevailing Decadent, (neo)Romantic, Gothic, New Art, lithurgic, oriental, occult, and other motives (e.g. Riedlbauchová). Likewise, Zeyer's narrations could be assorted according to themes through setting apart, with regard to the originality, the poet's “replayed scenes” against proses pursuing original themes. Further division could be centred on the proclaimed recipient, distinguishing between texts written for child and adult readers respectively. This study will obviously cover the complete prose works of Julius Zeyer.

¹ M. Čechová, M. Krčmová, E. Minářová, *Současná stylistika*, Praha 2008, p. 304.

The place of chapter in Julius Zeyer's fiction

Large prosaic texts are generally divided into chapters, but in Julius Zeyer, the simple rule of proportion, i.e. a greater extent of the text generates division into chapters, is not applied. Neither is there linear proportionality between the number of pages and the number of chapters, since a largish fictional text is not predictive of a greater number of chapters. The short novel *Jeho svět a její* [His World and Hers] (1874 Lumír) consists of eight chapters and covers 228 pages; the novel *Ondřej Černyšev* (1875 Lumír) includes twelve chapters and 359 pages; whereas the short novel *Xaver* (1876 Lumír), which lacks horizontal plan, has 217 pages. In Zeyer's early creative period, chapters represent a loose succession of detached units, similar in extent. Just like the length of individual chapters in the narratives produced in the poet's early years, which was also strikingly monotonous. If any chapter failed to confirm to the ordinary extent, it was mainly where a chronologically extensive segment of the plot was conveyed by a reflector character. Typical is the minimum application of internal relations between chapter segmentation and space alteration, or major time shifts. Hence in Zeyer's first proses, the chapter segmentation of a text affects the rhythm rather faintly. The same applies to the fiction produced in his middle and final creative periods. Certain flatness of his tectonic endeavours is suggested by frequent headings, horizontally inserted so as to architectonically divide a prose text (most frequently with three asterisks).

In his whole creative output, there are just two prosaic texts, *Román o věrném přátelství Amise a Amila* [The story of true friendship between Amis and Amil] (Lumír 1877) and *Zrada v domě Han* [Betrayal in Hanas' house] (Lumír 1881), and, to some extent, the first part of the novel *Dobrodružství Madrány* [Madrány adventure] (Lumír 1878), which break hitherto regular thematic insularity of the chapters. In *Zrada v domě Han*, the latter of the first two narratives, Zeyer uses the horizontal segmentation of the text to change the perspective of mediating subjects. Following the authorial exposition, the story is narrated by the characters who take turns in succession and whose names mark individual chapters (e.g. Čaokin, Iuenti). In *Román o věrném přátelství Amise a Amila*, the horizontal division of the text into ten fundamental units co-establishes the core formula of the compositional structuring of the narrative. Thus deliberate and regular division of particular heterogeneous thematic units into ten clearly organised sections prevents the impending disintegration of otherwise insufficiently motivated structure of the novel, which in the formation of Zeyer's narrative technique represents an utterly new compositional arrangement of prosaic material, never employed later. All of the ten chapters, except the seventh, are related to the characters and bear the names of fictional characters. The exclusiveness of the crucial seventh chapter (*Bifrost, čarovný pás*) [Bifrost, the magic belt] ensues from its congruence with the thematic plane of narration. It is in this chapter that the storyline structure gets imbalanced (as Thorgerda, with the help of a magic belt, punishes Amis with leprosy, in the Middle Ages considered "God's curse"). The formal arrangement of chapters in this novel (including their names) gives prominence to the storyline structure where the narrative composition is strongly supported by the horizontal arrangement of the text downright from the first chapter, i.e. from balanced narration (*Amis a Amil*) to the last chapter, when narrational balance is restored (*Opět Amis a Amil*) [Amis and Amil again]. Consequently, the narrational outline is not determined by a compositional prescript based on the confron-

tation of two narrative standpoints, as was the case in Zeyer's previous works (the typology of thematic structure². The reader is not any more perplexed by the fantastic and dramatic aspects of the alternate narrative outlook, ingeniously invented by the author in his early fiction through employing the er-form narrator. Starting with this novel, the established compositional principle that is based on temporal rhythm is replaced by local rhythm resting on relations resulting from the changing action and surroundings.

It is for the first time in Julius Zeyer's fiction ever that in *Román o věrném přátelství* non-narrative elements outweigh narrative features and the descriptive style shows an important increase. A descriptive account of concrete qualities, parts, features or segments of objects, phenomena or actions assumes a growing importance. It is here that his narrational progress rises to a peak with the growing proportion of characters' utterances as opposed to the narrator's account. Almost half of the narrated tale is conveyed from the characters' perspective. However, in this novel, a change of the narrational perspective does not beget an alteration of the mediator subject's capacity. In *Román o věrném přátelství Amise a Amila*, Zeyer for the first time introduces a world of passive melancholy recipients, conscious observers of the surrounding fictional world, typical of the subsequent type of narrative (e.g. Amis arrives at an unknown castle to be told Queen Astrida's six-page story. Amil, on the other hand, gives the reader a chance to witness the *Assumption of Virgin Mary* celebration taking place there, or become a spectator of *Rimona*, an inserted twenty seven-page interlude. Jointly they listen to Gaston's story. The protagonist of this procedure, Amis, is mainly the recipient of other characters' stories). This new kind of narrative thus reduces the action role of figures as related to the storyline. In Zeyer, every individual, and now even the narrator himself, conceals a beautiful and recognisable story, worthy of conveying. The new type of Zeyer's narrative is developed from an artful compositional arrangement consisting in the interconnection of two leading thematic units related to the changes in the narrational outline and striving for a distinctly linear storyline, which is interrupted by frequently inserted extrinsic text. It becomes more polythematic as the narrative grows into peculiar epic breadth, changing into a fictional world of a narrative within a narrative.

With the exception of above mentioned *Román o věrném přátelství Amise a Amila* and some other short works of Julius Zeyer, formal arrangement of the text exerts only a minute effect on the rhythm of his prose. The question is whether the extent of his chapters was his choice as an author or whether he was influenced by some exterior factor. A careful comparison of journal and book versions confirms that in this respect Zeyer did not face any exterior imitations. For example, works with fixed compositional structure were often first published in *Lumír* (the "romaneto" *Jeho svět a její* appeared between 16th March, 1874 and 28th May, 1874, ten copies in total; the novel *Ondřej Černyšev* was published between 1st July and 2nd December, 1875, twenty-three copies in total; the novel *Hrabě [Count] Xaver* was published in nine volumes in total from 10th October till 30th December, 1876. By comparison, the novel *Jan Maria Plojhar* was published from 1st January, 1888 to 20th December, 1888. Mutual correspondence between Julius Zeyer and Josef Váckav Sládek, his friend and editor (and the proprietor) of *Lumír*, evidences that the segmentation of Zeyer's prose mostly reflected the actual needs of the editor, who makes an

² M. Schacherl, *K tematické výstavbě raných próz básníka Julia Zeyera*, "Bohemistyka" 2009, no. 2, p. 90–98; M. Schacherl, *Zeyer vypravěč. Výbrané rysy stylu prozaických Julia Zeyera*, České Budějovice 2013.

explicit reference to the way of dividing Zeyer's contributions. In all likelihood, there is no relation between a chapter and a sequence in a periodical copy. Most frequently, one periodical instalment makes up a part of a chapter. Quite frequent is the occurrence of sequences consisting of two chapter segments. In the novel *Ondřej Černyšev*, the beginnings of periodical version and chapter overlap in 17%, while in the novel *Jeho svět a její*, such concordance does not exist. In this respect, the editor did not have to meet any professional obligations just like the author did not attach importance to the chaptering of his texts for periodical publication.

The place of title in Julius Zeyer's prose

In respect of the relation between the title and a particular work, Zeyer's fiction admits insipidity that is similar to that of the relation between textual segmentation and the conceived fictional world in chaptering. The title, for the most part denoting the textual dominant, suggests what viewpoint the reader should adopt when reading the text³. In Zeyer, the title of a prosaic work often points out the protagonist (*Ondřej Černyšev*; *Xaver*; *Darija*; *Sestra Paskalina*; *Stratonika*, *Amparo*; *Jan Maria Plojhar*; etc.), or possibly a pair of characters (*Donato a Sismonda*, *Rustem a Sohrab*, *Gompači a Komurasaki*). Characters appear in the title as well as in the denomination of the central motif (*Duhový pták* [A rainbow bird]; *Jeho svět a její*; *Román o věrném přátelství Amise a Amila*, *Dobrodružství Madrány*, *Feniciin hřích* [Fenicia's sin]; *Tankreadův omyl* [Tankread's mistake]; *Kunálovy oči* [Kunál's eyes]; etc.). The convention of conceiving a protagonist-oriented title, to some extent automatically, is violated through the name's oddity, even within the author's contemporary context. In *Jan Maria Plojhar*, e.g. the second name suggests the character's fictitious noble descent. The choice of a particular name, specifically in this novel, may demonstrate, along with the characterisation of the hero and the unusual acoustic form of his name⁴, also the split between the maculine aspect of the name which means "God is gracious", or "given by God" or "gift of God"⁵ and the feminine element of Maria, "beloved by God"⁶. A dominant position in the titles of Zeyer's fictional prose is occupied by protagonists. At the same time, a character's major status in the title of a particular work is not supported by directing the narrative focus to the protagonist or a pair of characters. The stories to a large extent describe the progress of the narrated events, not the development of the protagonist whose traits remain constant for the greatest part of the narration.

Authorial introductions in Julius Zeyer's prose

The analysis of the textual structure of Zeyer's prose will be completed by an enquiry into the specific type of narrative introduction to his fiction, known as "authorial introduc-

³ J. Hrabák, *Poetika*, Praha 1977, p. 53.

⁴ Ibidem, p. 55.

⁵ J. Bauer, *Velká kniha o jménech*, Praha 2003, p. 358.

⁶ Ibidem, p. 530.

tion". This, jointly with the launching of action, comments or reflection, but except personal dedications and rather technical introductions, make up an integral and indispensable component of a number of his prose works. The profusion of specific introductions in poetry, drama and even fiction in itself evidences how important they were to their author. In Zeyer, these introductory passages of the presented narrations in the form concrete concerted texts always fulfil an aesthetically communicative function⁷.

Considering their formal structure and content, these introductions represent a diverse collection of texts which may not considerably diverge from the context of contemporary post-Romantic and sentimental literature, but shows Zeyer's favoured approach to prose. Among others, it reveals an intensified authorial intention compared to textual intention. The authorial necessity to interfere with the relational field of fictional world is determining enough and points to the specificity of the poet's personal attitude and needs as an inquisitive man to express his opinions about handling prose material as well as general principles of creation. In contemporary surroundings, Julius Zeyer's authorial introductions received fairly considerable, though contradictory attention of Czech literary critics.

As regards the relation that authorial introduction has to the subsequent narration and the position of instrumental subject in it, Zeyer's writings offer three elemental forms of the poet's textual idiosyncracies. One is represented by a concerted text preserving full mediation and autonomy of form and content. An er-form narrator presents a coherent story which is connected to the subsequent narration through various meanings (e.g. *Báje Šošany* [Šošany fable]). A variation of this narrational introduction takes the shape of concerted texts presented by an ich-form narrator involved in the narrated story. Authorial introductions are either formally removed, constituting the first chapter (e.g. *Blaho v zahradě kvetoucích broskví* [Bliss in the blooming peach garden]), or blending with the text (e.g. *Vertumnus a Pomona* or *Tankreadův omyl*). In contrast to the extent of Zeyer's prose texts, these introductions are either fairly voluminous, like *Vůně, ze zápisků na cestách* [Fragrance, notes from the travel] (12% of the text); *Vertumnus a Pomona* (14% of the text); *Tankreadův omyl* (8% of the text); *Král Kofétua* [King Kofétua] (7% of the text), or they are short, not larger than one page (*Kristina zázračná, V soumraku bohů*) [Wonderful Kristina, In the twilight of the gods]. Zeyer's concerted texts of the third type are conveyed by an ich-form narrator with illusory mediation being violated and the narrator being assigned to an attentive author (*Dobrodružství Madrány, Lumír* 1878; *Gompači a Komurasaki* 1884). Such subordinate texts are not extensive (in *Dobrodružství Madrány* comprise about 1% and in *Gompači a Komurasaki* about 2% of the text). The resulting typology evidences that Zeyer's concerted authorial introductions undergo certain development. Diachronic comparison of all texts featuring this type of introduction reveals a noticeable shift from the placement and meaning independence in his early prose writings towards its gradual melting into the ensuing narrative in his closing years.

The unifying force in Zeyer's authorial introductions is materialisation of intradiegetic, or heterodiegetic, narrational levels, namely the link between the narrator and the related story. The texts accentuate the position of a mediating subject, specifically the relating subject. The mediation of the er-form authorial narrator is blended with personalised nar-

⁷ More detail in V. Skalická, *Autorské úvody v díle Julia Zeyera*, [in:] *Texty, Sny, Obrazy. Sborník zeyerovských přednášek*, ed. T. Vlček, Písek 1997, s. 42–51.

rators who, thanks to the changing mediating process, have only minimum subjective influence on the narration or interpretation. The changed narrational perspective does not add new qualities to the mediating process, neither is markedly altered the position of the new storyteller. So the introduction of another mediating subject is more motivated by the justified narrative authorisation and the recipient's accentuated involvement.

The authorial introductions thus specify the explicit transpositions of the inquisitive author's notions of reality and the created fictional world. It is where Zeyer frequently offers his alternative perception of the subsequent fictional world. The concerted authorial introductions hence combine the modes that can be traced in all of his prose works and which prevail in most of his narrations. The concerted texts convey the explicit initiation of a subsequent story, enabling the author to express the specified reflection linked with its genesis, personal stylisation, the need to share or defend the poet's creative method and its ideological function. They specify the conditions of a narrative process – such as the narrator (who tells the story), the recipient (who perceives the story) or the determining conditions of the narrative process. In Zeyer, these features often constitute motivation or impulse towards the mediating process alone. The narrational strategy of formally separated authorial introductions above all emphasises the original, individual externalisation that is closely connected to the space and atmosphere created during the mediating process, i.e. to the origin of the story influencing it.

Both quantitative and qualitative aspects of authorial introductions probably refer to the poet's complex personality, which was created in the contemporary conditions accentuating the deepening contradiction between the poet's desires and concrete reality. Julius Zeyer, today perceived as a melancholy neo-Romantic poet, misunderstood in his time, and an aesthete whose uncompromising attitudes must have often brought his works a contradictory or negative reception, to which he responded in his authorial introductions. He was a contemplative humanist, consistent and rejecting compromises both in his personal life and attitudes towards himself and the other people, which made him authentic. His individual stylisation, little comprehensible now, was and still is successful because of its absoluteness and because it constituted a compact unity of personal attitudes, opinions and artistic works. In Czech literature, Zeyer's life and literary creations represent a unique entirety challenging pundits to new interpretations and confrontations over the established canon as created by his contemporaries and passed on by many other generations of recipients.

Conclusion

The analysed features of the textual structure, chapter and title in Julius Zeyer's prosaic works affect the narrational rhythm only faintly and do not assume any distinctive functions. The authorial introductions, along with the poet's private correspondence, provide an important source of information for the study of his personality and individual stylisation. Most frequently, they accentuate the situational moment of the genesis of a conveyed story, or they include polemicising defence of the inquisitive author's creative method.

Bibliography

- Bauer J., *Velká kniha o jménech*, Praha 2003.
- Čechová M., Krčmová M., Minářová E., *Současná stylistika*, Praha 2008.
- Hrabák J., *Poetika*, Praha 1977.
- Riedlbauchová T., *Julius Zeyer a jeho vztah k francouzské kultuře*, Červený Kostelec, 2010.
- Schacherl M., *K tematické výstavbě raných próz básníka Julia Zeyera*, “Bohemistyka” 2009, no. 2, p. 90–98.
- Schacherl M., *Zeyer vypravěč. Vybrané rysy stylu prozaických Julia Zeyera*, České Budějovice 2013.
- Scholes R., Kellogg R., *Povaha vyprávění*, Brno 2002.
- Skalická V., *Autorské úvody v díle Julia Zeyera*, [in:] *Texty, Sny, Obrazy. Sborník zeyerovských přednášek*, ed. T. Vlček, Písek 1997, p. 42–51.
- Voborník J., *Julius Zeyer (with two portraits)*, Praha 1901.
- Zeyer J. *Spisy Julia Zeyera*, I–XXXV, Praha 1902–1907.

MARTIN SCHACHERL

A Formal Structure of Text – enquiry into the chapter, the title and the introduction in Julius Zeyer’s prose style

Summary

This paper analyses three aspects (the chapter, the title and the introduction) of prose by Julius Zeyer, a Czech poet. My explicit goal is to seek a relation between the specific forms of the text’s horizontal arrangement and its narrative rhythm as deduced from a comprehensive approach to the author’s works. The analysis relies on a presumption that in fiction, even the horizontal arrangement of a specific literary work is submitted to the function of aesthetic communication.

Keywords: Julius Zeyer, style, chapter, title, introduction

ADELA KUIK-KALINOWSKA
Akademia Pomorska w Słupsku
Wydział Filologiczno-Historyczny

KOBIETY PISZĄ PO KASZUBSKU – AUTORKI I TEMATY. SZKIC INTERPRETACYJNY

Nadchodzi czas kobiet

W ostatnich dziesięcioleciach, kiedy badania filologiczne i literaturoznawcze odznaczają się dużą ekspansją w określaniu, definiowaniu oraz analizowaniu literatury kaszubskiej¹, niewielka część zarówno szczegółowych, jak też syntetyzujących prac, poświęcona jest literaturze kaszubskiej pisanej piórem kobiet, szczególnie zaś w zakresie twórczości poetyckiej (o twórczości prozatorskiej i dramaturgicznej Anny Łajming powstało kilka rozpraw i zbiorów o charakterze monografii²). Dzieje się tak z kilku zasadniczych powodów. Po pierwsze literatura kaszubska od jej zaczątków (druga połowa XIX wieku) poprzez

¹ Należy w tym miejscu przywołać prace badawcze poświęcone literaturze kaszubskiej i jej rozwojowi, zarówno w perspektywie zjawisk zachodzących w jej obrębie w porządku diachronicznym, jak też synchronicznym, powstałe na przestrzeni XX i XXI wieku: W. Pniewski, *Przegląd literatury kaszubskiej*, „Rocznik Gdański” 1928–1929, t. 2–3; A. Bukowski, *Regionalizm kaszubski. Ruch naukowy, literacki i kulturalny. Zarys monografii historycznej*, Poznań 1950; J. Drzeżdżon, *Piętno Smętka. Z problemów kaszubskiej literatury regionalnej lat 1920–1939*, Gdańsk 1973; J. Samp, *Droga na sabat*, Gdańsk 1981; F. Neureiter, *Historia literatury kaszubskiej. Próba zarysu*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1982; J. Samp, *Smętek. Studium kreacji literackich*, Gdańsk 1984; J. Drzeżdżon, *Współczesna literatura kaszubska 1945–1980*, Warszawa 1986; Z. Szultka, *Język polski w Kościele ewangelicko-augsburskim na Pomorzu Zachodnim od XVI do XIX wieku*, Wrocław 1991; T. Linkner, *Heroiczna biografia Remusa. W zwierciadle mitu i kaszubskich wierzeń*, Gdańsk 1996; *Pomorze – mała ojczyzna Kaszubów (Historia i współczesność) / Kaschubisch – Pommersche Heimat (Geschichte und Gegenwart)*, red. J. Borzyszkowski, D. Albrecht, Gdańsk-Lubeka 2000; C. Obracht-Prondzyński, *Kaszubi – Między dyskryminacją a regionalną podmiotowością*, Gdańsk 2002; J. Borzyszkowski, *Aleksander Majkowski (1876–1938). Biografia historyczna*, Gdańsk 2002; J. Schodzińska, *Franciszek Sędzicki (1882–1957). Działacz narodowy, regionalista i poeta kaszubski*, Gdańsk 2003; J. Treder, *Historia kaszubszczyzny literackiej. Studia*, Gdańsk 2005; A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, *Od Smętka do Stolema. Wokół literatury Kaszub*, Gdańsk 2009; J. Borzyszkowski, *O historii literatury kaszubskiej i jej twórcach*, Gdańsk 2011; A. Kuik-Kalinowska, *Tatczężna. Przestrzenie literackie Kaszub*, Gdańsk-Słupsk 2011; T. Linkner, *Z literatury młodokaszubów: Aleksander Majkowski. Studia i szkice*, Pelplin 2013; D. Kalinowski, *Raptularz kaszubski*, Gdańsk 2014.

² *Dom słowa Anny Łajming*, red. J. Kęcińska, Wejherowo-Słupsk 1999; *Pro memoria. Anna Łajming*, zeb. i oprac. J. Borzyszkowski, Gdańsk 2004; *Zapiskane i ocalone. Twórczość literacka Anny Łajming*, red. A. Kuik-Kalinowska, Gdańsk-Słupsk 2016.

diachroniczny rozwój tworzona była przez pisarzy i poetów, myślicieli i regionalistów kaszubskich, którzy bardzo zabiegali o jej autonomiczny charakter (rozumiany w sposób różny: poprzez akcentowanie jej wsobnych, kaszubskich cech, a także nachylenia czy to w stronę tradycji słowiańskiej, czy wyraźnie polskiej) przede wszystkim mający utwierdzić w Kaszubach poczucie tożsamości i świadomość odrębnego etnosu. Tematy koncentrujące się na idei tożsamości kaszubskiej, pielęgnowaniu *rodnej mowy* i *tateczny* przez XIX wiek – począwszy od Floriana Ceynowy, przez kolejne stulecia, w których żyli i tworzyli pisarze, poeci czy felietoniści, tacy jak: młodokaszubi (Aleksander Majkowski, Jan Karnowski, Leon Heyke), zrzeszyńcy (Jan Trepczyk, Aleksander Labuda, Jan Rompski, Stefan Bieszk, Franciszek Gucza czy też Feliks Marszałkowski), klekowcy (Leon Roppel, Józef Ceynowa, Klemens Derc, Jan Bianga, Paweł Szeffa) oraz ci, którzy tworzyli niejako w pojedynkę, na przykład: Alojzy Budzisz, Jan Piepka, Jan Drzeżdżon, Stefan Fikus czy Stanisław Pestka – manifestowały się w literaturze pisanej przez mężczyzn³. We współczesnej kulturze literatura kaszubska „to żywa, stale rozwijająca się materia, tworzona przez ludzi o różnych temperamentach, wydawana przez odmienne w swej specyfice oficyny, kierowana do czytelników ze zróżnicowanych środowisk”⁴.

Ostanie dziesięciolecie stały się czasem aktywizacji piszących kobiet i zaowocowały edycją wielu utworów literackich. Powodów zaistnienia tej sytuacji jest co najmniej kilka i są one determinowane z jednej strony tradycją kulturową Kaszub – mam tutaj na uwadze patriarchalny model wychowania, silnie obecny w środowisku kaszubskim, z drugiej zaś sytuacją zewnętrzną, warunkowaną polityką oraz czynnikami społeczno-ekonomicznymi obecnymi w kulturze oraz codziennym życiu w kraju. Wraz z rozwojem edukacji i przemianami społecznymi zmieniała się świadomość ludności kaszubskiej podlegającej wpływom i działaniu czynników zewnętrznych⁵.

„Doświadczenie pierwszej Solidarności – jak pisze Edmund Wnuk-Lipiński – było dla Kaszubów, podobnie jak dla reszty Polaków, niezapomnianą lekcją odzyskiwania podmiotowości społecznej”⁶. Kaszuby na tle innych kultur lokalnych „były regionem, który nie zrezygnował łatwo z podmiotowości i poczucia obywatelstwa, którego zasmakował po Sierpniu ’80”⁷. Wśród Kaszubów wzrastało poczucie tożsamości regionalnej. Zachwiały się dawny model wychowania i wzrastania w obrębie wartości wypracowanych w wielopokoleniowym trwaniu w rzeczywistości wiejskiej i rolniczej. Procesy migracyjne dawały o sobie znać. „Ucieczka” do miasta odzwierciedlała przeobrażenia następujące w świadomości społecznej, stawała się pogonią za życiem w dobrobycie. Miasto zapewniało postęp i cywilizację, dawało szansę na „lepszą” i wygodniejszą egzystencję. Sytuację przemian spo-

³ W ramach badań poświęconych literaturze kaszubskiej ukazuje się seria prac omawiających poszczególnych twórców Kaszub zainicjowana przez Instytut Kaszubski nazwana Biblioteką Pisarzy Kaszubskich. Jej celem jest publikacja krytycznych wydań utworów kaszubskojęzycznych z historycznym, literaturoznawczym oraz językoznawczym uzasadnieniem wyboru. Do tej pory ukazało się trzynaście tomów.

⁴ D. Kalinowski, *Raptularz kaszubski*, op. cit., s. 5.

⁵ Procesy włączenia się ludności kaszubskiej „w powojenną kulturę, życie społeczne i polityczne Kaszub i Pomorza, w kształtowanie postaw obywatelskich, budowanie kapitału kulturowego nadmorskiej krainy” zostały syntetycznie i szczegółowo omówione w pracy C. Obracht-Prondzyńskiego, *Zjednoczeni w idei. Pięćdziesiąt lat działalności Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego (1956–2006)*, Gdańsk 2006, s. 495.

⁶ E. Wnuk-Lipiński, *Refleksje kaszubskie*, [w:] *Spolecność kaszubska. Kultura – tożsamość – język*, red. K. Kleina, C. Obracht-Prondzyński, Warszawa 2012, s. 183.

⁷ *Ibidem*, s. 184.

łeczno-kulturowych w rzeczywistości powojennej doskonale obrazuje sztuka dramaturgiczna Jana Rompskiego *Jó chcã na swiat*. Tytułowym oknem na świat miała być ucieczka bohaterki ze wsi do miasta:

Jak męrgnienié ten czas zlecôł. Ju bez szterë lata jak jesmë tu, w miesce. Jaczé z nas czóglãta bëlë! A teré? Jô, dama i ùrządniczka... Të... Në, takô rozczapiérzonô jes ôsta przë mëmczëny spódnicë. Tëlë czasu jes pòłkla... Kąsynk cã rozdmùchôł wzdłuż i wszërz... Marnëjesz, Rózkò, taczë piãkné zëcë...⁸

Wspomniane zmiany dawały szansę kobietom oraz wpływały na poprawę ich sytuacji ekonomicznej, a także statusu społecznego. Ich rola i miejsce w rodzinie, utrwalona wielopokoleniową tradycją kaszubskiego wzorca, związana była z dbałością o potomstwo i dom oraz pracą w obejściu gospodarskim i na roli. Procesy emancypacyjne oraz możliwości, jakie otwierała edukacja, stawały się istotnymi czynnikami podnoszącymi rangę kobiet. Wiele z nich decydowało się na opuszczenie wiejskiego i małomiasteczkowego środowiska i wybór drogi kształcenia mającej zapewnić łatwiejszy byt oraz nową perspektywę pracy zarobkowej, a co za tym idzie samostanowienia o własnym losie. Patriarchalny model kultury kaszubskiej nie uwzględniał kobiet w życiu społeczno-politycznym⁹, nie dopuszczał ich do głosu. Poza tym kaszubszczyzna traktowana była jako gorsza forma języka, posiłkując się określeniem zaczerpniętym z powieści Aleksandra Majkowskiego *Żëcé i przigodë Remusa. Zvjercadlo kaszubskji*¹⁰ w odniesieniu do tytułowego bohatera, traktowana była jako mowa „skażona”. Przełomowym momentem w dziejach rozwoju kaszubszczyzny był rok 2005, kiedy to w „Ustawie o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym” kaszubski został uznany za jedyny język regionalny w Polsce¹¹. Problem erupcji literackiej wśród piszących kobiet jest jak do tej pory zjawiskiem mało rozpoznany i omówiony¹², a wydaje się kwestią złożoną i interesującą. Ożywienie w przestrzeni kreacji literackiej kobiet-pisarek i kobiet-poetek to z pewnością wynik wielu złożonych procesów społeczno-kulturowych, do których zalicza się wspomniana rosnąca emancypacja oraz potrzeba edukacji i otwarcia na świat. „Gdyby kultura kaszubska zastygła w lokalnej tradycji i nie miała zdolności absorbowania i przetwarzania nowych idei, straciłaby możliwość rozwoju i przestałaby być istotna dla młodszych pokoleń Kaszubów”¹³ – czytamy w jednej z jej współczesnych ocen socjologicznych. Tak się jednak nie stało, czego świadectwem jest twórczość zarówno poetycka, dramaturgiczna jak też proza-

⁸ J. Rompski, *Jó chcã na swiat. Kòmedia w trzech aktach*, [w:] idem, *Dramaty kaszubskie*, oprac. A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, J. Treder, Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie, Instytut Kaszubski w Gdańsku, Wejherowo-Gdańsk 2009, s. 262.

⁹ Charakterystyce kaszubskiego ruchu kulturalnego i przemian mentalnościowych Kaszubów na płaszczyźnie socjologicznej poświęcone zostały książki C. Obracht-Prondzyńskiego, *Kaszubi – Między dyskryminacją...*, op. cit.; *W kręgu problematyki kaszubsko-pomorskiej. Studia i szkice*, Gdańsk-Wejherowo 2003; *Zjednoczeni w idei*, op. cit.; G. Labuda, *Literatura kaszubska w rozwoju kultury narodowej i regionalnej, Zapiski kaszubskie, pomorskie i morskie*, Gdańsk 2000.

¹⁰ A. Majkowski, *Żëcé i przigodë Remusa. Zvjercadlo kaszubskji*, oprac. i przypisy J. Treder, wstęp J. Borzyszkowski, A. Kuik-Kalinowska, J. Treder, t. 5, Gdańsk 2010.

¹¹ Zob. C. Obracht-Prondzyński, Ł. Grzędzicki, *Spoleczność kaszubska wobec Ustawy o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz języku regionalnym*, [w:] *Spoleczność kaszubska...*, op. cit., s. 105–133.

¹² Zagadnieniu temu poświęciłam fragment rozważań badawczych zawartych w książce *Tateczëzna*, op. cit., s. 78–82.

¹³ E. Wnuk-Lipiński, *Refleksje kaszubskie*, op. cit., s. 184.

torska najmłodszego pokolenia piszących w języku kaszubskim kobiet. Warto zaznaczyć, że wiele z nich zawodowo związanych jest z edukacją (np.: Krystyna Muza, Wanda Kiedrowska, Felicja Baska-Borzyszkowska, Renata Mistarz, Ida Czaja, Elżbieta Bugajna, Hanna Makurat, Krystyna Lewna, Bożena Ugowska), a także z rozwojem i promowaniem kultury kaszubskiej w mediach (Karolina Serkowska, Alicja Skiba). W rozwoju twórczości piszących w języku kaszubskim kobiet można wyróżnić dwa etapy, dla których cezurą są lata 80. XX wieku. Pierwszymi poetkami i prozaiczkami były: Rozalia Narloch (zwana „Konopnicą Kaszub”) – pisywała wiersze dla dzieci¹⁴ oraz utwory poetyckie kierowane do ludu kaszubskiego i czyniące zeń swego bohatera, Teodora Kropidłowska (tworząca pod pseudonimem „Deotyma”) – autorka baśni kaszubskich¹⁵ oraz Agnieszka Browarczyk – autorka zbioru wierszy *Zimkowe kwiatë*.¹⁶ Następnie w obiegu czytelnicy zaistniała, powstała przed 1980 rokiem, twórczość dramaturgiczna Anny Łajming.

Kaszubki – poetki

Zajmijmy się bardziej szczegółowo kręgiem twórczości poetyckiej tworzonej w języku kaszubskim. W literaturze kaszubskiej poprzez rodzimy język kobiety przedstawiają swój świat, który pełen jest emocjonalnej ekspresji i filozoficznej refleksji. Piszące po kaszubsku autorki to przede wszystkim: Maria Boszke, Krystyna Muza (*Mamota, Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie, Gdańsk 1981*), Jaromira Labuda (*Korba cechote*), Ida Czaja (*Mòjim mùlkã je kam, Przechlastłò Idyła, Kropla krëwi. Dërgnienié, Czòrni kléd*), Hanna Makurat (*Chliw, Testamente imaginacji*), Wanda Kiedrowska, Ewa Warmowska, Elżbieta Bugajna (*Milòta niosa, Ruchna nodzeje*), Danuta Charland (autorka sztuk scenicznych: *Godowé jigre. Bez roku staregò nie mdze noma nowego* oraz *Modlëtwa o uzdrowienie wërszaftu z Trudą*), Bożena Ugowska (*Zdebłò na swiat cësniãtë*, 1996, tomik ukazał się pod panińskim nazwiskiem Szymańska, jej drugi cykl poetycki to *Òkrëszënë žëcégò*), Lucyna Sorn, Dorota Wilczewska (*Pod pierzna Dobrego*), Anna Maria Bartkowska, Felicja Borzyszkowska, Alicja Skiba, Karolina Serkowska¹⁷. Poetki, z Krystyną Muzą na czele, wydawały utwory liryczne w formie zbiorów poetyckich od roku 1980, wcześniej pojedyncze wiersze, poetyckie debiuty, ukazywały się na łamach czasopism, na przykład w „Pomeranii”¹⁸ (od lat 70. XX wieku po dzień dzisiejszy), czy też pisma „Zymk”, gdzie publikowała młodsza grupa poetek. Każda z nich ma na swoim koncie jeden bądź kilka tomików poetyckich. Gdyby ująć tę twórczość w grupy tematyczne, należałoby wyznaczyć zespoły skupione wokół tożsamości kaszubskiej, wizji natury i Boga, kategorii kobiecości oraz aspektów filozoficznych odsyłających do kategorii nietrwałości. Owe trzy grupy naznaczone są dwiema tendencjami: z jednej strony autorki dążą do uniwersalizacji obrazów poetyckich, nabierających przez to znaczeń mitycznych, z drugiej zaś podkreślają niepowtarzalność swych wizji i stanów emocjonalnych, kreując tym samym figurę kobiety nad wyraz wra-

¹⁴ Por. F. Neureiter, *Historia literatury kaszubskiej*, op. cit., s. 270–271.

¹⁵ Ibidem, s. 160.

¹⁶ Ibidem, s. 261–262.

¹⁷ Utwory poetyckie wymienionych poetek zostały opublikowane w najnowszej antologii *Skrë ùsòdzkòwi mòcë. Antologió kaszëbsczi pòezji 1991–2008*, przëdëchtowòł G.J. Schramke, Gdiniò 2010, s. 5–361.

¹⁸ K. Muza, *Rëba*, „Pomerania” 1973, nr 2; eadem, *Nënka*, „Pomerania” 1978, nr 2.

liwej, o pesymistycznym światopoglądzie (Krystyna Muza, Ida Czaja, Hanna Makurat)¹⁹. Skupię się na kilku wybranych aspektach świata poetyckiego kobiet piszących po kaszubsku. W poezji kaszubskiej autorki odchodzą od wyznaczonych tradycją literacką poetyki oraz tematyki utworów. Oczywiście motywy *rodnej mowy* i *rodnej ziemi*, tak silnie warunkujące twórczość kaszubską od początków jej istnienia po czasy nam współczesne, na trwałe konstytuują tę literaturę. Jednak piszące kobiety sięgają po nowe estetyczno-ideowe rozwiązania. Otóż odchodzą od tradycyjnego modelu ujęcia świata, wprowadzając nowatorskie środki ekspresji dla literackiego przedstawienia przeżyć podmiotu. Każda z poetek wybiera ulotną, ale i nośną w oddaniu rzeczywistości psychologicznej, religijnej, duchowej i uczuciowej formę poetycką. To dzięki metaforze wyraża się wewnętrzne przeżycie, a zmysłowy sposób odbioru świata – poprzez środki poetyckie odsyłające do barwy, dźwięku czy obrazu. Silnie zmanifestowana jest kobieca perspektywa odbioru świata. „Ja” liryczne sięga do złóż emocjonalności, w której tematem nadrzędnym jest miłość do ukochanego:

Të jes lëdzczim bógem
grzeszę wëcygając rękę w darënk²⁰.

Jednak to uczucie transformowane jest w stany wyższe w hierarchii doświadczenia duchowego i skłania do dalszych egzystencjalno-metafizycznych poszukiwań:

Koźdi czas je dobri
Nôlepi jak wszëtcë spią
Słëchac le szum morza²¹.

Jest to twórczość głęboka i refleksyjna, podejmująca ważne problemy religijne oraz filozoficzne. Na szczególną uwagę zasługuje poezja Idy Czaj, zwłaszcza wydany w 2012 roku zbiorek wierszy *Czôrny kléd*. Poetka wprowadza figurę upióra, z którym „ja” poetyckie bardzo często się utożsamia. Figura ta pozwala jej budować obrazy zanurzone w funeralnej tradycji kaszubskiej (*wieszci, ùpi, pusto noc*), a jednocześnie wyraża stany emocjonalne podmiotu, ciemność duszy, przerażenie życiem, lęk przed śmiercią:

...cëszì kòta
na ti dzëwi jachce
ùpi mòji dëszë
pilmón
żdaje

¹⁹ O jej twórczości znajdziemy jedynie wzmiankę w: J. Samp, *Poezja rodnej mowy*, Gdańsk 1985, s. 47–48 oraz nieco więcej w: B. Pisarek, *Kaszubski dramat – wciąż przed rozkwitem*, [w:] *Domôcò bina. Dzëwiãc dramów do jigrë*, wyb. J. Lipski, przedm. B. Pisarek, Wejrowò-Gduńsk 2006, s. 18–19. Syntetyczne opracowania dotyczące literatury kaszubskiej zawierają podstawowe informacje biograficzne o Krystynie Muzie, brak zaś większych komentarzy do jej twórczości. Zob. F. Neureiter, *Historia literatury kaszubskiej*, op. cit., s. 266–267; *Dzëczé gãšë. Antologió kaszëbsczì pòezji...*, op. cit., s. 200–201. Jedynym szerszym ujęciem jej poezji jest fragment rozważań poświęconych kaszubskiej liryce w: J. Drzędzón, *Współczesna literatura kaszubska*, op. cit., s. 132–135.

²⁰ K. Muza, *Mamota*, Gdańsk 1981, s. 22.

²¹ Ibidem, s. 13.

szukô
 kroplë krwie brateczny
 z òpeplënow żëcô
 pihtë
 sztërczi bez amen
 külô
 szpigłowanie ùrzasów

...cëszki kôta
 na ti dzëwi jachce
 szarlingùje
 czôrny kléd²².

Natura tak silnie obecna w poezji Kaszubek odsyła do sensów mitycznych, choć jest przedstawiana w lokalnym, kaszubskim krajobrazie. Każda z poetek wprowadza ją do świata swej liryki (Krystyna Muza, Ida Czaja, Hanna Makurat, Bożena Ugowska). To głos poszukujący sensu bytu poza pozornymi wartościami. Poetki jakby chcą dotrzeć i poznać uniwersalną, wszechkosmiczną zasadę życia, nawet za cenę największego ryzyka. Taką dynamiką i impulsywnością cechuje się poezja Idy Czai:

jachôj òlaw!
 w troje rewin
 w zudë topórk!

z tobą Sermater...!
 niech cë Szvernót...!

czarzelnice
 nie dżina!²³

W najnowszej literaturze kaszubskiej, jak już wspomniałam, zmieniają się tendencje artystyczne na rzecz coraz śmielszych wypowiedzi manifestujących kobiecą emocjonalność, która ujawnia się w formie ekspresji. Staje się wyrazem rozpaczki egzystencjalnej, a także bólu spowodowanego dotkliwym odczuwaniem przemijalności i nietrwałości świata. Liryka ta jest również przejawem lęku przed życiem i uczuciem miłości. Świadectwem tego typu przeżyć są w literaturze kaszubskiej wydania kilku antologii poezji, w których znalazły się wiersze wielu współcześnie tworzących autorek²⁴. Myślę tutaj o publikacjach:

²² I. Czaja, *Dzëwô jachta*, [w:] eadem, *Czôrni kléd/Czarna suknia*, Gdynia 2012, s. 42. W wersji polskojęzycznej utwór ten nosi tytuł *Upiorne łowy*: ...cicho jak kot łowca / na tych upiornych łowach / trup mojej duszy / czatuje / na krew serdeczną / z resztek życia / płacze / kawałki chwil bez amen / w lustrach odbicia strachu // ...cicho jak łapy kota / na tych upiornych łowach / szeleści / czarna suknia (s. 43).

²³ I. Czaja, *Na wãdrë...*, [w:] eadem, *Czôrni kléd...*, op. cit., s. 68. Jest to wiersz *Wiatr w żagle*: [...] pędź! / naprzeciw falom! / w porywach / południowych wietrzysk! / igrzaj ze śmiercią! // do diabła z tobą...! / a niech cię szlag...! // czarownice / nie toną! (s. 69).

²⁴ Zob. *Skrë ùsôdzkôwi môle*, op. cit. Przykładami rozwoju liryki kaszubskiej są wydane w ostatnich kilkunastu latach antologie poezji: *Mësła dzecka. Antologió kaszëbsczich wiërtów dlô dzôtków i młodzëznë*, oprac. E. i E. Pryczkowsky, Banino 2001; *Dzëczë gãsë. Antologió kaszëbszczi pòezji (do 1990 r.)*, przerwëchtowalë R. Drzëdzdżón, G. J. Schramke, Gdiniô 2004; *Skrë ùsôdzkôwi môle*, op. cit.

Dzëczë gãšë oraz *Skrë ùsòdzkòwi mòcë*, a także edycji poświęconej najmłodszym czytelnikom: *Mësla dzecka*.

Rozwój liryki kaszubskiej znamionuje wysoka samoświadomość podmiotu lirycznego. Kobiety w sposób zdecydowany wyrażają złożone treści stanów psychiczno-emocjonalnych. Nie boją się oswajać swej „ciemnej” strony wraz z przestrzeniami mroku i niepokoju (przykład stanowi najnowsza poezja Idy Czai). W liryce kaszubskiej pisanej przez kobiety można wyznaczyć kilka płaszczyzn tematycznych, wokół których oscylują wiersze. Obecne są w nich treści zarówno lokalne (motywy oddające piękno ziemi kaszubskiej, urodę przyrody, umiłowanie mowy *starków* – kaszubszczyznę), jak też egzystencjalne (paradoks życia, ból egzystencjalny, niemożność spełnienia), religijno-filozoficzne (wyrażanie doskonałości Boga, podkreślanie więzi Bóg-człowiek), metafizyczne (przede wszystkim miłość jako wyższy stan uniesienia i ducha), a także treści o charakterze mitycznym (świat prasłowiański z przejawami jego duchowości, obrzędowość kaszubska i jej sytuowanie w świecie porządku mitycznego). Tematyka poezji kaszubskiej kobiet dotyczy przestrzeni natury oraz kosmicznych żywiołów, z którymi bardzo często podmiot liryczny się utożsamia. Wyraźnie manifestują swą kobiecość poprzez sferę emocji, a także nieświadomych do końca i nienazwanych wprost z imienia tęsknot oraz nadziei. Poetki swą podmiotowość kaszubską podkreślają przede wszystkim poprzez pisanie poezji w języku kaszubskim, który traktowany jest jako pierwsze narzędzie poznawania i wyrażania siebie oraz świata.

Interesującą w tym zakresie jest twórczość poetky Krystyny Muzy. Poetka nie tworzy krajobrazów i nie operuje kaszubską lokalną mapą geograficzną. W jej poezji natura, poszczególny, a zarazem konkretny jej przejaw przeistacza się w znak łączący człowieka z przyrodą. Przykładami dla tego typu poetyckiego wyrażania siebie i świata natury jest liryk *Glada*:

Chcę uszpurowac zelén w słowach
Zapamiętac zelska w zélniku snów
Wcygnąc wonianię słonégò piòsku
Obtoczëc ję grëpą bursztënow
Przëkrëc modrim dachem
Przezroczëstim jak szkło²⁵.

Magiczno-poetycka aura wiersza ukazuje więź łączącą człowieka z przyrodą. Jest to bardzo bliska więź, ponieważ każdy przejaw życia (symbolika zieleni), każdą roślinę (*zelska w zélniku snów*) podmiot liryczny pragnie zachować i ocalić. Człowieka i naturę wraz z jej najdrobniejszymi przejawami łączy intymna, bliska więź, dzięki której możliwe jest poznanie życia najmniejszych nawet zwierząt czy roślin. W innych obrazach lirycznych natura ujęta jest w swej kosmicznej sile, potędze żywiołu. W utworze *Połów* człowiek w obliczu potęgi morza jest istotą podległą, boleśnie odczuwającą swoją małość. Morze jest siłą samą w sobie, jest także przestrzenią natury, dzięki której człowiek może przetrwać. Stąd wynika zależność ludzi morza, rybaków i ich losu od ogromu i mocy morza:

²⁵ K. Muza, *Mamota*, Gdańsk 1981, s. 23.

wiecznie zastędlé przë jadrze
 twój krzyk nikt nie uczëje
 rëbackô muca witô jiny swiat
 cało stolema scyskô robocë morze
 nie do wërwać partu²⁶.

W innym wierszu, *Mowa do rëbiëgo ogóna*, „ja” liryczne wypowiada się głosem wieszczki lub czarownicy, która zaklina cierpienie świata, by odsunąć je od niego, zniwelować. Całość wiersza utrzymana jest w tonacji grozy. Metaforyka związana z krwią, zimnem, podcinaniem rybich płetw wskazuje na akt zemsty:

Rozsuwóm morszië wałë na wëcygniënië rëczy
 dotikóm busznotë władzë rëbi
 szypë i skrzela zëmnë
 zaklinóm waji na wszëtëczë nozëce swiata
 je czas potrôwnicë i szczerëgo soku
 z ogródków rojeniô
 na płetwë waje nie spadła kropla rosë
 na te szlachetne, spiëtë plewą
 wezdrzëta kurisz w gëba spuchlëmu
 ksëżëcowi co nië mrëgô
 do niewiernëch mulków²⁷.

Podmiot liryczny niejako przenika tajemnicę śmierci, którą w wierszu symbolizuje martwa ryba, ukazana w naturalistycznej metaforyce. Podmiot liryczny w rytualnym geście rozsuwa morskie fale, aby wydrzeć tajemnicę ukrytą w morskiej głębi. Magiczny ceremonial wskazuje na chęć niesienia w nim przez podmiot pomocy innej²⁸. Irracjonalne elementy w poetyckiej wizji świata K. Muzy obecne są dość często. Warto w tym miejscu przywołać wiersze: *Pajiczëna*, *Cësnë nitkë zëwą*, *Nie chcë zdrzadël pëklëch*, *Glada*, *Polów* czy też *Rok konia*, w których oparte na intuicji poznanie pozwala głębiej wnikać w tajniki istnienia. W *Roku konia* barwa zieleni symbolizująca życie prowadzi ku nadziei. Wiersz z każdym wersem otwiera się ku kosmicznym przestrzeniom. Nadzieja zamienia się w grozę i strach. „Ja” liryczne przybiera postać czarownicy, która wplata kłutwę w czarną grzywę konia:

W zielonym kraju
 Pół morza, pół lądu
 Jedno żółte pole
 W zielonym domu
 Nôdzeja żëła
 Nad sercem czamiel strach
 Słëchôł bica co miało
 Nôdzejë w nôdzeji zëc

²⁶ Ibidem, s. 26.

²⁷ Ibidem, s. 9.

²⁸ Najszerzej pisze o magicznym aspekcie tej poezji Barbara Pisarek w rozważaniach *Magia i rytuały Krystyny Muzy*, Gdańsk 1982.

Rechowa kroczi, mierzëła głosë
Rok konia trwól
W grzëwë wplota czòrné kłãtwë
Srébrzną podkową wëkuła w snie
Koniczku drzewiany na mléczni drodze
Kolébóny na gwiôzdnëch drogach
Uczka stojącë do wëcyganiô
A w oczku szkleniany groch, och!²⁹

Poetka konfrontując obrazy snu i jawy, życia i śmierci, odkrywa bolesną dla podmiotu lirycznego prawdę o nietrwałości form życia. Poezja K. Muzy kreuje współczesny świat kobiety na podobieństwo tego, jaki odnajdujemy w wybranych aspektach w twórczości lirycznej Ewy Lipskiej czy Julii Hartwig³⁰.

Reistyczne widzenie świata – proza i dramaturgia Anny Łajming

W literaturze kaszubskiej oprócz poezji obecna jest także twórczość prozatorska, która wymaga osobnego omówienia ze względu na jej walory tematyczno-artystyczne. Najbardziej znaną pisarką pochodzącą z Kaszub jest Anna Łajming z domu Żmuda-Trzebiatowska (na domu rodzinnym w Przymuszewie znajduje się tablica informująca o tym, iż w tym miejscu urodziła się „pierwsza kaszubska pisarka”) – autorka licznych utworów prozatorskich i sztuk scenicznych³¹. Przypomnijmy w tym miejscu jej krótki biogram życiowy i literacki. Urodziła się w 1904 roku w Przymuszewie położonym w regionie chojnickim. Jest autorką utworów prozatorskich, opowiadań, bajek dla dzieci oraz sztuk scenicznych. Tworzyła w języku kaszubskim oraz polskim (w jej twórczości znajdują się też wtrącenia z języka niemieckiego). Debiutowała w 1958 roku opowiadaniem *Dwaj żebracy*, które drukiem ukazało się na łamach pisma „Kaszëbë”. Następnym utworem jest sztuka teatralna zatytułowana *Szczescé*. Do twórczości scenicznej powraca po latach, bowiem w 1974 roku został opublikowany jej obrazek sceniczny *Gdzie jest Balbina?* Następnie ukazały się takie utwory jak: *Dzieciństwo*, *Młodość* i *Mój dom*. Jest autorką licznych opowiadań mieszczących się w tomach: *Miód i mleko*, *Symbol szczęścia*, *Od dziś do jutra*, a także *Czterolistna koniczyna*. Jej ostatni wybór opowiadań, tj. *Z leśnych pustków*, ukazał się w 2000 roku. Anna Łajming jest także autorką powieści *Czerwone róże*, ukazującej rzeczywistość po II wojnie światowej na Pomorzu. Swoją twórczość adresowała także do najmłodszego od-

²⁹ Ibidem, s. 15.

³⁰ Interesujące w tym zakresie byłyby badania komparatystyczne, oparte na porównaniach przestrzeni poetyckich K. Muzy z inicjacyjnymi opowieściami zawartymi w kreacjach literackich E. Lipskiej, a także surrealistycznymi wizjami obecnymi w twórczości J. Hartwig. Ważne są tutaj prace takich autorów jak: R. Przybyłski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978; B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990; I. Smolka, *Dziewięć światów. Współczesne poetyki polskie*, Warszawa 1997.

³¹ A. Łajming, *Szczescé*, *Spotkanie na Pólmackù*, *Gdzie je Balbina*, Gdańsk 2005; eadem, *Mrok i świt*, Słupsk 1994; eadem, *Od dziś do jutra*, Gdańsk 1976; eadem, *Czterolistna koniczyna*, Gdańsk 1985; eadem, *Z leśnych pustków*, Gdańsk-Słupsk 2000; eadem, *Dzieciństwo. Wspomnienia*, Gdańsk 1978; eadem, *Młodość. Wspomnienia*, Gdańsk 1980; eadem, *Mój dom. Wspomnienia*, Gdańsk 1986.

biorcy, czego świadectwem jest zbiór pt. *Bajki*. Kilka lat temu, w 2014 roku został opublikowany jej szkic *Parzyn. Gawęda Kaszubów*.

Twórczość Anny Łajming w odbiorze czytelniczym zapisała się przede wszystkim dzięki trzem utworom, tworzącym trylogię o charakterze literackich wspomnień, to jest: *Dzieciństwo*, *Młodości* oraz *Mój dom*. W prozie tej literacka biografia powiązana jest z przestrzenią geograficzną Kaszub:

Proza Anny Łajming, świadectwo dane przez tę literaturę, jest pamięcią o ziemi i rodowodzie autorki *Symbolu szczęścia*. Ziemia i rodowód, traktowane tutaj jako znaki tradycji, znaki miejsca wyraziście określonego w planie czasu, w przestrzeni kultury, będąc osobistym doświadczeniem są jednocześnie doświadczeniem szerszym. Obejmują sumę wspólnotowych doświadczeń mieszkańców kresów Kaszub. Ta mała ojczyzna Anny Łajming, te kresy Kaszub, to także ziemie graniczne w tym rozumieniu, że przełamywały się tam kultury i religie³².

Spółecznością, której poświęca pisarka uwagę, są Kaszubi, którzy zamieszkują południową część leśnieńsko-zaborską ziemi kaszubskiej. W *Dzieciństwie* i opowiadaniach zawartych w tomach: *Mrok i świt*, *Od dziś do jutra* czy *Z leśnych pustków* topografia Kaszub jest szczególną kategorią literackiego obrazu świata. Twórczość Anny Łajming odczytywana jest poprzez odniesienia do rzeczywistości historycznej oraz socjologicznej pierwszej połowy XX wieku. Dzieje się tak, ponieważ jest to literatura o wyraźnym nachyleniu autobiograficznym, z dominującą kategorią realistyczną (w jej skrajnej reistycznej formie). Autorka sięga do kaszubskiej obrzędowości i obyczajowości, „zatrzymując” świat, który odchodzi w niepamięć. Ze zgoła odmienną prozą mamy do czynienia w przypadku Eugenii Laski. Ta kaszubska „gadkarka” nasycy swoje anegdoty humorem przedstawiającym realia życia wsi i małych miasteczek południowych kaszub. Występują w tej twórczości franci, spryciarze, przemyślni bohaterowie wiejscy, którzy reprezentują żywotność i odwagę. Eugenia Laska ukazuje również w dydaktycznym świetle lokalne legendy i podania, które przybliżają czytelnikowi rzeczywistość kulturową Kaszub. Nie jest to zatem wybitnie dojrzała artystycznie twórczość, lecz literatura popularna. Nie można jej jednak bagatelizować, gdyż dotyczy ona kwestii, które coraz bardziej zanikają w nowoczesnym świecie.

Ze współczesnych autorek prozy kaszubskiej pewne nadzieje można wiązać z Krystyną Lewną, której fragmenty epiki były już nagradzane w ramach kilku konkursów prozy kaszubskiej im. Jana Drzeżdżona w Wejherowie. Krystyna Lewna jest kontynuatorką oniryczno-oralnej prozy J. Drzeżdżona. Jej bohaterowie często wywodzą się z zagubionych gdzieś na Nordzie (północy Kaszub) wiosek, przeżywających swoje codzienne problemy. Opowiadania Krystyny Lewny zbudowane są z partii dialogowych bohaterów, ujętych w proste konstrukcje zdaniowe. Istnieje za to rodzaj autentyzmu zwykłej rozmowy, kłótni czy plotkowania. Lewna – co najciekawsze – szuka również sposobu na wyrażenie wrażliwości współczesnej Kaszubki. Nie kobiety z *Remusa* A. Majkowskiego czy powieści *Łiskawica* albo *Psę* S. Jankego, lecz tej, która doświadcza całej drastyczności życia we współczesnym świecie.

* * *

³² E. Puzdrowski, *Wstęp*, [w:] A. Łajming, *Mrok i świt*, Słupsk 1994, s. 5.

Przedstawione tutaj literackie propozycje kobiet w różnorodnych wymiarach odnoszą się do specyfiki egzystencji ludzi Kaszub. To one manifestują poprzez literaturę własne prawo głosu, świadomie wyrażają obawy i lęki, nadzieje i tęsknoty, radość i szczęście, miłość i uniesienie, przemijalność i śmierć – stałe tematy poetyckie. Są poszukujące, odważne i coraz śmielej sięgają po nowe tematy i formy. Tradycyjna poetyka miesza się tutaj z formą językowej szarady (poezja H. Makurat). W poetyckiej wizji K. Muzy, podmiot liryczny wyraża melancholię i tęsknotę za miłością. W innym zaś ujęciu bohaterki stają się uosobieniem siły, odwagi, np.: w dramatach i formach prozatorskich A. Łajming czy opowiadaniach K. Lewny. Tradycja literatury kaszubskiej generowała rozwój liryki (motywy opiewające piękno ziemi kaszubskiej, odwołania do rzeczywistości historycznej), lecz Kaszubki-poetki stworzyły indywidualną drogę jej rozwoju, wzbogaciły autonomiczną estetyką (rozbudowane metafory, plastyczne i muzyczne obrazy). Owe tendencje wyrażania w szerszym aspekcie wynikają z uniwersalnej zasady wspólnej dla, ogólnie rzecz nazywając, tradycji literackiej czy kulturowego mitu. Zdecydowanie twórczość kobiet wpłynęła na rozwój i kształt literatury kaszubskiej, która współcześnie jest wciąż *in statu nascendi*. Pisarstwo kobiece tego regionu jest manifestacją swego rodzaju siły i hartu ducha, podkreślającą niezależność podmiotu literackiego manifestującego w sposób bezpośredni swoją emocjonalność, a także niezależność i odrębność wynikającą z bogactwa kultury duchowej Kaszub³³. Twórczość literatek kaszubskich zanurzona jest w czasie egzystencjalnym i w czasie mitycznym. Literatura kaszubska jest bardzo silnie związana z kategorią ziemi ojczystej. Jednakże przestrzeń ta nie jest przedstawiana wyłącznie w poetyckim zapisie egzystencji człowieka czy w przyczynowo-skutkowym porządku historii społeczno-politycznej regionu. Bardzo często rzeczywisty czas doświadczenia pojedynczego podmiotu lub zbiorowości etnicznej zostają tutaj poddane wizji obrazowania mitycznego (kalendarz agrarno-liturgiczny), a także realistycznej retrospekcji. W takiej perspektywie czas doświadczany przez podmiot literacki przestaje być metodą dzielenia fizykalności, a staje się wyrazem chronotopu mitu i *sacrum*. Mitu, ponieważ w liryce doświadcza się obyczajów, zachowań i języka wielkich bohaterów lub przodków. *Sacrum*, ponieważ zjawiska przyrody prowadzą podmiot ku odczuwaniu boskości:

Kam jak głowa brodą zapiarti
Włosë odrzuconé wodze
Wézérają oczé półżewé
Natchnioné czasem i niebem
Uszë kamianné słuchają grani
Morze przebiéró półcamé muszelczy
Ždze jaž po skarniach kama
Spłëną bruné krople

Kam-głowa brodą zapiarti³⁴

Specyfikę napięcia semantycznego pomiędzy odczuwaniem czasu codzienności i zwykłej egzystencji a czasem mitu i *sacrum* można zaprezentować na przykładzie piszących

³³ Por. J. Gajda, *Antropologia kulturowa. Kultura obyczajowa początku XXI wieku*, Kraków 2008.

³⁴ K. Muza, *Kam*, [w:] eadem, *Mamota*, op. cit., s. 24.

po kaszubsku kobiet. Wszystkie te głosy emocji lirycznej tak dążą do wyeksponowania osobistego oglądu świata i swojego w nim, czasowego, egzystowania, jak pragną unieśmiertlić i uwiecznić człowieka żyjącego w bliskiej relacji z naturą.

Bibliografia

- Borzyszkowski J., *Aleksander Majkowski (1876–1938). Biografia historyczna*, Gdańsk 2002.
- Borzyszkowski J., *O historii literatury kaszubskiej i jej twórcach*, Gdańsk 2011.
- Bukowski A., *Regionalizm kaszubski. Ruch naukowy, literacki i kulturalny. Zarys monografii historycznej*, Poznań 1950.
- Czaja I., *Czórni kléd/Czarna suknia*, Gdynia 2012.
- Dom słowa Anny Łajming*, red. J. Kęcińska, Wejherowo-Słupsk 1999.
- Drzeżdżon J., *Piętno Smętka. Z problemów kaszubskiej literatury regionalnej lat 1920–1939*, Gdańsk 1973.
- Drzeżdżon J., *Współczesna literatura kaszubska 1945–1980*, Warszawa 1986.
- Dzěcé gäsë. Antologió kaszëbsczi pòezji (do 1990 r.)*, przëdëchtowalë R. Drzëżdżón, G.J. Schramke, Gdinió 2004.
- Gajda J., *Antropologia kulturowa. Kultura obyczajowa początku XXI wieku*, Kraków 2008.
- Kalinowski D., *Raptularz kaszubski*, Gdańsk 2014.
- Kuik-Kalinowska A., Kalinowski D., *Od Smętka do Stolema. Wokół literatury Kaszub*, Gdańsk 2009.
- Kuik-Kalinowska A., *Tatczëzna. Przestrzenie literackie Kaszub*, Gdańsk-Słupsk 2011.
- Labuda G., *Literatura kaszubska w rozwoju kultury narodowej i regionalnej, Zapiski kaszubskie, pomorskie i morskie*, Gdańsk 2000.
- Linkner T., *Heroiczna biografia Remusa. W zwierciadle mitu i kaszubskich wierzeń*, Gdańsk 1996; *Pomorze – mała ojczyzna Kaszubów (Historia i współczesność) / Kaschubisch – Pommersche Heimat (Geschichte und Gegenwart)*, red. J. Borzyszkowski, D. Albrecht, Gdańsk-Lubeka 2000.
- Linkner T., *Z literatury młodokaszubów: Aleksander Majkowski. Studia i szkice*, Pelplin 2013.
- Łajming A., *Czterolistna koniczyna*, Gdańsk 1985.
- Łajming A., *Młodość. Wspomnienia*, Gdańsk 1980.
- Łajming A., *Mój dom. Wspomnienia*, Gdańsk 1986.
- Łajming A., *Mrok i świt*, Słupsk 1994.
- Łajming A., *Od dziś do jutra*, Gdańsk 1976.
- Łajming A., *Szczescé, Spotkanié na Pólmackù, Gdze je Balbina*, Gdańsk 2005.
- Łajming A., *Z leśnych pustków*, Gdańsk-Słupsk 2000; eadem, *Dzieciństwo. Wspomnienia*, Gdańsk 1978
- Majkowski A., *Žěcé i przigodë Remusa. Zvjercadlo kaszubskji*, oprac. i przypisy J. Treder, wstęp J. Borzyszkowski, A. Kuik-Kalinowska, J. Treder, t. 5, Gdańsk 2010.
- Mësła dzecka. Antologió kaszëbszczich wiérztów dló dzótóków i młodzëznë*, oprac. E. i E. Pryczkowski, Banino 2001.
- Muza K., *Mamota*, Gdańsk 1981, s. 23.
- Muza K., *Nënka*, „Pomerania” 1978, nr 2.
- Muza K., *Rëba*, „Pomerania” 1973, nr 2.
- Neureiter F., *Historia literatury kaszubskiej. Próba zarysu*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1982.
- Obracht-Prądzyński C., *W kręgu problematyki kaszubsko-pomorskiej. Studia i szkice*, Gdańsk-Wejherowo 2003.

- Obracht-Prondzyński C., Grzędzicki Ł., *Spolecznosc kaszubska wobec Ustawy o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz języku regionalnym*, [w:] *Spolecznosc kaszubska. Kultura – tożsamość – język*, red. K. Kleina, C. Obracht-Prondzyński, Warszawa 2012, s. 105–133.
- Obracht-Prondzyński C., *Kaszubi – Między dyskryminacją a regionalną podmiotowością*, Gdańsk 2002.
- Obracht-Prondzyński C., *Zjednoczeni w idei. Pięćdziesiąt lat działalności Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego (1956–2006)*, Gdańsk 2006, s. 495.
- Pisarek B., *Kaszubski dramat – wciąż przed rozkwitem*, [w:] *Domócò bina. Dziewiãc dramów do jigrě*, wyb. J. Lipski, przedm. B. Pisarek, Wejrowò-Gduńsk 2006, s. 18–19.
- Pisarek B., *Magia i rytuały Krystyny Muzy*, Gdańsk 1982.
- Pniewski W., *Przegląd literatury kaszubskiej*, „Rocznik Gdański” 1928–1929, t. 2–3.
- Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990.
- Pro memoria. Anna Łajming*, zeb. i oprac. J. Borzyszkowski, Gdańsk 2004.
- Przybylski R., *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
- Puzdrowski E., *Wstęp*, [w:] A. Łajming, *Mrok i świt*, Słupsk 1994, s. 5.
- Rompski J., *Jó chcã na swiat. Kòmedia w trzech aktach*, [w:] J. Rompski, *Dramaty kaszubskie*, oprac. A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, J. Treder, Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie, Instytut Kaszubski w Gdańsku, Wejherowo-Gdańsk 2009, s. 262.
- Samp J., *Droga na sabat*, Gdańsk 1981.
- Samp J., *Poezja rodnej mowy*, Gdańsk 1985, s. 47–48.
- Samp J., *Poezja rodnej mowy*, Gdańsk 1985, s. 47–48.
- Samp J., *Smętek. Studium kreacji literackich*, Gdańsk 1984.
- Schodzińska J., *Franciszek Sędzicki (1882–1957). Działacz narodowy, regionalista i poeta kaszubski*, Gdańsk 2003.
- Skrë ùsòdzkòwi mòcë. Antologio kaszëbszczi pòezji 1991–2008*, przërëchtowòł G.J. Schramke, Gdiniò 2010, s. 5–361.
- Smolka J., *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*, Warszawa 1997.
- Szultka Z., *Język polski w Kościele ewangelicko-augsburskim na Pomorzu Zachodnim od XVI do XIX wieku*, Wrocław 1991.
- Treder J., *Historia kaszubszczyzny literackiej. Studia*, Gdańsk 2005.
- Wnuk-Lipiński E., *Refleksje kaszubskie*, [w:] *Spolecznosc kaszubska. Kultura – tożsamość – język*, red. K. Kleina, C. Obracht-Prondzyński, Warszawa 2012, s. 183.
- Zapisane i ocalone. Twórczość literacka Anny Łajming*, red. A. Kuik-Kalinowska, Gdańsk-Słupsk 2016.

ADELA KUIK

Women write in Kashubian: authors and subjects. An interpretative outline

Summary

The article is dedicated to literature written by women in the Kashubian language. Notably, in Kashubian literature, recent decades have witnessed a revival in women's writing, resulting in numerous literary works. There are several reasons for this, all determined predominantly by the cultural tradition of Kashubia. The revival in the literary world of female writers and poets most certainly results from numerous complex social and

cultural processes, including the growing emancipation, the need for education and opening up to the world. Women writing in Kashubian express themselves in poetry, drama and prose. The works of women writing in Kashubian can be attributed to two stages originating in the 1980s. Among the first poets and writers were Rozalia Narloch (referred to as the “Kashubian Cinderella”), Teodora Kropidłowska, writing under the pseudonym “Deotyma” and Agnieszka Browarczyk. They were followed by the novels and plays by Anna Łajming. The most prominent female authors writing in Kashubian include Maria Boszke, Krystyna Muza, Jaromira Labuda, Ida Czaja, Hanna Makurat, Wanda Kiedrowska, Ewa Warmowska, Elżbieta Bugajna, Bożena Ugowska, Lucyna Sorn, Dorota Wilczewska and Gracjana Potrykus.

Keywords: *taczężna*, Kashubian language, Kashubian culture, Kashubian literature, female poets, female writers

ANNA GAWARECKA

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ZDZIWIENIE CZY APROBATA?
OBRAZ DOŚWIADCZENIA RELIGIJNEGO
W POWIEŚCI FRANTIŠKI JIROUSOVEJ *VYHNANCI*

Życie bez wiary w Boga to życie samotne i puste, jakbyś nie miała wnętrza, jakbyś była głodna, ale nigdy nie mogła się najeść. Dla mnie tak wygląda życie bez wiary¹.

Słowa te, wypowiedziane przez młodą członkinię jednej z polskich prawicowych partii politycznych, przywołuje Mariusz Szczygieł w zbiorze esejów *Zrób sobie raj*, traktując je jako swego rodzaju motto otwierające rozważania na temat laicyzacji czeskiego społeczeństwa, w którym, jak podkreśla autor:

Dwie trzecie [...] deklaruje ateizm, ale ocenia się, że może tylko jeden procent Czechów to świadomi ateści, odrzucający istnienie Boga, o którym coś wiedzą. Nieprzypadkowo w Czechach można usłyszeć: „Wierzę w ateizm”. Brak wiary w Boga zastępuje wiara w różne idee, które potocznie wrzuca się do worka z takim napisem. [...] Jednak dla przytłaczającej większości religia jest czymś obojętnym, czym nie warto się zajmować².

Reportersko-eseistyczne obserwacje twórcy *Gottlandu* znajdują potwierdzenie w naukowych, popartych statystycznymi dowodami, badaniach socjologicznych, politologicznych czy religioznawczych, dla których punktem wyjścia pozostaje najczęściej teza, iż:

Česká republika patří k zemím s nejnížší religiozitou v Evropě. Nejen stupeň sekularizace společnosti, ale i to, co bychom mohli označit za její „ateizaci”, odnáboženštění, tedy skutečnost, že se náboženství vytrácí nejen z veřejné sféry, ale ztrácí se také jako individuální náboženské vyznání, zde nabývají pozoruhodných rozměrů. Počet lidí bez vyznání se pohybuje kolem 70%, podle některých výzkumů je i překračuje³.

¹ M. Szczygieł, *Zrób sobie raj*, Wołowiec 2010, s. 103.

² Ibidem, s. 105–106.

³ P. Fiala, *Laboratoř sekularizace. Náboženství a politika v ne-náboženské společnosti: český případ*, Brno 2007, s. 25–26.

Konstatacja taka może oczywiście leżeć u podłoża rozmaicie formułowanych wniosków: od prostej, neutralnej pod względem aksjologicznym rekapitulacji faktów przez aprobatę dla osiągniętego poziomu modernizacji, której świadectwem rzekomo owo zeświecczenie bywa, po „postsekularne” utyskiwania wywołane doświadczeniem rozkładu pola tradycyjnych wartości duchowych⁴. Przyczyny postępującego „odreligijnienia” czeskiego społeczeństwa są niezwykle złożone i nie można ich zredukować do uznania skuteczności działania komunistycznego aparatu represji wspartego efektywnie stosowanymi narzędziami propagandowej retoryki. Ich źródeł doszukiwać się należy w głębszych pokładach kulturowej pamięci i sięgać ku projektowi ideowemu Odrodzenia Narodowego z jego niechęcią do prohabsburskiej polityki Kościoła katolickiego i potępieniem misyjnej aktywności jezuitów⁵.

Petr Fiala, w tytule cytowanej wcześniej monografii określający dzisiejsze Czechy jako „laboratorium sekularyzacji”, za ten, niepokojący jego zdaniem, stan rzeczy oskarża religijny indyferentyzm myślicieli i twórców kultury, przypominając, że:

I tzv. humanistická tradice v sobě nese řadu prvků analogických s křesťanstvím a potřeba jistého typu transcendence je součástí lidské přirozenosti a nemůže se tak či onak neprojevit. Odtud je však dlouhá cesta k přiznání existence Boha jako osoby a z toho k odvození postojů projevujících se ve společenském jednání, popř. k tomu, aby čeští intelektuálové považovali náboženskou dimenzi za důležitou součást společenského života, křesťanské hodnoty za významný konstitutivní prvek společnosti a katolickou církev za nositelku důležitých kulturních funkcí⁶.

Diagnoza ta, odsyłająca ku refleksji kilku wybitnych twórców, reprezentujących jednoznacznie „katolickie stanowisko” (Jana Zahradnička, Jakuba Demla, Jaroslava Durycha, Jana Čepa czy Bedřicha Fučíka), których czeska tradycja kulturowa wyparła na „pozice militantní a ostrakizované menšiny”⁷, odnosi się – w dużo większej mierze – do literatury najnowszej, niezwykle rzadko „zapuszczającej się” w rejony refleksji metafizycznej – pozornie przynajmniej – przewyciężone i już dawno odesłane do lamusa anachronicznych form literackiego ujmowania rzeczywistości.

⁴ Tendencje postsekularne zrodziły się jako reakcja na zbyt daleko posunięte uroszczenia oświeceniowego rozumu, krok po kroku redukującego obszar „zaczarowania świata”, ich opisy uwzględniają zaś, jak rekapitułuje, powołując się na Jürgena Habermasa, Michał Warchał, „społeczeństwo typu zachodnioeuropejskiego, w którym [...] sekularyzacja faktycznie się dokonała: w którym system prawa podobnie jak obyczaje funkcjonują w oderwaniu od transcendentnego wymiaru; społeczeństwo, gdzie jedynym posiadaczem «społecznego monopolu na wiedzę» jest nauka; społeczeństwo wreszcie, gdzie «więzy religijne stopniowo czy raczej dramatycznie osłabły po drugiej wojnie światowej», a na skutek «funkcjonalnej dyferencjacji» religia musi zadowolić się rolą prywatnego przekonania, które nie ma już decydującego wpływu na kształt sfery publicznej”. (M. Warchał, *Postsekularność nowoczesna, nowoczesność postsekularna*, [w:] *Literatura a religia – wyzwania postsekularności*, red. T. Garbol, Lublin 2017, s. 71–72. Cytaty wewnętrzne pochodzą z: J. Habermas, *Wierzyć i wiedzieć*, przeł. M. Łukasiewicz, „Znak” 2002, nr 9, s. 11, oraz: idem, *Notes on a post-secular society*, <http://www.signandsight> [12.05.2015]).

⁵ Por.: A. Pająk, *Kolumna, której nie ma...*, „Strony. Opolskie Pismo Społeczno-Kulturalne” 2010, nr 2, s. 166–167; idem, *Czesi są narodem katolickim (próbą przewyciężenia stereotypu)*, [w:] *Stereotype in interkultureller Wahrnehmung/Stereotypy w postrzeganiu interkulturowym/Stereotypy z interkulturniho hlediska*, red. A. Kowalczyk, J. Pacholski, Nysa 2005, s. 138–161.

⁶ P. Fiala, *Laborator sekularizace...*, op. cit., s. 37.

⁷ Ibidem, s. 36.

Dlatego też opublikowanie w 2010 roku powieści *Vyhnanci*, która refleksję taką aktualizuje, by nadać jej rangę „palącego problemu współczesności”, wzbudziło zainteresowanie jury konkursu im. Jiřego Orteny, co zaowocowało przyznaniem autorce, Frantiřce Jirousovej, córce legendarnego poety Ivana Martina Jirousy, założycielce nieistniejącej już grupy „Katolická dekadence” i interpretatorce teologii Teilharda de Chardin, nagrody pierwszej za, jak to zostało sprecyzowane w uzasadnieniu werdyktu, „odważný pokus o velký duchovní román v době rozpadlé do mikropříběhů”⁸. W przemówieniu laudacyjnym zaś członkini komisji konkursowej, Markéta Hejkalová, zadeklarowała, że:

Troufám si Vyhnance Frantiřky Jirousovej označit za velký křesťanský román – její otázky po místu Boha a víry v něj v současném světě nejsou jednoduše přímočaré a nelze je odbýt odpověďmi plnými všeobjímajících ušlechtilých frází. Román sám je však zároveň i odpovědí na časté nářky nad stavem dnešního světa – ten nejdůležitější svět je v našich duších a v tom, co je nad námi⁹.

Opinie te z jednej strony dowodzą coraz silniej odczuwanego znużenia owymi mikro-narracjami, rezygnującymi z projektów scalających rzeczywistość wokół na tę czy inną modłę apriorycznie zadekretowanego „mocnego” sensu, z drugiej strony natomiast – pokazują potrzebę przywrócenia namysłu nad rolą religijnie pojmowanej duchowości i wyznaczenia dla niej miejsca wśród dyskursów konkurujących ze sobą na „współczesnym rynku idei”¹⁰. Powieść Jirousovej w ten dialog tożsamościowych stanowisk włącza się w sposób tyleż radykalny, co zaskakujący. Wspomniane przez Hejkalową narzekania nad stanem dzisiejszego świata próbuje bowiem załagodzić, proponując restytucję tradycyjnie czy raczej ortodoksyjnie pojmowanego katolicyzmu. Nie oznacza to jednak, że pisarka ogranicza swe „misyjne ambicje” do stawiania jednoznacznych „miażdżących” diagnoz i nachalnego oferowania „łatwych”, niewymagających szerszych eksplikacji, rozwiązań, choć jej sympatie przebłyskujące w wyraźnie zasygnalizowanym *intentio auctoris* nie pozostawiają, ewentualnie nie powinny pozostawiać, czytelnicznych wątpliwości. Wystarczy zacytować końcowy akapit dzieła, stanowiący zapis przemyśleń Štefana, jednego z czwórki nastoletnich bohaterów powieści, by wątpliwości takie rozwiązać:

Kříži, protínáš světlo s tmou a tmu se světlem v jediném bodě sjednocuješ. Pochopil jsem, že můj úkol ve světě je nalézat v každé temnotě světlo. Ve znamení Tvého kříže chci vynášet světlo z každé tmy. Všechnu tmu jsi vykoupil. Věřím, že není propast, do které by nevstoupil tvůj kříž. Kříží, který ses mi zjevil v okně. Ježíši Kriste¹¹.

⁸ <http://www.cenajirihoortena.cz/tiskove-zpravy/vitez-2011-tz.pdf> (14.10.2017).

⁹ Ibidem.

¹⁰ W analogicznym duchu pojmuje (w rekapitulacji Łukasza Tischnera) współczesne tendencje postsekularne Charles Taylor. W jego rozumieniu bowiem „postsekularność jest terminem o tyle pomocnym, o ile uczula na pluralizm narracji nowoczesności – narracji, które mogą być zarówno religijne, jak i niereligijne. Niewątpliwie Taylor dostrzega w nurcie postsekularności sojusznika w dziele rozpoznawania różnorodności i wielojęzyczności narracji, które składają się na doświadczenie najbliższej nam nowoczesności. [...] W uproszczeniu można powiedzieć, że postsekularność traktuje on jako zjawisko zależne od specyficznie pojmowanej «świeckości», którą określa jako odejście od modelu społeczeństwa, w którym wiara w Boga była niezagrożona i nieproblematyczna, do modelu, w którym pojmuje się ją jako jedną z wielu opcji, w niektórych krajach czy środowiskach niełatwą do przyjęcia” (Ł. Tischner, *Myslenie religijne Charlesa Taylora*, [w:] *Literatura a religia – wyzwania postsekularności*, op. cit, s. 112).

¹¹ F. Jirousová, *Vyhnanci*, Praha 2010, s. 365.

To wyartykułowane w ekstatycznym tonie, przypominającym, co zresztą w duchowej biografii postaci znajduje przekonujące uzasadnienie, hymniczne eksklamacje modernistów z przełomu XIX i XX wieku, wyznanie wiary wypowiada współczesny pogrobowiec dekadentów, wierny uczeń filozofii Friedricha Nietzschego i miłośnik poezji Jiřego Karáska ze Lvovic. W precyzyjnie rozpisany na głosy dialogu „ideowych sił”, w którym racje – choć rozłożone nierówno, nie likwidują się wzajemnie, Štefan odgrywa rolę antagonisty, w tym sensie, że jego rozważania, obficie przytaczane w tekstowej przestrzeni, dostarczają kontrargumentów dla niezłomnej, opartej na nienaruszalności dogmatycznych katolickich przeswiadczeń, postawy jego siostry, Nikoli. Refleksje te najczęściej odnoszą się do problemu nieusuwalności zła, które, zdaniem bohatera, stanowi integralną czy raczej immanentną właściwość bytu:

Já sám si totiž připadám jak blázen, jako bych já jedinej viděl svět takovej, jakej je! Plnej zla a tmy. Já to úplně cítím, ze všech stran. Je to intuice. Prostou intuici cítím, jak na člověka ze všech stran útočí zlo. Ne, nemyslí si, že věřím v nějakýho tvýho posranýho křesťanského d'ábla! Ten tvůj svatej d'ábel má k sobě vždycky ještě Boha. Můj d'ábel je úplně jiný. Můj d'ábel je tenhle svět. Svět bez smyslu, bez cíle, jenom krutej chaos, krutej útočící chaos, ve kterým není jedinej účel, žádná ta vaše svatá pravda a žádný vaše dobro. Svět je stoka zla, ze který se člověk musí hrabat celej život!¹²

Jeżeli zatem za przyczynę procesów laicyzacyjnych czy sekularyzacyjnych powszechnie uznaje się ekspansję w uproszczony sposób pojmowanego materializmu, usprawiedliwiającego ograniczenie egzystencjalnych pragnień do zaspokojenia rozmaitych doczesnych potrzeb, to Jirousová przenosi całą dyskusję w odmienny, można by powiedzieć, pogłębiony i o wiele silniej zakorzeniony w filozoficznej i teologicznej tradycji wymiar. Innymi słowy, punktem odniesienia staje się tu nie pozbawiony duchowych drogowskazów konsumpcyjny styl życia, ale dobrze – na pierwszy rzut oka – przemyślany zespół światopoglądowo-tożsamościowych przekonań, bazujący na filozofii autora *Antychrysta* i – pośrednio – Artura Schopenhauera, do których Štefan zwraca się, by potwierdzić i usankcjonować własne pesymistyczne nastroje i nadać im swoisty rewelatorski status powszechnie obowiązującego ontologicznego objawienia¹³. Swą wiedzę uzyskuje na podstawie lektury, a zdobyta dzięki niej erudycja pozwala mu na nie tylko na w miarę swobodne poruszanie się w przestrzeni kulturowo ugruntowanych dyskursów religioznawczych lub aksjologicznych, ale także daje szansę powiązania nietzscheańskiego obrazoburstwa z chrześcijańskim postrzeganiem rzeczywistości i – w rezultacie – przewartościowania dotychczasowego nihilistycznego w swych założeniach podejścia do świata i życia¹⁴:

¹² Ibidem, s. 75.

¹³ Światopoglądowa ewolucja Štefana nie powinna dziwić. Jak bowiem twierdzi Antonina Lubaszewska: „Znaczenie [...] pytań o siebie samego, kształtuje się [...] w perspektywie: od antropologii do teologii. Taki jest wszak punkt dojścia [...]: pytania o Boga (transcendencję, absolut?), który czyni wszystko dookolne, dzięki czemu (dzięki któremu?) uświadomiam sobie swoje istnienie, czyli według formuły od pytania człowieka do pytania o człowieka i odwrotnie, aż do zlania się ich sensów”. (A. Lubaszewska, *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*, Kraków 2009, s. 111. Wypowiedź odnosi się do poezji Rafała Wojaczka).

¹⁴ Powiązania z filozoficzną kategorią nihilizmu wydają się w tym przypadku w pełni uzasadnione, Štepan reprezentuje bowiem wiele cech literackiej figury antybohatera. Antybohater zaś, zdaniem Michała Januszkiewicza, „to odwrócony idealista: ideały, świat ducha, są tym, czego pożąda – ma jednak świadomość daremności

Co je můj duchovní anarchismus, NÁŠ duchovní anarchismus, můj mrtvý příteli? Kde ho hledat bez Boha? Jak spojit moje nejasné tušení, že přece je jen někdo, kdo má v rukou plány světa, s tvým jasným a jednoznačným náhledem, že nic není předem určeno a všechno se osvědčuje jen vůlí k moci, vůlí k životu a dravému přemáhání svých slabostí? Že vše se osvědčuje jen vůlí k tvorbě nových hodnot! Vůlí k co nejnějšmu životu, který je skutečným životem jediné tehdy, když překračuje sám sebe, když slouží ideji, která je větší než on sám! Jak to, že tak jasně cítím, že ty, Friedrichu, jsi říkal to samé, co mi teď promluvílo křesťanství? Jak je možné, že tvé kritice křesťanství bych nezměnil ani slovo, a přesto můžu říci: Tvá nauka je křesťanství samo! Jak jim ukázat, že díky tvému dílu, které se mi naposled ukázalo oděné do člověka v mé vlastní sestře, do jejího hlasu při banální písni za zvuku varhan, jsem objevil Boha?¹⁵

Katalizátorem tej konwersji, bliskiej dekadencim powrotom do katolicyzmu (nieprzypadkowo w powieści przywoływana jest liryka Karáska ze Lvovic), pozostaje percepcja liturgicznej muzyki organowej, która – w wykonaniu Nikoli – potrafi osiągnąć efekt zjednoczenia estetyki z metafizyką¹⁶. W powieści niejednokrotnie powracają zresztą intersemiotyczne zapisy wrażeń wywoływanych podczas słuchania utworów muzycznych (przede wszystkim *Sonaty księżycowej* Ludwiga van Beethovena oraz opery Richarda Wagnera *Tannhäuser*¹⁷), z jednej strony aktualizując Schopenhauerowskie w swym rodowodzie, a typowe dla dekadentyzmu uwielbienie (czy raczej sakralizację) sztuki traktowanej w kategoriach czystego piękna, zastępujące kult innych, w oczach „schyłkowego pokolenia” bezpowrotnie przebrzmiałych wartości (zwłaszcza w duchu chrześcijańskim pojmwanych

tego požądania. Świat ideałów nie istnieje”. (M. Januszkiewicz, *Antybohater: kategoria modernistycznej literatury i antropologii literatury*, [w:] *Dwadziesiątowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004, s. 302). „Dzieje każdego antybohatera – dodaje badacz – to dzieje jego świadomości. Przedstawia się ją na dwa różne sposoby: (1) czytelnik już od początku utworu zastaje bohatera jako świadomego [...]; (2) najczęściej bywa jednak tak, że świadomość bohatera to wyraz procesu stopniowego narastania samowiedzy [...] prowadzącego do epifanii negatywnej, nagłego olśnienia, z którym wiąże się zmiana postrzegania rzeczywistości” (ibidem, s. 306). Por. też: M. Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*, Poznań 2009, s. 79–96.

¹⁵ F. Jirousová, *Vyhnanci*, op. cit., s. 319–320.

¹⁶ Por.: „Začala přede hrou, v jejichž tónech Štefan hned poznal ten ztráčený nářev. Podivil se, jak na něj mohl zapomenout. Celá vzpomínka na mši o Bílé sobotě se vrátila. [...] To se mi ještě zdálo, že ta krása není pro mě. Že je to něco nepřirozeného, co se nemůže sloučit s mou povahou. Že popírají temnotu v člověku. Ale, jak by ji mohli popírat, když přece krása v sobě temnotu obsahuje? Je jen nutným protipólem temnoty. Jak jsem si to mohl myslet? Absolutní radost a krása, o které mluví ta píseň, je přece bez temnoty pod sebou nemyšlitelná. Nejhlubší temnota má vždycky nad sebou absolutní krásu, jsou spolu nerozlučně svázány, jedna bez druhé je přece nepochopitelná. [...] Nikolin hlas je krásný. Moje sestra je pramen vody, která ničí špínu mého života” (ibidem, s. 308–309).

¹⁷ Dobór tych kompozycji nie jest oczywiście przypadkowy. Jak bowiem pisze Joanna Barska: „Problem muzycznego uwikłania tekstu literackiego wiąże się z pewnym przejawem świadomości estetycznej – tak twórców, jak i odbiorców. James Joyce, ale i Édouard Dujardin, Thomas Mann, Aldous Huxley i wielu innych pisarzy, łączonych w krytyce literackiej z próbą wyjścia poza konwencje «klasycznej» prozy, wypowiadało się na temat inspiracji muzyką, m.in. Wagnerowskimi leitmotywami. Dzięki swej nieokreśloności, tzw. emocjonalności i autoreferencjalności, sztuka ta była ideałem – zwłaszcza w symbolizmie, gdzie celem każdego obszaru działalności artystycznej miało być zbliżenie do muzycznych jakości (Schopenhauer); Wagner zaś, ze swą kontemplacją dzieła totalnego i leitmotywu był obarczany szczególnym kultem” (J. Barska, *Kilka arii o zdradzie: muzyczny intertekst w Syrenach Jamesa Joyce’a*, [w:] *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016, s. 106).

kategorii dobra i prawdy)¹⁸, z drugiej strony zaś umożliwiający (pożądane w tym przypadku) nirwaniczne, bliskie doświadczeniu mistycznemu, unicestwienie siebie w porządku uniwersum, zastępujące religijne pogrążenie się w modlitwie:

Jak tě mám oslovit? Lásko, absolutno, vesmíře, hudbo. Nikdy nebudu milovat nic jiného než tebe, ty jsi můj svět, ty jsi já. Sebe poznávám v tvých tónech. Co je mi potom, že jsem skutečný svět ztratil. [...] V tobě přestává existovat čas. V tobě se všechno zastaví. Já s tebou na chvíli strnu v absolutnu, na chvíli jsem věčný. V tvém světě, kde se všechno děje bez času, bez prostoru, bez pojmů. Moje extáze, moje milování, milenko beze jména, bez povahy, absolutno, střede vesmíru¹⁹.

Obrana przez bohatera droga docierania do zaakceptowania obecności transcendentnego bytu, powielająca duchowe peregrynacje jego modernistycznych nauczycieli i mistrzów, którzy w kontemplacji czystego piękna sztuki dostrzegali narzędzie inspiracji dla quasi-religijnych doznań, wymaga przede wszystkim intelektualnego przygotowania i, co tu dużo mówić, ponadprzeciętnego humanistycznego wykształcenia, obejmującego również dzieje refleksji teologicznej. Tymczasem, jak sądzi John McClure, powołując się na konkluzje Charlesa Taylora:

„Esencjalną cechą naszej podzielonej epoki” [...] jest to, że wiele zsekularyzowanych jednostek posiada nieokreślony religijny instynkt przejawiający się pod postacią „wstępnych przeczuć i intuicji, za którymi gotowi jesteśmy podążać”. Mogą one przyjąć formę „głębokie[go] pragnienia, [które] zignorowano” [...] lub kontaktu z „jakąś szerszą rzeczywistością”, od której „odciął” nas sekularyzm, przy czym większość ludzi doświadcza ich obu. Filozof przypomina zarazem, że wielu poszukujących [...] to religijni początkujący będący wytworami kultury, której członkowie nie posiadają właściwie żadnej wiedzy na temat religijnych wierzeń i praktyk. Religijni analfabeci odkrywają nieznanne przestrzenie ducha, wabieni przez krążące w przestrzeni impulsy²⁰.

Odkrycia te owocują najczęściej, jak chcą badacze postsekularyzmu, owymi tytułowymi „partial faiths”, do których przynależy, mimo wszelkich autorskich sugestii, „trudne” nawrócenie Štefana, polegające w gruncie rzeczy na przewyciężeniu definiującej jego egocentryczny bunt wszechogarniającej metafizycznej rozpacz, motywowanej nurtującym

¹⁸ Zdaniem Teresy Walas: „Sztuka została uznana za najdoskonalsze zaprzeczenie natury, za twór arcyłudzki, a także doskonale czysty, nie skażony tym, co życiowe, nie mający nic wspólnego z samozachowawczym pędem zbiorowości, równie obrzydliwym jak biologiczny instynkt. [...] Tak pojęta sztuka nie jest ani odbiciem, ani skutkiem, ani rezultatem, tworzy rzeczywistość autonomiczną, nie poddaną prawom działającym na innych obszarach; rzeczywistość, wobec której obowiązuje inna niż opisowo-wyjaśniająca postawa: postawa uczuciowego zestrojenia i kontemplacji” (T. Walas, *Ku ochłani [dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905]*, Kraków 1986, s. 63–65). Rozważania na temat autonomicznej lub zinstrumentalizowanej funkcji sztuki pojawiają się zresztą w powieści Jirousovej *explicitie*: „Viš, co jsem slyšel? [...] Že prej Wagner skládal bezbožnou hudbu. [...] Nevím už kde to psali. Ale prej tou hudbou nesloužil Bohu. Jako že ji nepsal kvůli tomu, aby nějak oslavil Boha, ale aby spíš oslavil hudbu samu. Hudba měla bejt náboženstvím, ne Bůh. [...] Tady jde asi nejvíc o tu otázku umění pro umění. Myslíš, že má nějaký oprávnění? [...] Musí se uměním něčemu sloužit, a to potom není umění pro umění, nebo se může malovat cokoliv, jen aby byla krásná forma a vůbec pro krásu?” (F. Jirousová, *Ijhnanci*, op. cit., s. 338).

¹⁹ Ibidem, s. 78.

²⁰ J.A. McClure, *Pólwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison*, przeł. T. Umerle, Kraków 2016, s. 22. Cytat wewnętrzny pochodzi z: C. Taylor, *Oblicza religii dzisiaj*, przeł. A. Lipszyc, Kraków 2002, s. 89.

go, a po wielokroć w refleksji teologicznej opisywanym (choć pojęcie to w powieści się nie pojawia) dylematem teodycei²¹. Stąd wywodzą się blasfemiczne konkluzje bohatera, oskarżające Boga o istnienie zła lub „manichejskie” przypisywanie aktu kreacji Szatanowi, stąd bierze się deklarowana nieustannie przez bohatera mizantropia widoczna w niechęci do jakiegokolwiek kontaktu z innymi ludźmi i stąd wreszcie pochodzi powracająca w jego rozmyślaniach metafora kryjących ziemię i niszczących duszę człowieka ciemności i bliskie jej, a przejęte z rekwizytorni modernistycznej symboliki obrazy przepaści, otchłani i głębin odzwierciedlające niepoznawalność przestrzeni nieświadomości i jednocześnie sygnalizujące niezniszczalność „pierwotnego chaosu” wszechświata:

Tak proč jsem tady? Proč každý den, každou minutu, u všeho, co dělám, u všeho, čeho se účastním, musím pořád myslet proč tady jsem? Proč tolik utrpení? Proč otázky, proč ta temnota, proč hrůza, která se nedá vyjádřit ani křikem, pláčem nebo slovy? Ta hlubina mě samého, ve které cítím propast života, něco, do čeho nemohu nijak proniknout, ve které se točí celý svět a volá po svém zdůvodnění, ve které je tisíc seker, žár, led, propast, kde žádný člověk nedohledne. Odkud nikdy, NIKDY, nikdy nepřijde odpověď, když se ptám. Když se ptám zoufale, tiše, naléhavě, pokorně, když řvu, křičím, pláču do té hlubiny. Ona mlčí²².

Uczynienie z owej głębi-otchłani-ciemności zasady rządzącej funkcjonowaniem uniwersum zmusza zatem człowieka do ciągłego ponawiania pytań i oczekiwania na odpowiedź, która jednakże nigdy nie nadchodzi. Interpretując autodefinicję Stanisława Brzozowskiego („Więc mrok pytający jestem i nic ponadto”) Antonina Lubaszewska zaznacza, że określenie to uznać wypada za jedną z

najbardziej wymownych metafor ujmujących sytuację zapytywania, tym bardziej gdy zestawić je z fragmentem [...] *Doświadczenia wewnętrzne* Bataille’a: „Istnieję a wokół mnie rozpościera się pustka, mrok *realnego* świata; istnieję ślepy, ogarnięty trwogą: każdy inny jest całkiem inny ode mnie, nie odczuwam tego, co on odczuwa”²³.

²¹ Por.: „W kategoriach chrześcijańskich [...] akt stworzenia jest dobry na mocy definicji, a w jego efekcie powstaje wyłącznie dobro. Zło jest nicością, *privatio*, brakiem tego, co być powinno; wszystko, co jest, jest dobre – w tym stopniu, w jakim jest, ponieważ byt pochodzi w całości od Boga. Nie mając ontologicznego fundamentu zło jest sprawą złej woli (a czysto ludzka, egocentryczna wola jest buntownicza i z definicji zła). Tradycja chrześcijańska zazwyczaj czyniła rozróżnienie między *malum culpae*, złem moralnym, i *malum poenae*, cierpieniem. [...] W rozumieniu chrześcijan cierpienie, czy naturalne, czy spowodowane przez ludzi, daje się ostatecznie sprowadzić do tego samego źródła – do oddzielenia od Boga, nie ontologicznego jednak (czyli wynikającego z samego aktu stworzenia), lecz moralnego” (L. Kołakowski, *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, Diabie, Grzechu i innych zmartwieniach tzw. filozofii religii*, Londyn 1987, s. 29). Filozof dodaje jednak, a jego wypowiedź uznać by można za, pośrednie oczywiście, przyznanie racji Śtefanowi, że „problem teodycei nie został wynaleziony dla rozrywki spekulatywnych umysłów, lecz jest mocno i trwale zakorzeniony w codziennym doświadczeniu tych, którzy nie godzą się przyznać, że cierpienie i zło są po prostu cierpieniem i złem, nagimi faktami, które nic nie znaczą, nie odnoszą się do niczego i niczym nie są usprawiedliwione. Gdy rozważamy rzecz empirycznie, wydaje się, że jawnie tak jest: [...] dzieje wszechświata zdają się być historią porażki bytu w starciu z Niciością; materia, życie, gatunek ludzki, inteligencja i twórczość człowieka – wszystko to musi skończyć się zagładą; wszystkie nasze wysiłki, cierpienia i przyjemności przepadną na zawsze w pustce, nie pozostawiając po sobie żadnych śladów” (ibidem, s. 24).

²² F. Jirousová, *Iyhnanci*, op. cit., s. 91–92.

²³ A. Lubaszewska, *Poetyka doświadczenia duchowego...*, op. cit., s. 109. Cytat wewnętrzny pochodzi z: G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa 1998, s. 59.

Zestawienie to pozwala doprecyzować „stan świadomości” Štefana na wstępnym etapie jego duchowej przemiany, która kończy się, jak już wiadomo, zrozumieniem (bliższym opisywanej przez Charlesa Taylora „indywidualnej epifanii” niż rzeczywistej katolickiej konwersji²⁴) nierozłącznej koegzystencji światła (dobra) i ciemności (zła) w świetle i w człowieku oraz dostrzeżeniem w tym szczególnym sprzężeniu zwrotnym „autentycznego” sensu istnienia. Powieściowa „kryptoteologia” (używając terminologii zaproponowanej przez Agatę Bielik-Robson²⁵) inaczej jednak rozkłada akcenty. Narcystycznym gestem „późnego dekadenta”, nawet w nawróceniu eksponującego własne rozbudowane refleksje, próbujące ów powrót do Boga uzasadnić czy (nawet przed samym sobą) usprawiedliwić, przeciwstawia bowiem „neoficką” chrześcijańską żarliwość Nikoli, która, wyzbywszy się wszelkich wątpliwości, akceptuje odziedziczony po przodkach i zapisany w kulturowej pamięci metafizyczny porządek i w pełni świadomie rezygnuje z indywidualnej podmiotowej autonomii, by podporządkować wszystkie swoje działania „Boskiemu planowi stworzenia”:

Bůh všechno vysvětluje. Já vím, že ti to připadá primitivní a slabošský. No a co? Mně to připadá nejjednodušší. A stačí mi to tak. Bůh je prostě poslední bod, do kterýho se všechno sbíhá. Všechno vysvětluje, ani se člověk nemusí zas tak moc na něco ptát. Zjistí si, co Bůh říká, že je správný dělat, zkusí se podle toho řídit, a zjistí, že je to návod na život. Tak se tím prostě řídí. To je všechno. Žádnou velkou filozofii v tom nenajdeš. Musí to být jednoduchý – a zároveň jak je to jednoduchý, tak je to ta nejsložitější věc na světě, ale jednoduchý to být musí. Bůh prostě z nějakého důvodu stvořil svět a jen on ví proč. Člověk se na to ptát nemusí. Ale samozřejmě může.²⁶

Do zaproponowanej przez Taylora i McClure’a tezy o „religijnym analfabetyzmie” leżącym u podłoża postsekularnych intuicji, o wiele bardziej niż arystokratyczna poza Štefana, autorytatywnie uzurpująca sobie owo prawo do pytań, poszukiwania na własną rękę odpowiedzi i w rezultacie prowadzenia „równorzędnego” sporu ze Stwórcą²⁷, pasuje „po-

²⁴ Definiując pojęcie „modernistycznej epifanii” kanadyjski myśliciel przyznaje, że chciałby „objąć tym terminem wyobrażenie dzieła sztuki jako *locus* manifestacji, która sygnalizuje nam obecność czegoś, co jest w inny sposób niedostępne, a co posiada najwyższe moralne i duchowe znaczenie. Co więcej manifestacja tego rodzaju określa i uzupełnia owo «coś» w samym akcie odświeżania”. (C. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, A. Rostkowska i in., Warszawa 2001, s. 772) Agata Bielik-Robson dowodzi, że Taylor: „Analizując dwudziestowieczną literaturę [...] pokazuje, że w odróżnieniu od tradycyjnego horyzontu sensotwórczego metafizyki, współczesny horyzont sensotwórczy nie jest czymś danym, odziedziczonym, ani tym bardziej uniwersalnym, lecz co najwyżej może być świadomym wytworem «twórczej wyobraźni jednostki». Proces tworzenia się tego horyzontu nazywa Taylor «indywidualną epifanią». Świat jawi się w niej jako całość obdarzona sensem tylko wówczas, kiedy zostaje «przepuszczona przez filtr wyobraźni» – co jednak nie znaczy, że w ten sposób staje się wyłącznie fikcją, czymś «świadomie fałszywym»” (A. Bielik-Robson, *Czy duchowość ponowoczesna jest możliwa?*, [w:] eadem, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 279).

²⁵ Por.: A. Bielik-Robson, *„Na pustyni”. Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008.

²⁶ F. Jirousová, *Výhnanci*, op. cit., s. 196.

²⁷ Filozofia postsekularna bowiem, jak pisze Agata Bielik-Robson, „usiłuje utrzymać się w trudnym, dialektycznym *pomiędzy*: między religią objawioną w sensie dogmatycznym, która zniewala jednostkę nakazem posłuszeństwa wobec suwerennego Boga, pana i władcy stworzenia – a zupełnym wytarciem śladu transcendencji (Nietzsche używa w tym kontekście metafory gąbki zdolnej wytrzeć cały dotychczasowy horyzont religijnego myślenia), w wyniku czego jednostka popada w poddaństwo wobec koniecznych, samopowtarzalnych reguł

korne poddanie się Boskiemu powołaniu”, które definiuje „chrześcijańskie stanowisko” Nikoli bazujące na bezwarunkowym przyjęciu Tradycji zapisanej w księgach i zasłyszanej od dziedzictwo to przechowującej krewnej, Aneżki:

Kdyż zaczęła k Aneżce jezdit, nevěděla o náboženství vůbec nic. Její rodiče křesťanství ignorovali, doma o něm nepadlo ani slovo. Irena byla z křesťanské rodiny, ale v mládí do kostela přestala chodit. Anežka chodila na každou mši, několikrát týdně. V kuchyni a v ložnici visel na stěně kříž. Když Nikola prohlížela knihy v domě, většina z nich byla náboženských. Některé letmo přečetla. Anežka si při práci zpívala kostelní písničky. V každé roční době jiné. Každé období v roce mělo vlastní písně. O Vánocích staré slávnostní nápěvy koled, které se nemohly srovnávat s odrhovačkami znějícími z rádia a z kazet, co si pouštěli doma pro umělou vánoční náladu [...] Malá kuchyň a v ni Anežka, poslední zapomenutý člen kdysi významného kulturního centra. Chodí pomalu po kuchyni, vypráví o starých časech, vzpomíná na Josefa a jeho přátele, kteří v domě bydleli a pracovali, obtížně zpívá neškoleným hlasem kostelní písničky. Nemluví o Bohu, ale Nikola ho díky ni poznává a zapomíná na svůj dřívější pustý svět²⁸.

Po smierci owej Aneżki bohaterowie (obok znanych już Štefana i Nikoli również Pavla i Jakub) bezprawnie zasiedlają jej opuszczone na czas procedury spadkowej, stojące na uboczu pustoszejącej wsi na czesko-morawskiej Wysočinie domostwo, by zorganizować tam rodzaj sčatu czy komuny i w duchu pierwotnego chrześcijaństwa lub socjalistycznej utopii zbudować dla siebie wyodrębniony ze współczesności, całkowicie autarkiczny świat, oparty na zasadach równości i wolności, a zatem z młodzieńczą skrajnością odrzucający reguły panujące w tzw. *mainstreamowym* społeczeństwie. Choć protagoniści zdają sobie sprawę z nierealności podobnych mrzonek i z tymczasowego charakteru zaistniałej sytuacji (wszyscy, nawet radykalnie zbuntowany, apodyktyczny Štefan, zastanawiają się nad wyborem dalszej drogi życiowej, większość decyduje się na podjęcie studiów wyższych, Nikola zaś rozpoczyna nowicjat w klasztorze karmelitanek bosych), to jednak ich postawa świadczy o głębokim przeżyciu „bolączek rzeczywistości”, którym starają się przeciwstawić odmienny model stosunków interpersonalnych, z jednej strony bardziej naturalny i spontaniczny (Anthony Giddens mówi w takich przypadkach o świadomie akceptowanej „czystej relacyjności”²⁹), z drugiej strony zaś uwzględniający potrzebę odrestaurowania zapomnianej

immanencji. Sfera ta, będąca właściwą sferą wolności, a tym samym wszelkiej możliwości emancypacji, otwiera się między *suwerennością* a *koniecznością*: między kaprysem wszechmogącego Boga a fatalistyczną uległością wobec reguł rządzących światem odwiecznej i wiecznie się powtarzającej natury. (A. Bielik-Robson, *Deus otiosus: ślad, widmo, karzeł*, w: *Deus Otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*, red. A. Bielik-Robson, M. A. Sosnowski, Warszawa 2013, s. 11).

²⁸ Ibidem, s. 81–82. Tomasz Umerle podkreśla jednak, że: „Zdaniem McClure’a współczesna literatura postsekularna podejmuje [...] tematykę religijną w sposób, by tak rzec, «bezpardonowy». Czerpie inspiracje zarówno «z popularnych i ludowych odmian duchowego dyskursu, jak i z elitarnych i ezoterycznych form preferowanych przez modernizm. I o ile moderniści, przerażeni triumfem agresywnego świeckiego materializmu, zwracali się ku wielkim narracjom o spektakularnym rozpadzie rzeczywistości, o tyle twórcy współcześni zwracają się ku opowieściom o religijnym przebudzeniu, przemianie lub powrocie»”. (T. Umerle, *Posłowie. Literacki postsekularyzm Johna McClure’a*, [w:] J.A. McClure, *Półwiary...*, op. cit., s. 280. Cytat wewnętrzny pochodzi z: J. McClure, *Post-Secular... Academic Search Complete, EBSCOhost* [20.12.2013]).

²⁹ Por.: „Wielość możliwości, charakterystyczna zwłaszcza dla późnej nowożytności, odnosi się także do intymnych relacji z innymi ludźmi – zarówno wybór partnerów seksualnych, jak przyjaciół jest obecnie bardziej swobodny niż kiedykolwiek w przeszłości. Związki międzyludzkie, w jakie wchodzimy, mają dziś charakter «czystych relacji», tj. związków, których trwałość nie jest podtrzymywana z zewnątrz przez prawo czy warunki

nego przez ów *mainstream* tradycyjnego (co w tym przypadku oznacza: chrześcijańskiego) etosu.

Z tej perspektywy patrząc, powieść Jirousevej wypadaloby włączyć w ten nurt literatury, który śledzi, w aprobatywnym lub podejrzliwym trybie, poglądy i losy tzw. kultur oporu (interpretację taką potwierdzają zresztą licznie przytaczane w tekście dyskusje na temat teorii anarchizmu), a jej tytuł, w jednym ze swych metaforycznych znaczeń rodzący biblijne – edeniczne – konotacje (odnosić go bowiem można do wygnania z raju, za który bohaterowie uważają zamieszkiwane przez siebie wiejskie gospodarstwo), wypada przede wszystkim odczytywać jako symboliczne zdefiniowanie relacji bohaterów ze światem zewnętrznym. Taki kierunek egzegezy nie eliminuje jednak wykładni alternatywnej, umieszczającej zaproponowany przez Jirousową projekt ocalenia rudymenarnych wartości w przestrzeni diagnoz postsekularnych. W opatrzonym znamienym tytułem *My poslední křesťané* zbiorze esejów Martin C. Putna, znany czeski katolicki historyk literatury, przypomina bowiem, że niektóre wspólnoty kontrkulturowe reprezentują:

Onen typ podzemí, kam se vstupuje dobrovolně, kdy primárním motivem není vyděděnost z „normálního“ světa a neschopnost se v něm uchytit a prosadit (aniž by tu byla zcela bez role), nýbrž jeho vědomé odmítnutí, negace, zhnusení systémem jeho hodnot, nebo lépe: výkladem, jaký obecným hodnotám normativně dává³⁰.

W takim postrzeganiu grup kontestacyjnych nietrudno doszukać się nawiązania do obecnej w etycznej refleksji Alisdaira C. MacIntyre’a idei neomonastycyzmu (jej doprowadzoną do skrajności konsekwencję stanowią, dość mgliste, wypada przyznać, klasztorne plany Nikoli), która często znajduje egzemplifikację w losach bohaterów literatury postsekularnej³¹.

ekonomiczne; trwają tak długo, jak długo ludzie czują się sobie bliscy. [...] Czystą relację określa [Giddens] jako związek zorganizowany refleksyjnie; centralną rolę odgrywa w nim zaangażowanie partnerów w relację, które zastępuje czynniki zewnętrzne, podtrzymujące związki tradycyjne” (K. Rosner, *Narracja, tożsamość, czas*, Kraków 2003, s. 43).

³⁰ M.C. Putna, *My všichni buřiči a měšťané*, w: idem, *My poslední křesťané*, Praha 1994, s. 113. Por. też: „Przedstawiając kontrkulturę w kategoriach zmiany paradygmatu, chciałem przede wszystkim zwrócić uwagę na kulturowy a nie tylko polityczny wymiar współczesnych przemian społecznych. Zaryzykowałbym nawet stwierdzenie, że kontrkultura od początku nie była specjalnie zainteresowana kwestiami sprawiedliwości społecznej w znaczeniu normatywnej filozofii politycznej. Wyczulenie na kwestie sprawiedliwości społecznej ustąpiło miejsca narcystycznym poszukiwaniom samorealizacji i zainteresowaniem własnym duchowym rozwojem. Charakterystyczna jest zatem redukcja wymiaru polityczno-moralnego, czyli przestrzeni relacji interpersonalnych, do obszaru duchowości rozumianej jako troska o ego. [...] Można posunąć się do jeszcze bardziej radykalnego stwierdzenia, że przedstawiciele kontrkultury nie byli tak naprawdę nigdy zainteresowani realizacją celów politycznych, a jedynie buntem w sferze symbolicznej. Zmiana systemu musi się zaczynać od zmian kulturowych, a te są przeobrażeniami świadomości ludzkiej” (T. Maślanka, *Kontrkultura jako zmiana paradygmatu*, w: *Kultury kontestacji. Dziedzictwo kontrkultury i nowe ruchy społecznego sprzeciwu*, red. T. Maślanka, R. Wiśniewski, Warszawa 2015, s. 23–24).

³¹ Por.: „Postsekularne narracje potwierdzają istnienie naglącej potrzeby zwrotu ku temu, co religijne, nawet jeśli (a najczęściej tak właśnie się dzieje) odrzucają dobrze nam znane marzenie o pełnym powrocie do autorytatywnie prezentowanych prawd wiary. Bohaterowie tego nurtu nie zmierzają najczęściej ku tradycyjnym religijnym azyłom, w których życie toczy się pod świętym baldachimem ontologicznych pewników, moralnych kodów i zorganizowanych wspólnot. Drogi te prowadzą raczej ku miejscom, w których postaci muszą nauczyć się, jak pogodzić to, co świeckie, i to, co religijne, a na ich końcu czekają jedynie «skromne dary». Bohaterowie doznają tam przemiany i zostają niejako zatrzymani w biegu, dzięki doświadczeniu świata przepelnionego ta-

W nurt tej literatury powieść Jirousovej wpisuje się o tyle, że „duchowej pustyni współczesności” przeciwstawia postawę buntu i kontestacji, która przybrać może formę powrotu do religijności³². Nie rejestruje jednak owych nieokreślonych metafizycznych intuicji, powodujących, że:

Osoby religijnie bezdomne, lecz nienasycone duchowo, „coraz częściej korzystają z różnorodnych, konkurujących ze sobą przejawów sacrum, poszukując niepełnej wiedzy i praktycznej mądrości”. Jak zobaczymy, w wielu współczesnych powieściach religijne doświadczenie powraca właśnie jako zjawisko fragmentaryczne, pluralistyczne i przynoszące jedynie częściowe oświecenie³³.

Niejasne przeczucia („coś tam przecież istnieje” odpowiada jedna z rozmówczyń Mariusza Szczygła na pytanie: „Jak się państwu żyje bez Boga?”³⁴) nie wystarczają bowiem bohaterom Jirousovej. Zamiast „niezobowiązującej gry ze sferą sacrum” wybierają konsekwentne zakorzenienie się w dogmatycznie odczytywanej doktrynie katolickiej, a „rozchwianej atmosferze” quasi-metafizycznych ponowoczesnych eksploracji przeciwstawiają imperatyw podporządkowania się „twardej rzeczywistości” niepodważalnych, gdyż gwarantowanych przez odwieczną obecność instancji najwyższej, prawd i przykazań wiary.

Bibliografia

- Barska J., *Kilka arii o zdradzie: muzyczny intertekst w Syrenach Jamesa Joyce'a*, [w:] *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016, s. 105–117.
- Bielik-Robson A., *Deus otiosus: ślad, widmo, karzeł*, [w:] *Deus Otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*, red. A. Bielik-Robson, M. A. Sosnowski, Warszawa 2013, s. 5–37.
- Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
- Bielik-Robson A., „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008.
- Fiala P., *Laboratoř sekularizace. Náboženství a politika v ne-náboženské společnosti: český případ*, Brno 2007.

jemnicami i dobroczynnością, dzięki obudzeniu w nich zdolności do zdumienia, czci, altruizmu i troski, a także włączeniu się we wspólnotę. Wszystko to czyni życie znośniejszym, lecz nie może równać się z darem pewności i bezpiecznego schronienia, związanymi z tradycyjnymi doświadczeniami nawrócenia i odrodzenia” (J.A. McClure, *Półwiary...*, op. cit., s. 18–19). Por. też: T. Garbol, *Bogowie stali się chorobami?*, [w:] *Literatura a religia – wyzwania postsekularności*, op. cit., s. 9–10.

³² Jak bowiem twierdzi Gianni Vattimo: „W warunkach naszej egzystencji (chrześcijański Zachód, ześwieczona nowoczesność, stan końca wieku niepokojonego przez nieznaną dotąd wydarzenia apokaliptyczne) religia jest przeżywana jako powrót. Jest ona obecnym odtwarzaniem się czegoś, o czym, jak sądziliśmy, ostatecznie zapomnieliśmy, ponowną aktualizacją zatartego śladu, ponownym otwarciem rany, ponownym wypłynięciem fali, objawieniem, że to, co braliśmy dotąd za Überwindung (przezwyknięcie, stanie się swoją prawdą i wynikające z tego odsunięcie na bok) jest jedynie Verwindung, z długą rekonwalescencją, która musi znaleźć nową równowagę z nieusuwalnymi śladami choroby” (G. Vattimo, *Ślad Śladu*, przeł. E. Łukaszuk, w: *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacquesa Derridę i Gianniego Vattimo, w którym udział wzięli Maurizio Ferraris, Hans Georg Gadamer, Aldo Gargani, Eugenio Triás i Vincenzo Vitello*, przeł. M. Kowalska, E. Łukaszuk, P. Mrówczyński, R. Reszke, J. Wojcieszak, Warszawa 1999, s. 99).

³³ J.A. McClure, *Półwiary...*, op. cit., s. 22. Cytat wewnętrzny pochodzi z: R. Wuthnow, *After Heaven: Spirituality in America since the 1950s*, Berkeley 1998, s. 49.

³⁴ M. Szczygiel, *Zrób sobie raj*, op. cit., s. 108, 106.

- Garbol T., *Bogowie stali się chorobami?*, [w:] *Literatura a religia – wyzwania postsekularności*, red. T. Garbol, Lublin 2017, s. 5–15.
- Januskiewicz M., *Antybohater: kategoria modernistycznej literatury i antropologii literatury*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004, s. 299–310.
- Januskiewicz M., *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*, Poznań 2009.
- Jirousová F., *Vjhnanci*, Praha 2010.
- Kołąkowski L., *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, Diable, Grzechu i innych zmartwieniach tzw. filozofii religii*, Londyn 1987.
- Lubaszewska A., *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*, Kraków 2009.
- Maślanka T., *Kontrkultura jako zmiana paradygmatu*, [w:] *Kultury kontestacji. Dziedzictwo kontrkultury i nowe ruchy społecznego sprzeciwu*, red. T. Maślanka, R. Wiśniewski, Warszawa 2015, s. 17–25.
- McClure J.A., *Półwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison*, przeł. T. Umerle, Kraków 2016.
- Pająk A., *Czesi są narodem katolickim (próba przewyciężenia stereotypu)*, [w:] *Stereotype in interkultureller Wahrnehmung/Stereotypy w postrzeganiu interkulturowym/Stereotypy z interkulturowo hlediska*, red. A. Kowalczyk, J. Pacholski, Nysa 2005, s. 138–161.
- Pająk A., *Kolumna, której nie ma...*, „Strony. Opolskie Pismo Społeczno-kulturalne” 2010, nr 2, s. 166–167.
- Putna M.C., *My poslední křesťané*, Praha 1994.
- Rosner K., *Narracja, tożsamość, czas*, Kraków 2003.
- Szczygieł M., *Zrób sobie raj*, Wołowiec 2010.
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, A. Rostkowska i in., Warszawa 2001.
- Tischner Ł., *Myślenie religijne Charlesa Taylora*, [w:] *Literatura a religia – wyzwania postsekularności*, red. T. Garbol, Lublin 2017, s. 111–122.
- Umerle T., *Posłowie. Literacki postsekularyzm Johna McClure’a*, [w:] J.A. McClure, *Półwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison*, przeł. T. Umerle, Kraków 2016, s. 277–289.
- Vattimo G., *Ślad Śladu*, przeł. E. Łukaszyk, [w:] *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacquesa Derridę i Giannię Vattimo, w którym udział wzięli Maurizio Ferraris, Hans Georg Gadamer, Aldo Gargani, Eugenio Triás i Vincenzio Vitello*, przeł. M. Kowalska, E. Łukaszyk, P. Mrówczyński, R. Reszke, J. Wojcieszak, Warszawa 1999, s. 99–116.
- Walas T., *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986.
- Warchała M., *Postsekularność nowoczesna, nowoczesność postsekularna*, [w:] *Literatura a religia – wyzwania postsekularności*, red. T. Garbol, Lublin 2017, s. 67–89.
- <http://www.cenajirihoortena.cz/tiskove-zpravy/vitez-2011-tz.pdf> (14.10.2017).

ANNA GAWARECKA

**Astonishment or Approvement? The Spiritual Experience
in the Novel of Františka Jirousová *Vyhnanci* (*The Exiles*)**

Summary

It is only natural that the rapid secularization of the Czech society has become an object of interest of political scientists, religious and cultural scientists and sociologists. The secularization is sometimes considered a result of dissolution of the traditional models treated as incontrovertible identity based on belief in the existence of the highest instance. It is regarded a donor and guarantee of absolute rights (ontological and ethical) determining the ways in which the anthroposphere operates. This situation often raises concern; on the one hand, it is related to ideological pluralism increasingly hindering the axiological agreement between all members of the society and, on the other hand, it initiates a discussion about the necessity of searching and confirming new identity patterns. Františka Jirousová's novel *Vyhnanci* (*The Exiles*) presents the spiritual indecisions of young people and as such it could be acknowledged as a literary manifesto of this concern. The prestigious Jiří Orten prize awarded to the novel shows that religious and metaphysical questions are still important issues which do not cease to affect the postmodern world.

Keywords: Post-secularism decadence, Catholic literature, religious conversion, partial faith

KWERENDY – MATERIAŁY

BOGDAN HOJDIS

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

RĘKOPISY LITERACKIE BIBLIOTEKI POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

Rękopisy, głównie historyczne i literackie regionalia, gromadzono w Bibliotece PTPN od jej założenia w 1857 roku. Towarzystwo było wtedy ważnym ośrodkiem polskiej kultury na terenie zaboru pruskiego (a po 1871 – niemieckiego) i powiększało swoje zbiory dzięki darom społeczeństwa. Przed I wojną światową pozyskano m.in. źródła rękopiśmienne archiwum Sułkowskich z Rydzyny oraz manuskrypty ofiarowane przez Wawrzyńca Benzelstjerna Engeströma¹.

Olbrzymie archiwum Sułkowskich, przywiezione do Poznania w kolejowym wagonie w 1909 roku, zawierało dokumenty istotne raczej dla historyków². Większość z nich została zniszczona bądź zaginęła podczas drugiej wojny światowej, podobnie jak rękopisy pozyskane od Wawrzyńca Engeströma, który w szczególności jednak sposób zainicjował kolekcjonowanie literariów przez Towarzystwo. Pochodził ze szwedzkiej rodziny, osiadłej w Wielkopolsce w pierwszej połowie XIX wieku i spolonizowanej (jakkolwiek posiadającej też posiadłości w Szwecji). W latach 1880–1907 pełnił funkcję sekretarza Towarzystwa. Wtedy to zorganizował Gabinet Józefa Ignacego Kraszewskiego (1885) w Muzeum im. Mielżyńskich, które, podobnie jak biblioteka, było placówką Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego. Z Kraszewskim Engeström zetknął się osobiście, kiedy mieszkał z rodziną w Dreźnie (1865–1870). Połączyła ich wieloletnia przyjaźń³, dlatego zrzęb zbiorów

¹ J. Czachowska, R. Loth, *Przewodnik polonisty. Bibliografie, słowniki, biblioteki, muzea literackie*, Wrocław 1989, s. 600–606.

² J. Baumgart, *Historia i zawartość Archiwum księżyąt Sułkowskich w Poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk*, „Roczniki Historyczne” 1939, r. 14, z. 1, s. 116–147.

³ Z. Ciesielski, *Zbliżenia skandynawsko-polskie. Szkice o kontaktach kulturalnych w XIX i XX wieku*, Gdańsk 1972, s. 13. Por. też: T.I. Grabski, *Wawrzyniec Benzelstjerna-Engeström. Setna rocznica śmierci wybitnego Polaka*; K. Klupp, *Każdy napisał 100 listów*; A. Podłostko-Kłós, *Muzealnik, fundator i darczyńca – rocznicowe artykuły popularyzujące postać Wawrzyńca Engeströma w czasopiśmie „TarNowa Kultura” 2010, nr 10, s. 4–5.*

Gabinetu stanowiły pamiątki z drezdeńskich obchodów 50-lecia pracy twórczej Kraszewskiego w 1879 roku. Pisarz podarował je Towarzystwu w 1884 roku⁴.

Klasyfikację dziedziczną zasobu rękopiśmiennego PTPN z lat 1857–1939 utrudnia fakt, że jego znamienita większość nie została skatalogowana przed stratami wojennymi, które pochłonęły dwie trzecie posiadanych manuskryptów. Wydany w 1869 roku *Katalog Biblioteki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego* Hieronima Feldmanowskiego zawierał opisy jedynie 55 rękopisów. Bywało, że późniejszych nabytków nie opatrywano nawet sygnaturami. Na domiar złego ich biblioteczny inwentarz, sporządzany po odzyskaniu od władz niemieckich archiwum Sułkowskich, także zaginął w czasie drugiej wojny. Dlatego informacje o utraconych tekstach odtwarzano m.in. na podstawie not o wykorzystanych w przedwojennych pracach naukowych rękopisach PTPN⁵. W latach 2008 i 2017, kiedy wydano drukiem dwa woluminy *Inwentarza rękopisów Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, dysponowano pewną informacją o 463 zaginionych manuskryptach (sygnowanych i niesygnowanych), z których 35 to rękopisy literackie *sensu strictiori*⁶. W tej liczbie najwięcej (18 pozycji) powstało w wieku XVIII – były to przeważnie utwory okolicznościowe (polityczne) wierszem i prozą; kolejne 16 pozycji pochodziło ze stulecia XIX – m.in. wspomniane listy Józefa Ignacego Kraszewskiego, ale również rękopis *Gloria victis* Elizy Orzeszkowej oraz pamiętnik Larsa Engeströma (dziadka Wawrzyńca) w przekładzie Kraszewskiego. Ponadto utracono 13 manuskryptów XV-wiecznych, w tym co najmniej jeden łacińskich kazań z polskimi glosami.

Za szczególnie interesujące rękopisy literackie PTPN, zachowane i pozyskane po roku 1945, dokumentaliści⁷ uznają dramaty z Biblioteki Teatralnej Wojciecha Simona (1854–1900). Kolekcja licząca 185 utworów (niektóre we fragmentach)⁸ to większa część zbioru publicysty i komediopisarza, który w latach 1871–1884 wykonał odpisy sztuk teatralnych oraz kopie własnych utworów, aby wypożyczać je odpłatnie lokalnym zespołom teatralnym (profesjonalnym, ale pewnie również i amatorskim). Dlatego na mocno zużytych kartach można znaleźć na przykład adnotacje o obsadzie ról w spektaklach zespołu Zygmunta Sarneckiego, który od 2 października 1872 do 30 września 1873 kierował teatrem polskim (bez stałej sceny), dając regularne przedstawienia w Poznaniu, a także organizował gościnne występy w Gnieźnie i Kaliszu⁹. Istotną cechą odpisów Simona jest polskojęzyczność

⁴ Ekspozyty te są obecnie zdeponowane w Pracowni-Muzeum Józefa Ignacego Kraszewskiego, która od 1986 roku pozostaje Oddziałem Biblioteki Miejskiej im. Raczyńskich w Poznaniu. Trzeba jednak zaznaczyć, że rękopisy literackie Kraszewskiego (w tym autografy utworów), znajdujące się w tej placówce, nie pochodzą z zasobu PTPN lecz przekazał je w 1979 roku prywatny kolekcjoner Marian Walczak.

⁵ *Inwentarz rękopisów Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (sygn. 1-1950)*, oprac. B. Olejniczak i J. Pietrowicz, Warszawa 2008, s. 780.

⁶ Por. *Wykaz rękopisów Biblioteki PTPN zaginionych w czasie II wojny światowej*, oprac. R. Marciniak, w: *Inwentarz rękopisów Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (sygn. 1-1950)*, ed. cit., s. 780–868; *Wykaz rękopisów Biblioteki PTPN zaginionych w czasie II wojny światowej – uzupełnienie*, w: *Inwentarz rękopisów Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (sygn. 1951-2325)*, oprac. J. Pietrowicz, Poznań 2017, s. 181–189.

⁷ J. Czachowska, R. Loth, op. cit., s. 601.

⁸ *Inwentarz rękopisów Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (sygn. 1-1950)*, ed. cit., s. 233–278 (sygn. rkp. 1001-1174).

⁹ *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 1: 1765-1965, red. zespół pod kier. Z. Raszewskiego, Warszawa 1973, sv. *Sarnecki Zygmunt*. Zob. także W. Koryzna, *Pamiętnik Sceny Narodowej w Wielkopolsce do roku 1888*,

tekstów, ponieważ służyły przygotowaniu spektakli dla rodzimej publiczności. Niemal wszystkie sztuki obce zapisano więc w przekładach, co dotyczy zarówno dzieł wybitnych (np. *Dwaj panowie z Werony*, *Król Lir* Williama Szekspira w tłumaczeniu Stanisława Egberta Koźmiana czy nieznanych translatorów Molierowski *Świętoszek* oraz adaptacje *Egmonta* Johanna Wolfganga Goethego i *Nędzników* Wiktora Hugo), jak i popularnych komedii, głównie francuskich i niemieckich, stanowiących gros kolekcji (m.in. autorstwa Eugène-Marina Labiche'a oraz Augusta von Kotzebue, ale też np. *Śniadanie u marszałka Iwana Turgieniewa* w przekładzie Waława Szremskiego). Ponad 50 jednostek¹⁰ to utwory, które napisali w języku polskim następujący autorzy: Adolf Abrahamowicz, Władysław Ludwik Anczyc, Józef Bliziński, Stanisław Bogusławski, Bronisław Dębicki, Ludwik Adam Dmuszewski, Stanisław Dobrzański, Edmund Drzewiecki, Bolesław Ejlenfeld [właśc. Eulefeld], Henryk Gliński, Bronisław Grabowski, Jan Kanty Gregorowicz, Jan Nepomucen Kamiński, Józef Korzeniowski, Władysław Koziebrodzki, Karol Kucz, Lucjan Kwieciński, Aleksander Ładnowski, Kazimierz Łuniewski, Konstanty Majeranowski, Zofia Meller, Julian Miłkowski, Józef Narzyski, Ryszard Ruszkowski, Justyna Klara Skałkowska, Fryderyk Skarbek, Adam Skorupka, Helena Sobańska, Ludwik Sosnowski [właśc. Solski], Juliusz Feliks Starkel, Telesfor Swojski [właśc. Józef Kościelski], Waław Szymanowski, Ignacy Tasiemski oraz Jan Zachariasiewicz¹¹.

Znamienne, że w kolekcji Wojciecha Simona przekazanej PTPN zachowała się tylko jedna jego komedia *Śluby cywilne* (rkp. 1139). A przecież według informacji podanej w Bibliografii Estreichera¹² w latach 1875–1895 Simon napisał, wystawił, a nawet wydał drukiem jeszcze dziewięć sztuk komediowych: *Awantura na Piwnej ulicy* (vel *Awantura na Starym Sosnowcu*; *Awantura na Chmielniku*; *Awantura przy ulicy Floriańskiej*), *Gwałtowna miłość*, *Piszę komedię*, *Podróż pantofla*, *Poznańskie zaloty*, *Przewodnik dla zakochanych*, *Sposób Kondolskiego*, *Warunek nieboszczki*, *Wypędź Dutkiewicza*. Współautorem dwóch utworów – *Piszę komedię* i *Podróż pantofla* – był aktywny m.in. w Kaliszu i Poznaniu aktor oraz reżyser Marceli Trapszo¹³. Żadnej wymienionej tu komedii, krotchwili czy scenicznej fraszki nie można uznać za wysoce artystyczną, ale w sumie stanowią one cenne świadectwo niewyszukanej tematyki i gustów publiczności poznańskiej w drugiej połowie XIX stulecia. Zgromadzone przez Simona teksty potwierdzają tezę, iż w trakcie polskich spektakli na widowni „przeważała publiczność o pochodzeniu plebejsko-drobno-

nakładem autora, Poznań 1888, s. 123–130; K. Kurek, *Teatry polskie w Poznaniu w latach 1850-1875. Repertuary, artystyczne idee, polityczne konteksty*, Poznań 2013, s. 97–102 [tu charakterystyka dyrekcji Sarneckiego], 554–597 [tu szczegółowy repertuar dzienny sezonu 1872/73].

¹⁰ Precyzyjne wskazanie liczby wymagałoby identyfikacji autorów sztuk niepodpisanych, zachowanych we fragmentach oraz określenia stopnia zależności od oryginałów utworów nawiązujących do wzorów obcojęzycznych, jak na przykład Andrzeja Listowskiego *Biała kamelia. Obrazek dramatyczny w 1-ym akcie. Naśladowanie z francuskiego* (rkp. 1068) czy nieznanego pióra *Anglicy na wsi czyli Wykupiony strzał. Krotchwila w 1-ym akcie naśladowana podług niemieckiego* (rkp. 1156). Wiele wskazówek umożliwiających takie rozpoznania zawiera praca *Dramat obcy w Polsce 1765-1965. Premiery, druki, egzemplarze*, t. 1–2, praca zespołowa pod kier. J. Michalika, Kraków 2001, 2004.

¹¹ W wykazie nie ujęto kompozytorów muzyki oraz nazw osobowych, które mogą wskazywać dawnych właścicieli rękopisów (Jan Kanty Boczkowski w rkp. 1155, Seweryn Bogorya Górski w rkp. 1159).

¹² Elektroniczna Baza Bibliografii Estreichera. Bibliografia XIX wieku, sv. *Simon Wojciech*, <https://www.estreicher.uj.edu.pl/xixwieku/baza/> (20.12.2017).

¹³ *Słownik biograficzny teatru polskiego*, ed. cit., sv. *Trapszo Marceli*.

mieszczańskim, oczekująca od teatru przede wszystkim rozrywki, niechętnie tolerująca sceniczne eksperymenty i ambitny repertuar. Jednocześnie sytuacja społeczno-polityczna oraz konsekwentnie prowadzona przez zaborcę polityka germanizacyjna sprawiały, iż często – niemal bezkrytycznie – oklaskiwano sztuki polskich autorów, bez względu na wartość literacką i poziom wykonania”¹⁴.

Do cenniejszych rękopisów literackich w zbiorach PTPN zalicza się autografy Cypriana Godebskiego, Ignacego Krasickiego, Ludwika Kropińskiego, Fryderyka Skarbka, Ignacego Tańskiego, Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, Antoniego Goreckiego, Michała Czajkowskiego, Michała Grabowskiego, Antoniego Edwarda Odyńca, Stefana Garczyńskiego, Juliusza Słowackiego, Władysława Bentkowskiego, Jana Zachariasiewicza, Leonarda Sowińskiego, Jerzego Kollera i Tadeusza Różewicza¹⁵. Trzeba jednak zastrzec, że są to niekiedy pojedyncze utwory: na przykład Cypriana Godebskiego zaledwie dwa wiersze (rkp. 363 i 399). Ponadto nieliczne autografy zostały ujęte w spisie bibliotecznym razem z nieautorskimi rękopisami – jak w odniesieniu do Ignacego Krasickiego, którego pojedynczy autograf *Satyry IV* (rkp. 399) figuruje w inwentarium obok odpisu *Satyry na żonę modną* w XVIII-wiecznej sylwie (rkp. 145) oraz przy XX-wiecznych wypisach źródłowych (rkp. 1809). W tej „narodowej” części poznańskich zbiorów liczebnie wyróżnia się kolekcja rękopisów Różewicza (licząca 26 jednostek), które pisarz sam przekazał Towarzystwu w latach 1965–1968. Są wśród nich autografy 31 wierszy z lat 1957–1963, 6 sztuk teatralnych z lat 1958–1965 (*Grupa Laoakona, Świadkowie czyli Nasza mała stabilizacja, Kartoteka, Akt przerywany, Śmieszny staruszek, Spagetti i miecz, Wyszedł z domu*), noweli filmowej *Córeczka* oraz 15 opowiadań z lat 1955–1964.

Wspomniane oba woluminy inwentarza rękopisów Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk z lat 2008 i 2017, obejmują łącznie 1801 posiadanych i opracowanych jednostek do pozycji 2325. Pomieszczone w pierwszym woluminie informacje o twórczości na przykład Walentego Salkowskiego to charakterystyczne dla zasobu PTPN (a wyjątkowe w odniesieniu do zbiorów krajowych) rękopisy literackie niewydawanego i zapomnianego obecnie wielkopolskiego pisarza. Jego życie i twórczość odzwierciedlają XIX-wieczny polski patriotyzm typowy dla regionu – jakkolwiek dziś może nieco zaskakujący. Salkowski urodził się w Poznaniu pod koniec XVIII w., studiował prawo i administrację na uniwersytecie w Berlinie, po czym przez całe zawodowe życie był pruskim urzędnikiem: zaczynał jako asesor we Frankfurcie nad Odrą, kilka lat pracował w Poznaniu, a następnie – dzięki protekcji hr. Arnima, niemieckiego kolegi ze studiów – uzyskał stanowisko radcy rejencyjnego w Bydgoszczy, gdzie spędził 30 lat. Zmarł w Poznaniu w październiku 1866 r.¹⁶ Salkowski od lat młodości pisał rozprawy biograficzne, z zakresu literackiej komparatystyki oraz estetyki twórczości: *Moje zabawy [...]. Rozprawa o wielkich mężach w narodzie naszym* (1818, rkp. 279), *O literaturze w ogólności*

¹⁴ K. Kurek, *Teatry polskie w Poznaniu w latach 1850-1875*, ed. cit., s. 16.

¹⁵ J. Czachowska, R. Loth, op. cit.

¹⁶ Zarys biografii Walentego Salkowskiego podano w „Roczniku Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego” t. 6, 1871, s. 354-355. Por. też Elektroniczna Baza Bibliografii Estreichera. Bibliografia XIX wieku (t. 4, s. 175); D. Gucia, *Walenty Salkowski – poeta nieznaný*, „Rocznik Wielkopolskiego Towarzystwa Genealogicznego «Gniazdo»” 2016, s. 83-88.

z uwagami nad literaturą polską¹⁷ (I poł. XIX w., rkp. 280), *Spostrzeżenia nad poezją narodów we względzie jej właściwości* (1859, rkp. 231), *Rozpamiętywanie nad estetyką czyli umiejętnością misterstwa i piękna* (1862, rkp. 230). Literackie *negotium* pisarza obejmowało jednak głównie poezję¹⁸. Biografistyczne zainteresowania znalazły wyraz w wierszach o narodowych bohaterach, w tym o Karolu Marcinkowskim. Pozostałe w większości miały charakter okolicznościowy – w funkcji egzemplifikacji najobszerniejszy z nich zamieszczono niżej w edytorskim dopełnieniu.

W drugim woluminie inwentarza manuskryptów znalazła się m.in. opracowana w 2016 roku spuścizna Jerzego Waldorffa (właśc. nazwisko Preyss), w której do literackiej dokumentacji można zaliczyć listy pisane odręcznie do Waldorffa przez Jana Dobraczyńskiego, Czesława Miłosza, Adolfa Nowaczyńskiego, Annę Świrszczyńską oraz Jana Józefa Szczańskiego (rkp. 2310). Ponadto w spuściźnie znalazł się dziennik Antoniego Józefa Preysa (ojca Jerzego) z lat 1849–1858, zawierający wypisy literackie, wiersze oraz notatki dotyczące m.in. literatury (rkp. 2315). Archiwum Waldorffa zawiera też literaria z lat 1945–2001 po jego siostrze, Marii Grabowskiej. Są to: materiały redakcyjne „do zamierzonej powieści o św. Augustynie z różnych dzieł historycznych” i niedokończony rękopis tegoż utworu pt. *Niespokojne serce*, cztery artykuły i nowele, dziesięć opowiadań, jeden esej oraz trzy zbiory notatek i niedokończonych pism (rkp. 2317–2322). Literackich walorów można doszukiwać się również w zachowanych przez Waldorffa, acz zdekompletowanych, wspomnieniach Kazimierza Karola Lachowicza-Holejki *Curriculum vitae – pamiętniki czasów moich* (1963, rkp. 2323).

Poza drukowanymi inwentarzami rękopisów PTPN pozostaje obecnie opracowana już spuścizna Wincentego Kraińskiego (1786–1882)¹⁹ – duchownego diecezji wrocławskiej, prawnika, pedagoga i pisarza – którą przekazał Towarzystwu w latach 1873–1876. W tzw. Tekach Kraińskiego znajduje się sporo pism francusko-, niemiecko- i anglojęzycznych o tematyce prawnej, historycznej oraz religijnej. W twórczości polskiej przeważają mowy i kazania, przy których można też znaleźć próby literackiego ujęcia katechezy i liturgii wielkopostnej, jak na przykład *Wierszowane nauki na niedziele i święta pisane we Wrocławiu od czerwca do sierpnia 1854 r.* (rkp. 2343) czy *Droga Grobowa przez Dr. Kraińskiego prozą rymowaną* (1860, rkp. 2359). Niejakie znaczenie dla historii nauczania literatury polskiej miałyby natomiast rozprawki z lat 1850–1876, napisane w związku z działalnością dydaktyczną Kraińskiego na Uniwersytecie Wrocławskim: *Literatura polska wierszem prozajcznym* (rkp. 2349), *Historija Literatury i Oświaty Narodu Polskiego*, *Literatura polska skrócona*, *Literatura polska na lekcyje*, *Skrócona Literatura Słowiańska w pytaniach i od-*

¹⁷ Redakcji drugiej, poszerzonej, nadał tytuł *O duchu literatury* tomy 1-3 (rkp. 281).

¹⁸ W Wielkopolskiej Bibliotece Cyfrowej udostępniono dotąd skany graficzne dwóch jednostek rękopisów: *Pojawy narodowe Wal<entego> Salkowskiego. Bydgoszcz d. 1 wrześ<nia> 1864* (rkp. 278), *Zbiór wierszy Wal<entego> Salkowskiego* (I poł. XIX w., rkp. 282).

¹⁹ Por.: M. Witkowski, *Spowiednik Mickiewicza*, w: *Munera litteraria. Księga ku czci profesora Romana Pollaka*, oprac. komitet red. pod kier. W. Dworzaczka, Poznań 1962 s. 345–352; F. German, *Kraiński Wincenty Czesław*, „Polski Słownik Biograficzny” t. 15 (1970), s. 96–98; *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, oprac. zespół pod kier. J. Krzyżanowskiego i C. Hernasa, t. 1, Warszawa 1984, sv. *Kraiński Wincenty*; R. Ergutowski, *Wincenty Kraiński – lektor języka polskiego i rosyjskiego na Uniwersytecie Wrocławskim (1851-1880)*, w: *Literatura, prasa, biblioteka. Studia i szkice ofiarowane prof. Jerzemu Jarowieckiemu w 65-lecie urodzin i 40-lecie pracy naukowej*, Kraków 1997, s. 372394.

powieściach, *Literatura słowiańska. Rys zasadniczy, Styl<e> poetyczne*, pisemko dokumentujące związki z Adamem Mickiewiczem zatytułowane *Do Duszy ś.p. Adama Mickiewicza* (rkp. 2350), a także *Literatura powszechna wszystkich narodów najstarszytniejszy<ch> dla porównania jej z literaturą polską* (rkp. 2531) oraz *Przyczyna używania Satyry i pisania prozą rymowaną* (rkp. 2532).

Dopelnienie edytorskie

Jednym z najbardziej charakterystycznych wierszy Walentego Salkowskiego jest utwór *Wielkopowanie*²⁰, z okresu styczniowego zrywu powstańczego. Nie był on dotąd publikowany ani drukiem, ani cyfrowo – przeto jego transkrypcja²¹ może stanowić próbkę literackich pamiątek po wielkopolskim patriotyzmie z drugiej połowy XIX stulecia.

Wielkopowanie

1

Wam to do twarzy bój, Wielkopolany!
 Pałasz u boku, a broń na ramieniu,
 Walka o Polskę, jej krusząc kajdany
 I los narodu dogodzi życzeniu,
 Bo dość długo się cierpiało,
 Jeszcze pod bułatem drżymy,
 Lecz dziś walcząc w ogniu śmiało:
 Naszych wrogów zwyciężymy.

2

Walki staczają i dzieci Korony,
 Nad nimi orły narodu się wznoszą,
 Długo nas Moskal jarźmić przyuczony,
 Wierzyć nam nie chce, Lachy laur odnoszą.
 Wielkopolska hufce zbiera,
 Walki srogie z wrogiem stacza,
 Sławy świątynią otwiera,
 Gdy orężem krew wytacza.

3

Trąbią i bębnią, z dział gromy wzlatają,
 Wróg to na wroga strachem zdjęty krzyczy,
 Męstwo Polaka dopiero poznają,
 Gdy przed nim każdy ochronić się życzy,

²⁰ Rkp. 277/11: *Wieszczany Walętego Salkowskiego, Bydgoszcz d. 3 Maja 1863*, s. 16–21.

²¹ W edycji zmodernizowano pisownię i interpunkcję, ze względu jednak na regularne półtorazgłoskowe rymy w układzie abab, w wygłosie albo zachowano oryginalne formy (np. w zwrotce 3 ‘niemi’ / ‘swemi’), albo wprowadzono koniektury (np. w zwrotce 1 ‘drżymy’ zamiast ‘drzymy’ dla zachowania rymu ze ‘zwyciężymy’). Poza rymami zrezygnowano z pochylonego e, ale dla zachowania XIX-wiecznego brzmienia tekstu pozostawiono niektóre formy archaiczne wewnątrz wersu (np. w zwrotce 2 ‘jarźmić’, w zwrotce 5 ‘najezdcom’).

A powstańce tuż za niemi
Gęsto rażą wystrzałami,
Żuawy²² zaś kosy swemi,
Obsypują ich ranami.

4

Nuż się w Poznańskie Moskal sprośny chroni,
Polak go pędzi aż do pruskich granic,
Trofeem jego, dużo nabrał broni,
Resztę zdobyczy miewa zwykle za nic;
Bo z czegóż dziczą odzierać,
Kiedy jej nędza wciąż grozi?
Nim wolnie zdola umierać,
Wprzód tyran serca zamrozi.

5

Strach duże oczy wytrzeszcza podbitych,
Chęci i miru najeźdźcom brakuje,
Obaw to w sercach nie zmniejszą ukrytych
Pomsta Polaka nowe boje snuje.
Zwycięzca tłumy powala,
Choć szanuje prawa człeka,
Co w boju ludzkość ocala,
To znów na północ ucieka.

6

Wielkopoleanie swe znoszą ofiary,
Ach! Drogo płacić poświęcenia muszą,
Prusak napada, na nich zmyśla kary,
Z nierównym szczęściem granice przejść tuszą.
Noc ich swym kirem okrywa,
Prusak schwytanym dopieka,
Każdy co może porywa,
Do braci w boju ucieka.

7

Tam to Ojczyzna jednoczy w nas siły,
Piaś na Warszawę w walkach się ogląda,
W niej się spoczynek objawi nam miły,
Gdzie i tron Piasta wynieść Polak żąda.
Skoro Ojczyzna powstanie,
Życiem Warszawa nacieszy,
Tam chętnie Wielkopoleanie,
Jak strzała każdy pośpieszy.

²² Żuawi (z arabskiego 'zuāwa') – nazwa specjalnej formacji wojskowej, której sposób walki zainspirowała technika wojenna algierskich Kabylów. Pierwsze jednostki żuawów sformowano w armii francuskiej, ale w drugiej poł. XIX w. funkcjonowały one już w wielu armiach. W powstaniu 1863 r. elitarna jednostka polskich żuawów miała być postrachem wojsk rosyjskich.

8

Ma swe stolica powaby, uciechy,
Zebrane światła z swych ziomek orszaki,
Wielkopolanin szuka w niej pociechy,
Gdzie z różnych dzielnic los zbiera Polaki.
Tak w narodzie lud się brata,
Zaufanie cześć roznieca,
Czuje siły swe Sarmata
I duch czasu postępowanie.

9

Dziś w niej żałoba, Korona ją głosi,
Na siebie patrzą łzą zroszone oczy,
Cierpliwie jeden, drugi z gniewem znosi,
Równo z nadzieją i rozpacz ich kroczy.
A wrogi patrzą na dziwy,
Bo tego w świecie nie było,
Choć Polak był nieszczęśliwy,
W obojętności się żyło.

10

Stan ten Polaka swych granic domierza,
Bóg go powołał do swobód zawodu,
Już cudzoziemcom losu nie powierza,
Ale zbawienia szuka wśród narodu.
Lud polski w szeregu staje,
Kraj szeregi przebiegają,
Ojczyzna z grobu powstaje,
Bić się Lachy nie ustają.

11

Powstanie rąco i Korona zbiera
Swe dzieci gromić poseła Moskala,
Sława zwycięstwa świątynie otwiera,
Dziczy zabory anioł stróż obala.
Wielkopolany się cieszą,
Powitają wkrótce braci,
Na naradę tam pośpieszą,
Gdzie Europa gwałt odpłaci.

12

Gwałt się odpłaca słuszności nagrodą,
Nam sprawiedliwość świat cały wymierzy,
Korona rzeźwić będzie się swobodą,
Jak Polskę całą Sarmata odzierzy.
Nadzieja, Wielkopolany!
Tak jak słońce nam przyświeca,
Ojczyźnie każdy wylany,
Jej służyć, ducha podnieca.

W postaci graficznych skanów w Wielkopolskiej Bibliotece Cyfrowej udostępniono dotąd dwie jednostki rękopisów Salkowskiego: *Pojawy narodowe Wal<entego> Salkowskiego. Bydgoszcz d. 1 wrześ<nia> 1864* (rkp. 278) oraz *Zbiór wierszy Walentego Salkowskiego* (I poł. XIX w., rkp. 282). Ogółem w latach 2006–2017 zamieszczono w WBC 203 rękopisy, w tym 103 pojedynczo i 100 w wydzielonej kolekcji literackich rękopisów sporządzonych w stuleciach od XVII do XX w języku polskim lub w językach obcych, ale przez polskich autorów. Właśnie do tej kolekcji dodano w roku 2018 jeszcze 217 rękopisów literackich. Można zatem obecnie skorzystać online z około 23% rękopiśmiennego zasobu PTPN. Z tej części znakomita większość, bo aż 410 jednostek zostało już ujętych w woluminie pierwszym inwentarza, ale bez dopisków o cyfryzacji. Dlatego w drugim woluminie znalazł się apendyks z wykazem rękopisów Biblioteki PTPN w Wielkopolskiej Bibliotece Cyfrowej o sygnaturach mieszczących się w zakresie 16–1913 – a więc m.in. kolekcja Wojciecha Simona.

Bibliografia

- Baumgart J., *Historia i zawartość Archiwum książąt Sulkowskich w Poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk*, „Roczniki Historyczne” 1939, r. 14, z. 1, s. 116–147.
- Ciesielski Z., *Zbliżenia skandynawsko-polskie. Szkice o kontaktach kulturalnych w XIX i XX wieku*, Gdańsk 1972.
- Czachowska J., Loth R., *Przewodnik polonisty. Bibliografie, słowniki, biblioteki, muzea literackie*, Wrocław 1989.
- Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze*, t. 1–2, praca zespołowa pod kier. J. Michalika, Kraków 2001, 2004.
- Elektroniczna Baza Bibliografii Estreichera. Bibliografia XIX wieku, sv. *Simon Wojciech*, <https://www.estreicher.uj.edu.pl/xixwieku/baza/> (20.12.2017).
- Ergetowski R., *Wincenty Kraiński – lektor języka polskiego i rosyjskiego na Uniwersytecie Wrocławskim (1851-1880)*, w: *Literatura, prasa, biblioteka. Studia i szkice ofiarowane prof. Jerzemu Jarowieckiemu w 65-lecie urodzin i 40-lecie pracy naukowej*, Kraków 1997, s. 372394.
- German F., *Kraiński Wincenty Czesław*, „Polski Słownik Biograficzny” t. 15 (1970), s. 96–98.
- Grabski T.I., *Wawrzyniec Benzeltstjerna-Engeström. Setna rocznica śmierci wybitnego Polaka*, „TarNowa Kultura” 2010, nr 10, s. 4–5.
- Gucia D., *Walenty Salkowski – poeta nieznanym*, „Rocznik Wielkopolskiego Towarzystwa Genealogicznego «Gniazdo»” 2016, s. 83–88.
- Inwentarz rękopisów Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (sygn. 1-1950)*, oprac. B. Olejniczak i J. Pietrowicz, Warszawa 2008.
- Klupp K., *Każdy napisał 100 listów*, „TarNowa Kultura” 2010, nr 10, s. 4–5.
- Koryzna W., *Pamiętnik Sceny Narodowej w Wielkopolsce do roku 1888*, nakładem autora, Poznań 1888.
- Kurek K., *Teatry polskie w Poznaniu w latach 1850-1875. Repertuary, artystyczne idee, polityczne konteksty*, Poznań 2013.
- Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, oprac. zespół pod kier. J. Krzyżanowskiego i C. Hernasa, t. 1, Warszawa 1984.
- Podłostko-Kłós A., *Muzealnik, fundator i darczyńca*, „TarNowa Kultura” 2010, nr 10, s. 4–5.
- „Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego” t. 6, 1871, s. 354–355.
- Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 1: 1765-1965, red. zespół pod kier. Z. Raszewskiego, Warszawa 1973, sv. *Sarnecki Zygmunt*.

Witkowski M., *Spowiednik Mickiewicza*, w: *Munera litteraria. Księga ku czci profesora Romana Pollaka*, oprac. komitet red. pod kier. W. Dworzaczka, Poznań 1962, s. 345–352.

Wykaz rękopisów Biblioteki PTPN zaginionych w czasie II wojny światowej, oprac. R. Marciniak, w: *Inwentarz rękopisów Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (sygn. 1-1950)*, oprac. B. Olejniczak i J. Pietrowicz, Warszawa 2008, s. 780–868.

Wykaz rękopisów Biblioteki PTPN zaginionych w czasie II wojny światowej – uzupełnienie, w: *Inwentarz rękopisów Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (sygn. 1951-2325)*, oprac. J. Pietrowicz, Poznań 2017, s. 181–189.

BOGDAN HOJDIS

Literary manuscripts in the Library of the Poznan Society for the Advancement of Arts and Sciences

Summary

This article is a presentation of literary manuscripts stored in the Library of the Poznan Society for the Advancement of Arts and Sciences. The history of taking over the Sulkowski Archives is briefly described together with manuscripts donated by Wawrzyniec Benzeltjerna Engeström and collections donated by Józef Ignacy Kraszewski. The dramas from Wojciech Simon's Theatrical Library and autographs of famous people including Cyprian Godebski, Ignacy Krasicki, Ludwik Kropiński, Fryderyk Skarbek, Ignacy Tański, Klementyna Tańska Hoffman, Antoni Edward Odyniec, Stefan Garczyński, Juliusz Słowacki, Władysław Bentkowski, Jan Zachariasiewicz and Tadeusz Różewicz are regarded by experts as very interesting manuscripts owned by the Society, preserved and regained after 1945. The article presents volume II of the „Inventory of manuscripts“ published in 2017 and a project of digitalizing literary manuscripts from the Society's collection.

Keywords: Poznań Society for the Advancement of Arts and Sciences, collections in the Library of Poznań Society for the Advancement of Arts and Sciences, literary manuscripts

LIBOR MARTINEK

Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny

Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta

martinek.libor@centrum.cz

POEZIE WILHELMA PRZECZKA V ČESKÝCH A NĚMECKÝCH PŘEKLADECH

V našem článku sledujeme uvádění díla polsky píšícího básníka z českého Těšínska Wilhelma Przewca do českého a německého jazyka, neboť v těchto komunikátech vyšla autorova poezie nejen časopisecky, ale i knižně. Překlad chápeme jako výraz interkulturní komunikace a zejména v oblasti literatury národnostní menšiny, jakou polská etnická skupina na českém Těšínsku bezpochyby představuje, jde o prvořadý jev scelující kvalitu literárního života v dané oblasti s většinovou kulturou (českou); co se týče překladů do německého jazyka, svědčí to o zájmu překladatelů o dílo básníka z polské národnostní menšiny, aniž by tato zainteresovanost byla svědectvím emanace typicky polské duše v polské literatuře v České republice a dřívějším Československu, ale je dokladem toho, že je plně konkurenceschopné v úhrnu polské národní kultury.

Úvodem k osobnosti a tvorbě Wilhelma Przewca

Básník, prozaik, publicista a překladatel Wilhelm Przewca se narodil 7. 4. 1936 v Karvině do rodiny s hornickou tradicí, která se hlásila k polským kořenům, v rodině se mluvilo polsky, respektive v nářečí. Dětství a mládí prožil ve staré Karvině. V r. 1956 maturoval na Pedagogickém gymnáziu v Orlové, poté působil jako učitel na polské základní škole v Horní Suché. Po absolvování základní vojenské služby v Prešově a Českých Budějovicích byl zaměstnán v letech 1958–1964 jako učitel na polských školách v Československu, v r. 1964 nastoupil do funkce inspektora pro kulturu v okrese Frýdek-Místek. V letech 1966–1968 studoval na Vysoké škole politické v Praze, od r. 1968 do r. 1969 pracoval jako redaktor Głosu Ludu v Ostravě, poté byl propuštěn za svůj protest proti vstupu vojsk Varšavské smlouvy do Československa. V letech 1970–1977 byl zaměstnán jako herec, režisér a dramaturg loutkového divadla Bajka v Českém Těšíně a v letech 1978–1980 zastával funkci instruktora pro kulturu hlavního výboru Polského svazu kulturně-osvětového v Českém Těšíně. Pak se vrátil do školství, odučil několik hodin na základní škole v Hnoj-

níku, ale hned byl odvolán po intervenci OV KSČ, neboť prý „pravicový oportunist“ nemůže učit děti. Tlak, jenž byl na Przczka vyvíjen, se projevil na jeho zdraví, půl roku byl nemocen a poté mu byl přiznán částečný invalidní důchod. Několik měsíců byl zaměstnancem Hlavního výboru Polského svazu kulturně-osvětového (zkr. HV PZKO; Polski Związek Kulturalno-Oświatowy, zkr. PZKO), avšak v době potlačování Solidarity v Polsku byl v r. 1981 propuštěn. Několik měsíců prožil bez práce, pak jej znovu zaměstnal PZKO až do konce roku 1983. V r. 1984 se mohl vrátit do školství, v letech 1984–1992 učil na částečný úvazek na polské základní škole v Jablunkově, po mozkové příhodě odešel do invalidního důchodu. V březnu 1990 se dočkal úplné svazové, společenské a profesní rehabilitace. Zemřel 10. 7. 2006 v Třinci.

Przczek knižně debutoval jako básník v generačním almanachu *Pierwszy lot* (První rozlet;¹ Český Těšín, 1956) Přispěl svou tvorbou do almanachu těšínského humoru a satiry *Mrowisko* (Mraveniště; Ostrava, 1964). Pak se představil v souboru poetických próz *Skrzyżowanie* (Křižovatka; spolu s W. Sikorou; Český Těšín, 1968), ale na svůj knižní básnický debut v důsledku zákazu publikování čekal až do r. 1978, kdy v Katovicích vyšla sbírka *Czarna calizna* (Černá celina; Katowice, 1978). Postupně vydal následující sbírky poezie: *Wpisane w Beskid* (Vepsané do Beskydů²; Bielsko-Biala, 1980), *Śmierć pomysłu poetyckiego* (Smrt básnického nápadu; Łódź, 1981), *Szumne podszepty* (Šumivé nápovědy; Katowice, 1982), *Księga Urodzaju* (Kniha úrody; Kraków, 1986), *Tercet* (Cieszyn, 1986, bibliof.), *Nauka wierności* (Výuka věrnosti; Katowice, 1986),³ *Przczucie kształtu* (Předtucha tvaru; Ostrava, 1989), *Mapa białych plam* (Mapa bílých skvrn; Český Těšín, 1995), *Małe nocne modlitwy / Wpisane w Beskid* (Malé noční modlitby / Vepsané do Beskydů; Cieszyn, 1996). Polské výběry z Przczkovy poezie: *Notatnik liryczny 1985-1990* (Lyrický zápisník; Warszawa 1990, ed. M. Stępkowska), *Dym za paznokciami* (Kouř za nehty; Opole, 1992, ed. H. Duda), *Na ubitej ziemi* (Na udusané zemi; Jablunkov, 1994, ed. J. Pyszko), *Smak wy-ciszenia* (Chuť ztišení; Český Těšín, 1999, ed. W. Przczek).

Českých výborů z Przczkovy poezie je pět: *Promlčený počet štěstí* (Karviná, 1991; ed. I. Šajner), *Přiliš pozdní milenec* (Edice TVARY, 1996; ed. J. Šofar; 2. vyd. Český Těšín, 1999, přel. J. Zogata), *Krajina v kouři* (Ostrava, 1996; ed. L. Čada; bibliofilie), *Intimní bedekr* (Český Těšín, 1998; ed. a přel. L. Martinek), *Kniha úrody* (Český Těšín, 2001; ed. J. Kubiczek, L. Martinek; kolektiv překladatelů). Česko-polsky vyšla Przczkova sbírka *Stoletý kalendář – Stuletni kalendarz* (Český Těšín, 2001; přel. K. Vůjtek).

V německém překladu Małgorzaty Płoszewské bylo ve spolupráci s Eleonorou Jense-novou jako konzultantkou překladu vydáno několik německých překladů z Przczkovy poezie v soukromě vydaném (ineditním), dvoujazyčném polsko-německém souboru *Pięć wierszy – Fünf Gedichte*, mj. Przczkova poema *Pisane dymem – Mit dem Rauch geschrieben* v Reutlingenu v SRN (vydání je datováno 10. 4. 2000).

¹ Není-li uvedeno jinak, překlady z polštiny do češtiny provedl autor této studie.

² Prvotní, diskutabilní český překlad titulu (správně v gen. pl.: do Beskyd) se nachází in *Promlčený počet štěstí*, ed. I. Šajner, přel. O. Bartoš, V. Juřina, E. Sobková, E. Sojka, L. Štěpán, K. Vůjtek, L. Waszková, J. Zogata, Karviná 1990, s. 13. Variantně bychom navrhovali překlad „Vepsáno do Beskyd“.

³ Řazení tří Przczkových sbírek z r. 1986 odpovídá údajům z tiráží publikací: *Księga urodzaju* – duben 1986, *Tercet* – měsíc neuveden, *Nauka wierności* – prosinec 1986. V tomto pořadí se jim také v naší studii analyticky věnujeme.

Vedle svého rozsáhlého básnického díla se Przczek projevoval i jako prozaik. Román *Kazinkowe granie* (Kazínkovo hraní; Warszawa, 1994) vydalo opavské nakladatelství OPTYS pod názvem *Hudba z nebe* (1995) v překladu Heleny Stachové (básně obsažené v textu románu přeložil Erich Sojka). Soubor *Břečtan a jiné strašidelné povídky* (Karviná, 1992) v překladu H. Stachové byl posléze vydán také v polském originále jako *Bluszcz* (Český Těšín, 1995). Stachová přeložila i druhý soubor Przczkových povídek pod názvem *Bienále pivní pěny* (Albrechtice u Č. Těšina, 1995). Korespondence polského básníka Wiesława Kazaneckého (1939–1989) s Przczkem vyšla knižně péčí białostockého básníka a polonisty Jana Leonczuka (* 1950), a to pod titulem *Listy Wiesława Kazaneckiego do Wilhelma Przczka* (Białystok, 2000).

Pro polské vysílání Českého rozhlasu v Ostravě napsal Wilhelm Przczek více než třicet pořadů a literárních programů, mezi jinými s vlastními překlady poezie Jaroslava Seiferta (1901–1986) *Spotkanie z Noblistą* (Setkání s Nobelovcem; 1989) a Viléma Závady (1905–1982) *Dziękuję Ci, życie!* (Živote, díky!; 1990) v režii Karola Suszky.

Wilhelm Przczek překládal tvorbu českých spisovatelů do polštiny. Naopak Przczkovu poezii do češtiny překládali mj. O. Bartoš, V. Dvořáčková, V. Juřina, L. Martinek, L. Przczek, E. Sobková, L. Štěpán, K. Vůjtek, E. Sojka, L. Waszková, J. Zogata, prózu H. Stachová. Do slovenštiny uváděli Przczkovy verše V. Kovalčík a Ľ. Kuss, do němčiny M. Płoszewska a E. Jensenová, prózu B. Karwen.

Své verše, prózy a publicistické statě W. Przczek publikoval mj. v polských, českých, slovenských a dalších zahraničních časopisech „Arkusz”, „Gazeta Kulturalna”, „Miesięcznik Literacki”, „Opole”, „Poglądy”, „Poezja”, „Regiony”, „Słowo”, „Śląsk”, „Tygodnik Kulturalny”, „Twórczość”, „Życie Literackie”, „Akord”, „Alternativa nova”, „Katolický týdeník”, „Kmen”, „Literární noviny”, „Proglas”, „Pší víno”, „Tvar”, „Javisko”, „Kultúrny týždenník”, „Pamiętnik Literacki” (Londýn), „Płomjo” (Budyšin), „Przegląd Polski” (New York), „Słowo” (Berlín) a v kalendářích („Kalendarz Śląski”, „Kalendarz Opolski”).⁴

Przczek mj. uspořádal a redigoval: *Pamięci Jana Kubisza* (Památce J. K.; 1968), *Szkola z tradycją* (Škola s tradicí; 1974), A. Dostal, *Struny powietrza* (Struny vzduchu; spolu s W. Sikorou, 1970), *Teatr lalek „Bajka“* (Loutkové divadlo Bajka; 1973), *Zaprosiny do stołu* (Pozvání ke stolu; 1978), *Punkt zwrotny* (Bod obratu; 1988), *Nagie poglądy, Aforismy W. Malického* (Nahé názory. Aforismy W. Malického; 1992), *Pomosty* – literární příloha *Głosu Ludu* (únor – listopad 1991), *Zaolzie literackie, Arkusz* (Literární Zaalží, Arch; Poznań 1993, č. 19), F. Nastulczyk, *Czas i obecność* (Čas a přítomnost; 1994), *Słowa*

⁴ Dvě Przczkovy básně (*Cesty podzimu, Pouliční ruch*) v překladu L. Martinka, otištěné v „Literárních novinách” (15. 9. 1999, nr 37, s. 14), interpretoval básník a písničkář Jiří Dědeček v televizním pořadu *Cizí slovo poezie* (11. 3. 2000) na ČT 2 (ve 20 hod.), na kterém se podíleli i posluchači Janáčkovy konzervatoře v Ostravě.

⁵ V polské historiografii, publicistice a beletristické literatuře se pro oblast ležící (z polského pohledu) za řekou Olzou užívá termínu Zaolzie (česky – Zaalží), je to území, jež podle dohody mezi Zemským národním výborem pro Slezsko a Radą Narodową Śląska Cieszyńskiego bylo přiděleno 1. 11. 1918 do správy Polska. Rozhodnutím Rady velvyslanců v roce 1920 však bylo přiděleno Československu. Podle historika Rudolfa Žáčka to není termín vždy zcela jasný a z českého geografického pohledu je dokonce zavádějící, neboť z české perspektivy bychom měli hovořit o jakémsi Předolží. Původně polský termín Zaolzie užívá česká historiografie jako odborný termín pro dané území užitý v polské historiografii, z níž pronikl i do české literární kritiky nebo publicistiky. R. Žáček, *Poláci v České republice v historické perspektivě*, [in:] *Polacy na Zaolziu – Poláci na Těšínsku 1920-2000*, red. J. Szymeczek, Český Těšín 2002, s. 9–20.

pod wiatr. *Aforismy W. Malického* (Slova proti větru. Aforismy W. Malického; spolu s L. Martinkem, 1996).

Wilhelm Przewczek byl v Československu v letech 1969–1989 na indexu a jeho tvorba v té době vycházela hlavně v Polsku. Patřil k nejvýznamnějším polským „menšinovým“ autorům v České republice. Byl laureátem mnoha literárních cen a vyznamenání za poezii a publicistiku – mimo jiné získal osm prvních cen v celostátních básnických soutěžích v Polsku a byl poctěn medailí Ministerstva kultury a umění Polské republiky Za zásluhy o polskou kulturu.

Intimní bedekr

Przewczkova lyrika má nepochybně bezprostřední, autoreprezenční charakter, vyjadřující určitou náladu nebo podávající zprávu o neopakovatelném prožitku a evokující více či méně důležitou vzpomínku. Proto byl další český výbor Przewczkových veršů (nejen) z cest nazván *Intimní bedekr*,⁶ přičemž slovo „intimní“ poukazuje na původně důvěrnou, soukromou fixaci básníkova prožitku a jeho vzpomínek, teprve později zpřístupněnou čtenáři, a pojem „bedekr“⁷ zde má funkci etikety přiřazené k tematicky vyhraněným básnickým textům, které v čtenářské konkretizaci nabývají povahy neobvyklého průvodce po stopách autorových poutí.

Intimní bedekr je českým výběrem z Przewczkovy tvorby do r. 1998 z jeho starších i novějších básnických knížek v překladu a s doslovem písničím tyto řádky, avšak jde o výbor respektující chronologii sbírek, z nichž byl pořízen. Vznikl tak básnický cestopis, ve své podstatě rezignující na faktografii a dokumentární hodnotu popisu cesty do cizích zemí a krajin – nebo do různých míst autorovy vlasti – ve prospěch čisté nebo částečné literární fikce. Výbor *Intimní bedekr* jako svého druhu básnický cestopis se konečně završuje i v noetickém smyslu.

Jiří Staněk v recenzi *Rovný partner světa* na stránkách pražského literárního obydleníku *Tvar* potvrzuje, že *Intimní bedekr*

není výlučně čistým cyklem básní svázaných s konkrétními (či abstraktními lokalitami), jako je tomu například u Ludvíka Kundery a jeho *Vzpomínkami na města, kde jsem nikdy nebyl*. U Przewczka čteme verše, kde místopisná inspirace je nezřetelná, ustupuje do pozadí a není primární. Verše, v nichž se *genius loci* jen mihne v podloží, zajiskří a sám je jen jakýmsi poutníkem, jenž se svým krokem pouze lehce textu dotkne, přicházející a odcházející.⁸

Co se týče kompozice výboru, Staňkovi je na *Intimním bedekru*

⁶ Tomuto výboru předcházela rovněž český výbor *Příliš pozdní milenec*, jenž vyšel v překladu Jindřicha Zogaty v edici TVARy (1996, sv. 16), příloze literárního obydleníku „Tvar“ (vycházela v letech 1994–2005), avšak až na jednu drobnou výjimku – noticku (MK): „*Zbyt póżny kochanek*“ *po czesku*, „Głos Ludu“, 1996, nr 125, s. 3 – se pro svou specifickou publikační platformu nedočkal recenzního a kritického ohlasu. Pod stejným titulem byl pak výbor vydán knižně v r. 1999 v Českém Těšíně a teprve toto vydání mělo určitý literárněkritický ohlas. Z těchto důvodů pojednáváme nejprve o výboru *Intimní bedekr*.

⁷ Baedeker = knižní cestovní průvodce vydávaný v současné době ve Stuttgartu v SRN německou vydavatelskou rodinou pocházející od D. Baedekra († 1716), <https://cs.wikipedia.org/wiki/Baedeker> (19.3.2017).

⁸ J. Staněk, *Chagallovskýma očima*, „Tvar“ 2000, nr 9, s. 21.

sympatická jistá didaktičnost, jednotlivé sbírky jsou představeny nejen vročením, nýbrž i udáním nakladatelství a zmenšeninou titulní strany, v konečné fázi je to bedekr sebou samým, proto titul *Intimní* vystihuje pravou podstatu věci. Przewzek provádí návštěvníka zdaleka nejen po Evropě, ale hlavně se s ním zastavuje v svém tvůrčím procesu tam, kde sám naznává, že má co ukázat a nabídnout.⁹

Užitečnost výboru pro českého čtenáře kritik vidí v tom, že „jen menšina ze sbírek, z nichž byl pořízen výbor, vyšla u nás a jejich větší část v nakladatelstvích polských, jde o knihy dostupné snad jen překladatelům a polonistům a běžný čtenář má mizivou naději poznat jejich faktickou podobu“¹⁰. Je pochopitelné, že

v souladu s tímto řádem start je spojen s Karvinou, rodným městem. Nejdůvěrněji nazívaným od chvíle dětství, nejmilovanějším, byť ne bez rozporuplného příděchu (Kosmos navždy potvrdil hodnoty / není tedy návratu / ačkoliv není nouze o zmatky / vidím Karvinou která už odešla / se suverenitou pochybujících nadutců / a kroky směrem ven / a do sebe, báseň Kamenitá cesta¹¹).¹²

Z Karviné se pak cesta vine dál do Beskyd, „v nichž Przewzek vykonával své civilní povolání učitele (pestrá kvočna podzimu sedí na beskydských / hrbech / bukové stavy utkaly pryskyřičný lesk / sukovitých zornic, báseň Beskydský žaltář¹³)“¹⁴. Rovněž skutečnost,

že první »zahraniční« je z Budyšína, Kulowa, Pančic, je svědectví tehdejší doby. Výjezd byl možný pouze k »přátelům« a Wilhelm Przewzek si ho zrealizoval dokonale. K slovanské enklávě Lužických Srbů na území NDR jistě taky proto, aby srovnal existenci polské menšiny u nás.¹⁵

Recenzent si všímá toho, že básník

české země vnímá hodně literárně, svazovaly se mu se jmény přátel (Vlasta Dvořáčková, Jaroslav Simonides, Erich Sojka), milovaných autorů (Seifert) i nepominutelných celebrit (Hašek, Kafka, Goethe). Uvědomme si, že i cesta do Čech byla svým způsobem cesta do ciziny a naopak, cesty do Polska do ciziny ne až tak cizí.¹⁶

Strakonický básník a kritik si je přitom vědom, že Przewzek má přesto mnohem blíže k poetice polských básníků, než k poetice české. „A že rozdíly jsou, je nasnadě. Máme sklon spíše experimentovat než vycházet z tradičních zdrojů a pramenů, více básníme, než píšeme skutečné básně. Globálně, pochopitelně, výjimky existují na obou stranách.“¹⁷

Výboru *Intimní bedekr* si kromě Staňka povšimlo několik dalších českých recenzentů na stránkách českých periodik (čtyři recenze – Milana Hrabala, Ladislava Mušky, Štěpána

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ In W. Przewzek, *Intimní bedekr*, přel. a ed. L. Martinek, Český Těšín 1998, s. 7.

¹² J. Staněk, *Chagallovkýma očima*, op. cit., s. 21.

¹³ W. Przewzek, *Intimní bedekr*, op. cit., s. 12.

¹⁴ J. Staněk, *Chagallovkýma očima*, op. cit., s. 21.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

Vlašina a Jiřího Staňka – pak byly přeloženy do polštiny Lechem Przeczkem a zveřejněny na stránkách měsíčníku „Zwrot”, 1999, nr 10, s. 52–53; 2000, nr 9, s. 64–65).

Prozaik, dramatik, literární kritik, redaktor Ladislav Muška (* 1928) působící trvale v Ústí nad Labem, si v recenzi *Zcela veřejný bedekr Wilhelma Przczka* otištěné ve zlínské literární revue „Pší víno” uvědomuje, že Przczkovo postavení v literatuře je neobvyklé, ale v jeho poezii a ani v próze „nenajdete ani stopu po rozpolcenosti; vědomí situace, to ano. Ale básník zná východisko. „půjdem společně tam kde svět zapadá / do zatáčky horizontu / do tajemství předků“¹⁸ (Daň).¹⁹

Recenzent zároveň oceňuje Przczkovu dvojjazyčnost, která je autorovou předností a snad i výhodou. „Svůj bilingvismus osvědčuje tím nejoptimálnější způsobem; nejenže některá svá díla vydává polsky i česky, ale překládá polské básníky do češtiny, zatímco české a slovenské do polštiny.“²⁰

Ladislav Muška si všímá i rozdílu mezi Przczkem prozaikem a Przczkem básníkem.

Zatímco v próze (Břečťan, Hudba z nebe) směřuje od příběhu k filozofickému zobecnění, v poezii pracuje po způsobu čechovovského dramatu: puška, která visí na stěně v prvním jednání, musí ve třetím vystřelit. Zdůrazňuji, že Przczek pracuje. Protože jakkoli je jeho vnitřní seismograf citlivý na vnější podněty, nikde se básník nespokojuje s prvním nápadem, ale náročně jej dotváří. Většinou začíná střídou metaforou. „Odjel jsem na návštěvu k vlastní krvi“²¹ (Cestování). Nebo: „Přišla ke mně ze Smetanovy hudby“²² (Vltava). A metafora je mu výchozím bodem, klíčem k textu, který je naprosto autonomní. Nikoli utkvělá momentka, ale cesta k poetické pointě, která není jednorozměrným sdělením, ale svým spodním významem, otázkou po smyslu ponechává čtenáři prostor pro znepokojení. „Dokopáváš se významu slova / přes vzdorující vrstvy“²³ (Úsvit).²⁴

Díky tomuto knižnímu překladu má čtenář

možnost sledovat básníka v rozmezí šestnácti let. Řekl bych, že Przczek už svými prvními básněmi našel sám sebe, svůj kadlub formy, s léty zraní z něj vytavuje stále čistší kov. Potvrzuje to i fakt, že jeho básně z cest nejsou pohlednicemi, ale obrazy toho, čím cizí země v básníkově citlivém vnímání rezonovaly. „Odjíždím na jih / obrazotvornosti“²⁵ (Lesní opera).²⁶

Rovněž Ladislav Muška, a to nezávisle na svých literárněkritických předchůdcích, zdůrazňuje Przczkovu tendenci k řádu, tedy básnické formě, ale i k řádu morálnímu:

Je to poezie zralá a moudrá, napjatá od historie k budoucnosti a na této cestě bere čtenáře s sebou. Wilhelm Przczek se neuchyluje k módní rozervanosti verše, jeho cílem je řád a to ne

¹⁸ W. Przczek, *Intimní bedekr*, op. cit., s. 8.

¹⁹ L. Muška, *Zcela veřejný bedekr Wilhelma Przczka*, „Pší víno“ 1999, nr 9, s. 23.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ W. Przczek, *Intimní bedekr*, op. cit., s. 98.

²² *Ibidem*, s. 75.

²³ *Ibidem*, s. 54.

²⁴ L. Muška, *Zcela veřejný bedekr Wilhelma Przczka*, op. cit., s. 23.

²⁵ W. Przczek, *Intimní bedekr*, op. cit., s. 94.

²⁶ L. Muška, *Zcela veřejný bedekr Wilhelma Przczka*, op. cit., s. 23.

jakýkoli. Jde o řád etický. Není tudíž básníkem rozpolceným, naopak vzácně celistvým, stojí pevně na zemi a pouze řízením osudu mu pod nohama probíhá hranice dvou států.²⁷

Překladař z lužické srbštiny a neúnavného propagátora její literatury a kultury, varn-dorfského básníka a recenzenta Milana Hrabala (* 1954), zaujala osudová podobnost života polské menšiny na českém Těšínsku a lužickosrbské menšiny v SRN (dříve, tedy v letech 1945–1989 ovšem v NDR), která se projevuje ve výboru v některých básních.

V oddílu nazvaném Smrt básnického nápadu je cyklus Sedm hlavních básní věnovaný Lužickým Srbům, část Tušení tvaru uvozuje báseň Budyšin. Zmíněný cyklus je stejně tak uchopením reality jako osobním vyznáním. Při četbě je nám Lužice před dvaceti lety stejně blízká, jako dnes. Nejspíš je to proto, že básník vnímal lidi, krajinu i události velmi nadčasově. Převážně katolickou Horní Lužici se pohybuje nejen jako host, protože její religiozita připomíná situaci v Polsku. Tam také sbírka, jež dala název celému oddílu, vyšla v roce 1981 utajena nejen českým kritikům, ale i cenzuře.²⁸

V závěru své recenze na stránkách „Děčínského deníku“ se Milan Hrabal omlouvá čtenářům:

Možná šlo jen o několik textů z knihy obsahující dalších 90. I proto přijmeme pozvánku do krajiny Przczkovy poezie a jeho Intimního bedekru, který nedávno vydalo v překladech Libora Martinka nakladatelství Olza. Je to knížka sličná, dobře vypravená a rozhodně stojí za přečtení.²⁹

Co se týče recenze Štěpána Vlašína výboru *Intimní bedekr*, spíše než o recenzi se jedná o noticku otištěnou v příloze Obrys – Kmen k „Haló novinám“³⁰, v níž se její autor na tak malém prostoru samozřejmě nepouští do žádných analýz či komentářů, které by přišly s něčím pro nás novým a objevným.

Vnímavý ústecký kritik a básník Ivo Harák v recenzi *Dobývání světla* na stránkách časopisu „Nové knihy“ má za to, že Przczek bývá nejsilnější tehdy,

jestliže pojmenovanou skutečnost problematizuje. Pak jde zhusta o poezii navýsost poctivou, v níž cítíme ironii i na místech, kde jiným soucítí velí přikrašlovat a poetizovat: [...]. Prozrazuje tím úsilí o pravdomluvnost, přesnost, která by se dostávala nad rovinu pouhého výčtu faktů: „a v lužické škole se točí hovor / jako by nad vším ležel / promlčený rozsudek / který dostal jméno / památka“^{31,32}

Harák zjišťuje, jak se u Przczka

vnější krajina stává zároveň vnitřním světem lyrického subjektu a jak se tyto dvě entity vzájemně prostupují. Jak tu přítomnost působí jako ohnisko, v němž se současné setkává s minulým i tušením budoucího, hmotné s duchovním, horizontála pohybu – cesty – pohledu s vertikálou

²⁷ Ibidem.

²⁸ M. Hrabal, Průvodce krajinou srdce slezské a lužickosrbské menšiny, „Děčínský deník“ 1999, nr 87, s. 9.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Š. Vlašín, *Przczkovy básně z cest*, „Obrys – Kmen“ 1999, nr 13 (4. 6.), s. 2 (*Haló noviny*, rok IX, nr 129).

³¹ W. Przczek, *Intimní bedekr*, op. cit., s. 24.

³² I. Harák, *Dobývání světla*, „Nové knihy“ 20. 1. 1999, nr 3, s. 4.

vzpomínky – myšlenky – kontemplace. Z tohoto kontaktu vychází poezie ostrohranná, bez zbytečných ozdůbek a lyrických prodlení. Poezie s rozměrem existenciálním, avšak nikoli abstraktní teorie, velkovýrobní originálních obrazů či odlidštěný experiment, ale poezie vidoucí člověka uprostřed světa, uprostřed jeho samoty v něm, člověka s jeho pamětí, zkušeností, s jeho slovy, osudem, tělem i duší. „Prach jsme byli prachem budeme / Hrudka země / se obrací v dlani / než poslední spadne / na tvrdé víko“^{33, 34}

Se stručnější recenzí nazvanou *Básník je všude „doma“* přišel ostravský literární vědec Jiří Svoboda v místním deníku „Svoboda“:

Jde o průřez takřka celým básnickovým dílem, přičemž určujícím kritériem při volbě jednotlivých textů byl jeho vztah ke konkrétním krajinám. Máme tak doslova před očima celou „mapu“ míst, která nějakým způsobem Przewczka přitahovala. Je tu pochopitelně základní jeho krajinou rodná Karviná, přesněji její podoba z času básníkova dětství, jsou tu Beskydy, které se vepisují do básníkova vědomí jako jedna z jeho „vnitřních“ krajin. Vztah k nim je určován proměnami času nedávných let.³⁵

Podle kritika je stejně pozoruhodné Przewczkovo zakotvení v širším regionu, nejen z Čech a Moravy, ale i z ostatních zemí. „Při pozornějším pohledu zjistíme, že nejde o nějaké tékání po světě, ale že básnickovy vazby na konkrétní místa mají hlubší motivaci. Například pražské motivy ukazují, jak je »zakotven« v české kultuře, jak intenzivně cítí její vliv.“³⁶ Przewczek přitom vnímá vazbu ke konkrétním místům také v historickém aspektu, „jednotlivé básně zde zrcadlí dotek zkušenosti, který v tomto století nesou v sobě národy střední Evropy“³⁷. Titul výboru *Intimní bedekr* je podle prof. Svobody volen oprávněně, neboť „v podtextu Przewczkovy poezie cítíme bytostnou potřebu básníka sdělit svoje sepětí s krajinou, vyslovit onen rytmus času, který osudově vstupoval nejen do jeho života, ale i do životů lidí jeho doby“³⁸.

Povšimněme si podrobněji recenze *Dobry výbor* slavisty Ivo Pospíšila v brněnském měsíčníku „Host“, která se nedočkala následného polského překladu, nicméně je nejucelejších pojednáním o dané publikaci.

Výbor je velmi umně sestaven i přeložen. Z jednotlivých sbírek jsou vybrány ty básně, které svědčí nejen o autorově vztahu ke krajině, kterou prožívá, ale také o spění k jiným prostorům, cestování, setkávání se s jinými místy, z nichž básník vykřesává metaforické jiskry. Název výboru je tudíž volen velmi šťastně, současně však celé zaměření svazku budí otázku: není to jen rychlou jehlou spíchnutý nový soubor toho, co už známe, konglomerát dojmových, příležitostných kusů, jaké každý básník při cestách utrousí? Odpovídám: nikoli. Výbor, který zachycuje Przewczkův vývoj v určité „cestovní“, tedy prostorové diagonále, vytváří současně nový celek, v němž vznikají nebyvalá ohniska napětí, tření a oscilací. *Intimní bedekr* tak dokládá charakteristické

³³ W. Przewczek, *Intimní bedekr*, op. cit., s. 52.

³⁴ I. Harák, *Dobývání světla*, op. cit., s. 4.

³⁵ J. Svoboda Jiří, *Básník je všude „doma“*, „Svoboda“ 19. 2. 1999, nr 42, s. 11.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

Przewzkovo tematicko-prostorové rozpětí: od Beskyd k Lužickým Srbům, Čechám, Praze, Brnu a zase do rodného regionu.³⁹

Mezi nejlepší básně v této souvislosti řadí prof. Pospíšil lyrickou báseň *Pražské hospody*:

Hořká chuť chmelu v českých pivnicích
 dým z cigaret po kterém rozkvétají tváře
 Nikdo tady nepřemýšlí jak zničit svět
 i když se u plných stolů vedou řeči
 U Pinkasů Na Letné U Kalicha
 Na Dejmince U Tomáše dopijím
 zbytky piva s pěnou
 Noc ve mně otevřela pramen žízně
 a ráno je podivně rozechvělé

Dal bych si ještě jedno pivo
 napůl s Haškem v hospodě U Fleků
 vidím na dně püllitru hvězdu tak šťastnou
 že otevírá řeku plynoucí v člověku.⁴⁰

Ivo Pospíšilovi občas v překladu poezie z *Intimního bedekru* zazní apollinairovská láska k hmotě, „ale nebyl by to Polák Przewzek, aby ji nepřehlušil jakousi *metafyzikou všedního dne* nebo oprostěním v modlitbě či litanii, prostotou připomínající nejlepší verše našeho Josefa Suchého“⁴¹. Brněnský slavista s badatelským zaměřením především na ruskou literaturu se rovněž zamýšlí nad postavením Przewzka na periférii literárního dění v České republice:

Przewzek je regionální básník, ale ne provinční. Region se v jeho poezii stává něčím dobře, intimně známým, něčím, co nabývá všelidské platnosti: stejně učinil Dostojevskij z regionu staré Russy-Skotoprigoněvska takřka kosmické dějiště Bratrů Karamazových nebo García Gabriel Márquez z Maconda místo světového mýtu. Przewzek v beskydském kraji pozorně sleduje pohyby přírody, lidí a multikulturní pnuti.⁴²

Ivo Pospíšil hodnotí tento výbor jako „dobrý – je to poctivá práce básníka, sestavovatele, překladatele a interpreta“⁴³.

Bohemistka z Hradce Králové Alena Zachová v článku *Kresová literatura* otištěném v odborném časopise „Češtinář“ míní, že sbírka *Intimní bedekr*, jejímž sjednocujícím motivem jsou zážitky z cest, je svébytným básnickým cestopisem, který

však nemá dokumentární hodnotu, je lyrickým průvodcem vyjadřujícím soukromé prožitky a vzpomínky z reálného, ale především vnitřního básníkovy putování. [...] Výskyt cestopisných motivů se v jeho textech kvantitativně zvyšuje, i když jejich metaforická obraznost se nemění. Čet-

³⁹ I. Pospíšil, *Dobry výbor*, „Host“ 1999, nr 2, s. 16.

⁴⁰ W. Przewzek, *Intimní bedekr*, op. cit., s. 79.

⁴¹ I. Pospíšil, *Dobry výbor*, op. cit. s. 16; graficky zvýraznil autor.

⁴² I. Pospíšil, *Dobry výbor*, op. cit., s. 16.

⁴³ Ibidem.

nější užívání vlastních jmen i názvů míst umožňuje autorovi včleňovat abstraktní subjektivní prožívání do konkrétního kontextu, čím se mu daří vytvářet ve verších atmosféru zvláštního napětí. Pro Przczkovu poetiku je charakteristická výrazná metaforická zkratka a dramatickost veršů.⁴⁴

Docentka Zachová použila v názvu své recenze pojem „kresová“ literatura, jenž si zaslouží stručné objasnění. Podle polské Encyklopedie PWN se pod pojmem „literatura kresowa“ míní „specyficznie polski fenomen kulturowy; szczególny rodzaj literacko utrwalonej wspólnoty znaków, symboli, obrazów, motywów i tematów odnoszących się do ziem stanowiących szeroko rozumiane wschodnie pogranicze Rzeczypospolitej“⁴⁵. S určitou licencí tedy můžeme polskou literaturu českého Těšínska chápat jako literaturu kresovou nebo „na kresách“, tedy vlastně na pohraničí, abychom parafrázovali název pětidílného „hraničářského románu“ Františka Sokola-Tůmy (1855–1925), jenž vyšel souborně v roce 1934. Nutno zdůraznit, že ne všechna polská, popřípadě česká literární díla z tohoto regionu by splňovala uvedenou definici.⁴⁶

Vraťme se opět k poetice Przczkovy poezie a spolu s tím k úvahám obsaženým ve stati literárního vědce z Opolí prof. Alfreda Wolneho *Wilhelm Przczek – poeta regionalny czy uniwersalny?* (W. P.–regionální nebo univerzální básník?), pak si nelze nepovšimnout, že Przczkova poezie je nasyčena topografickými konkréty (četné názvy míst, potoků, řek, kopců a hor), průmyslovým obrazem krajiny (doly, štoly, hutě, dýmy, kouře, haldy, stezky, černé rybníky apod.). Tento svět předmětů, kamenů, černého uhlí, ono specifické pojetí země, není autonomním celkem, neboť tento svět předmětů neexistuje reálně, není to krajní reismus v pojetí T. Kotarbińskiego, ale svět předmětů a svět krajiny žije v poezii skrze pohledy, je vnímán hlavně zrakem, řidčeji dotykem, především však žije v určitém oddálení. Vnímán je spíše zprostředkovaně, především prostřednictvím vzpomínky nebo dopisu. Dokonce když básník užívá gramatického přítomného času, ve skutečnosti přivolává nějaký uplynulý prožitek. Právě takovou povahu mají básně věnované navštíveným místům, četné básně dedikované přátelům, známým, kolegům spisovatelům. Je to svět, který se spíše mihá před očima pasažéra rychle jedoucího vlaku, než svět, který by byl odedávna známý, zabydlený. Určité básnické napětí, další protikladnost této poezie spočívá v dynamickém, proměnlivém plynutí času a prostoru. Básnický svět tedy tvoří svébytné vztahy místa, regionu, města a také lidí vnímaných přes pohlednice, dopisy, rozhovory, které jsou spíše vzpomínkou než aktuálním prožitkem. Oproti milovníkům regionu, země, není to mytický Antaeus (hrdina, jenž byl díky kontaktu s matkou Zemí silnější), kdo charakterizuje vztah lyrického subjektu ke světu. Antaeus je vzpomínkou na rozhovor se spisovatelem během oběda v hotelu (v básni *Opole Opole* ze sbírky *Notatnik Liryczny*), spíše jiní řeční

⁴⁴ A. Zachová, *Kresová literatura*, „Češtinář“ 2000–2001, nr 4, s. 127.

⁴⁵ „specificky polský kulturní fenomén; zvláštní druh literárně vytvořeného souboru znaků, symbolů, obrazů, motivů a témat vztahujících se k zemím reprezentujícím široce chápané východní pohraničí Polska“, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/literatura-kresowa;3933201.html> (26.3.2017).

⁴⁶ Problematice chápání literatury Těšínska jako literatury kresové jsme se věnovali již dříve a jinde, mj. ve stati *Polská literatura českého Těšínska jako literatura pohraničí, nebo literatura kresová?* [in:] L. Martinek, *Identita v literatuře Těšínska*, Opava – Kielce 2015, s. 358–367.

bohové by mohli být patrony této poezie. Zejména věčně pospíchající, letící Hermes s křídélky u nohou.⁴⁷

Velmi charakteristická z hlediska takového chápání světa je báseň nazvaná *Konkret* (Konkrétno), jež je v podstatě značně vzdálená veškeré konkrétnosti. Dopisy, smutek, vzpomínky, věci oživené a viděné ze vzdálenosti kvůli tomu, aby dostala nové významy. Typické je, že básník používá abstraktního výrazu v titulu básně. Dům v sadu, značně archetypální jako snění o zabydlení se v ráji, se objeví jenom jako vzpomínka, což básník nazývá právě konkrétnem. Na filozofické úrovni je to v podstatě přiznání se k tomu, že bezprostřední dosažení světa věcí, konkrétna, není možné, jeví se jako protikladné⁴⁸: „/.../ A na końcu jest zawsze kropka / konkret: dom / na wzniesieniu kopca / Dawno przestał istnieć / dlatego tak uparcie go wybierasz / z pamięci“⁴⁹.

Usuzujeme, že skutečným materiálem poezie je přivolávání světa z paměti, prostřednictvím pojmenovávání, když fúze se světem, ztotožnění se s ním není uskutečnitelné, pokud jedinou pravdou básníka je nesouhlas se světem. Je to definitivní právo. I přes humanistický imperativ, že je třeba se navzájem milovat. Imperativ je otázkou vědomí, intelektu, zatímco svět poezie je svět zobrazený, procítěný, vzpomínaný, tedy nereálný, neexistující (dnes bychom použili slovo fikční). Také proto by neměl nikoho zmýlit zdánlivý realismus Przewyckovy poezie nasycené konkrétnem. Sledování této poezie v regionální perspektivě je oprávněné pouze tehdy, když pod pojmem region chápeme nějakou část světa pocíťovanou bolestněji než jiné neznámé regiony. Poezie, jak to ostatně kdysi vyjádřil sám básník, je totiž neustálým překračováním hranic a dodejme, že záznamem protikladů, antinomií subjektu a objektu, času a prostoru, vzdálenosti a blízkosti, regionalismu a univerzalizmu, které nelze odstranit rozumem. Dobrá poezie tyto protiklady odhaluje průzkumem možností slov, vrstvením významů, budováním paradoxů, neboť právě paradox poezie chápe svět v jeho protikladech. „Łączy bowiem piękno i dobro, łączy to, co materialne z tym, co duchowe, wydobywa wtórne znaczenie rzeczywistości.“⁵⁰

Wilhelm Przewycki byl básníkem jak regionálním (budeme-li chápat region jako část světa, která je vnímána bolestněji než neznámé regiony), tak univerzálním. Dokonce se cítil být Evropanem, jak o tom vypovídají (nejen) básně s tematikou cest. Lokální obzor překračuje poezií, která je neustálým zápisem protikladů, jež rozum nedokáže odstranit, jako subjektu a objektu, času a prostoru, vzdálenosti a blízkosti, regionalismu a universalismu. Kategorii, která tyto protiklady, ale i vrstvení významů, zkoumání významového potenciálu slov, dokáže uchopit, je paradox. Pouze paradox spojuje dobro a krásu, materiální a duchovní, dobývá sekundární významy z empirické skutečnosti. Snad proto je obtížné najít klíč k pohraniční řeči Olze, onen klíč k regionu, proto básník sahá jen po

⁴⁷ A. Wolny, *Wilhelm Przewycki – poeta regionalny czy uniwersalny?*, [in:] „Acta Facultatis philosophicae Universitatis Ostraviensis, Studia slavica“, nr 3, Ostrava 1996, s. 213.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 214.

⁴⁹ In W. Przewycki, *Notatnik liryczny*, ed. M. Stępkowska, Warszawa 1990, s. 23. („A na konci je vždy tečka / konkrétno: dům / na vrcholu kopce / Dávno už neexistuje / proto ho tak vytrvale vybíráš / z paměti“).

⁵⁰ „Spojuje totiž krásu a dobro, spojuje to, co je materiální s tím, co je duchovní, vydobývá druhotné významy skutečnosti.“ A. Wolny, *Wilhelm Przewycki...*, op. cit., s. 214.

paklíč. Kvůli tomu není potřeba hledět na Wilka (jak mu přezdívali přátelé) Przczka výhradně „vlčím pohledem“⁵¹ (*Vlkovo svěřeni*).

Příliš pozdní milenec

Zkušený básník a překladatel Jindřich Zogata se ujal dalšího českého výboru z Przczkvy poesie *Příliš pozdní milenec*, jenž vyšel knižně v roce 1999.⁵²

Finančně byl podpořen Ewou a Robertem Ditzmannovými z Ludwigshafenu v SRN. V příloze najdeme fejeton *Jak jsem potkal Wilhelma Przczka* brněnského literárního vědce Ladislava Soldána a stručné pojednání editora nazvané *Zralá jablka*, pojednávající o tom, jak se seznámil s Przczkem.

Třicet pět roků od léta 1964 není příliš dlouhá doba na to, abych nevěděl, v jakých časech pro »věčné časy« jsme se setkali a setkáváme dodnes. [...] Příliš pozdě, nebo příliš brzy je na vážení let výjimečných tím, že jsou. Přes režimy, kterých přibýváním ubývá, když jablka dozrávají na stromech a na dosah, mimo letopočty pro dobové nástěnky. Každým rokem pro novou a o něco trpčejší chuť a vůni.⁵³

Výboru, obsahujícího čtyřicet básní (místem v publikaci se šetřilo, neboť na stránkách 6, 9, 10 a 23 jsou otištěny nikoli jedna, ale dvě básně), si záhy povšiml v týdeníku „Nové knihy“ Ivo Harák, jenž svou recenzi nazval případně *V prostoru otevřeném slovy*. Ústecký literární kritik o básníkovi z Pobeskydí míní, že Przczkův „vztah k tamní krajině vzdaluje pak jeho tvorbu každé líbivosti a povrchnosti. [...] Kouzlo jeho poesie tkví v umném balancování mezi lyrikou tradiční (důvěřující ještě slovu) a literaturou (post)moderní, pro niž je slovo něčím, co je zapotřebí vždy znovu a znovu definovat“.⁵⁴ Tato určitá rozpolcenost se projevuje tím, že

na tradičnost proniká do Przczkvy tvorby sice též jistou popisností, někdy básník prozrazuje více, než je nezbytně třeba, dopovídá, co předtím vyslovil lépe, stručněji a obrazněji, ne každé slovo (zejména básnické přívlastky) je nezbytně nutné; ale tato tradičnost je také zdrojem působivé metaforiky, která oživuje věci, polidšťuje krajinu a dynamizuje líčení⁵⁵.

⁵¹ In W. Przczek, *Intimní bedekr*, op. cit., s. 71.

⁵² Výbor *Příliš pozdní milenec* byl již dříve složen v opavském nakladatelství Optys v r. 1993. O lektorský posudek byl požádán Milan Blahynka, jenž při této příležitosti napsal jak lektorský posudek, který vydání doporučil, tak obsáhlý esej pojednávající o Przczkově tvorbě a nazvaný *Korunní svědek* jako doslov k tomuto výboru (později měl být v polském překladu Lecha Przczka zveřejněn zčásti ve výboru *Na ubitej ziemi*). Z těchto záměrů sešlo, výbor tehdy vydán nebyl, několik vět z Blahynkova posudku se objevilo pouze jako český citát v úvodním slově Jana Pyszka k výboru *Na ubitej ziemi*. Nutno podotknout, že dr. Blahynka přičinil několik kritických poznámek k překladům z Przczkvy poesie do češtiny, které se v rámci eseje *Korunní svědek* týkaly ex post *Promlčeného počtu štěstí* a v lektorském posudku i *Příliš pozdního milence*; tyto připomínky nebyly překladatelem Jindřichem Zogatou ani redaktorem svazku Jakubem Šofarem později brány v úvahu, i když v Zogatově případě můžeme hovořit spíše o přebásnění než o věrném překladu.

⁵³ J. Zogata, *Zralá jablka*, [in:] W. Przczek, *Příliš pozdní milenec*, Český Těšín 1999, s. 31.

⁵⁴ I. Harák, *V prostoru otevřeném slovy*, „Nové knihy“ 12. 4. 2000, nr 15, s. 15.

⁵⁵ *Ibidem*.

Harák na Przczekově poezii oceňuje její osobitost, kterou tvoří „kontrast krajiny beskydské s průmyslovým krajem pod horami. Ale také zde pulzují sváteční vzpomínky na krajinu *dětství*, ale také zde – „V krajině / šedivých zkušeností / svítí červený karafiát / havířských průvodů“⁵⁶. Vzlet a patos bývají uzemňovány tíhou poddolované hlíny, těla a paměti. Spíše smír než rezignace zaznívá z veršů: »Nachové třešně opadají / ani nepohneme ramenem / Víím – světlo ukvapeně tají / jak krásně spolu stárneme«⁵⁷⁵⁸. Podle sumarizujícího recenzentova názoru „nejpřesvědčivější, nejobraznější, rytmicky i výrazově nejpresvědčivější je Wilhelm Przczek tehdy, pokud svoji pravdu osekává, zbavuje přítěže suchých větví – všeho jen zdobného (a prázdného), tam, kde ji obnažuje do ostrých hran intimního básnického svědectví“⁵⁹.

Jiří Staněk se ve své recenzi nazvané téměř výtvarně *Chagallovskými očima* na stránkách „Tvaru“ svěřuje čtenáři, že pročítá-li *Příliš pozdní milence*, nemůže se zbavit dojmu,

že základním stavebním kamenem v Przczekově poezii není ani tak slovo jako podvědomě vražená tříška krajiny Ostravska hluboko do srdce. Poezie je pro čtenáře především navozením atmosféry, a čím hůře se hledají pro onu atmosféru vysvětlitelné a racionální argumenty vykladačství, tím méně tajemství si podrží sama pro sebe.⁶⁰

Z tohoto pohledu pak hledá paralely k Przczekově polské poezii v tvorbě některých tvůrců z Ostravska: „Nutně genius loci je táž notová osnova, temný hlubinný proud, který má Przczek společný s Petrem Motýlem i Jaromírem Nohavicou. Temný a hlubinný: antracit v dolech.“⁶¹ K těmto možným paralelám bychom rádi přidali ještě polsky píšícího básníka Janusze Klimszu (* 1961), jinak známého dramatika a režiséra ostravských divadelních scén. Dále je to podle Staňka „dřina spojená s vynášením na povrch, v potu a obavách z možného nebezpečí, mizerně placená, nezbytná však pro chléb náš vezdejší, pro dětské hejno hladových krků“⁶². Nicméně i zde jsou patrné rozdíly, neboť „melodická linka pak už nemusí být stejná, ale melodická linka je stejně jenom ozdobná figura“⁶³. Zůstane-li u Staňkem probírané melodické linky (terminologicky není přitom zcela jasné, co se tímto pojmem míní) Przczekovy poezie, pak ta je

složena napětím paradoxu: básně jsou uměřené, tiché, lehce melancholické, současně však jsou nesmírně zpěvné, barevné a chagallovsky veselé. Pevné a jistotné, ukotvené v tradici a v témže okamžiku rotující nelogicky v beztížném a snovém, burleskním a bujarém nadšení, pro něž se zdá není vysvětlení.⁶⁴

⁵⁶ *Pastelová krajina*, [in:] W. Przczek, *Příliš pozdní milence*, ed. J. Šofar, přel. J. Zogata, Praha 1996; 2. vyd. Český Těšín 1998, s. 19.

⁵⁷ *Něžná krajina*, [in:] ibidem, s. 20.

⁵⁸ I. Harák, *V prostoru otevřeném slovy*, op. cit., s. 15.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ J. Staněk, *Rovný partner světa*, „Tvar“ 2000, nr 12, s. 22.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

Podobně jako někteří polští kritikové, s jejichž recenzními výstupy nemohl být strakonický kritik obeznámen, oceňuje dětský pohled na svět: „Kdo však má takovou optiku vidění světa? Ten, jenž jím není doposud zatížen: dítě. Autor ovšemže nejde ad absurdum v návratu do matčina utera, aby byl nástrah a zloby světa ušetřen, zastavuje čas v dítěti objeviteli a zvědavci. Všechno poprvé!“⁶⁵ Nehraná a nefalšovaná radost z prostých a všedních věcí, z každodenního zázraku je dokumentována úryvkem z básně *Temná komora*:

Ze sklepa pamatuji si ji
 temnou komnatu
 vedle sudu s kyselým zelím
 ve společnosti kompotů
 maminkou zasklených na zimu
 ...
 Tajuplná komora byla
 vyvolávačkou naší pronikavé vášně
 Nikdo nemohl zlomit
 tabu království černé moci

 tajemství postřehla
 jen představivost
 ...⁶⁶

Tato *Temná komora* je podle Staňka „odlišná od té Bohdana Chlívce, je méně fyziologická a více psychická, spíše vtahuje dovnitř, než vyzařuje navenek“⁶⁷. Pochopitelně i přes tuto dětskou optiku Przeczek „není naivní, básní naprosto cíleně a metodicky s optikou dítěte a zkušenostmi vyzrálého muže, které mu slouží k formálnímu rozpracování, zpracování a dopracování toho, co čistýma dětskýma očima zahlédl“⁶⁸. Tím se kritik dostává k básníkovi typické vlčí autostylizaci: „Jedině tato bipolarita ho snad opravňuje k tvrzení, že je bílý vlk – zvlčilý beránek“⁶⁹. Jiřího Staňka, autora mj. eroticky laděné sbírky *Shakespeare na piercingu* (Brno 2002), také zajímá milostná či erotická složka této poezie. „I erotické básně v Příliš pozdním milenci jsou velmi cudné a na dnešní dobu přes svou hravost zámlkivě plaché (*Promiň že nejsem k česání plodů časován* – báseň *Něžná krajina*) a také ony znovu vracejí čtenáře do stejně laděných chagallovských intencí vztahu mezi mužem a ženou“⁷⁰. Staněk přichází s dalším komparativním postřehem, tentokrát v rámci místní či regionální básnické tradice: „Přes Marka Chagalla pak vede spojnice k dalšímu autorovi, trochu vzdáleněji spřízněnému s tímto regionem Bogdanu Trojakovi a jeho knize *Kunim štětcem*“⁷¹. Staněk je vlastně první literární kritik, jenž si povšiml možné spojitosti mezi oběma generačně vzdálenými, avšak poetikou i tematikou zjevně blízkými básníky (Trojak

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ *Něžná krajina*, op. cit., s. 24–25.

⁶⁷ J. Staněk, *Rovný partner světa*, op. cit., s. 22.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem; kurziva autora.

⁷¹ Ibidem.

je rodákem z Českého Těšína, kde se narodil v roce 1975, vyrůstal v obci Vendryně neda-leko Przczekovy Bystřice nad Olší); sami jsme o těchto filiacích rovněž uvažovali, ale spíše jsme vycházeli z předpokladu, že oba autoři mohli mít podobné a oblíbené polské literární vzory (Trojak začínal jako básník v polském jazyce, později během vysokoškolských studií přechází k psaní v češtině) a tematika či motivika jejich poezie byly přirozené inspirovány z okolního prostředí, tedy co se Beskyd týče (Przczek ještě akcentuje rodné a ekologicky značně zdevastované Karvinsko). Staněk uzavírá svou recenzi poznámkou, že „je potěšitelné, že ti, jimž v žilách koluje stejná krev, dokážou Wilhelma Przczeka číst pozorněji a vnímavěji než lidé odjinud a že se autorovým básním dostalo kongeniálního překladu z pera básníka Jindřicha Zogaty“⁷².

Jiří Urbanec se v recenzi výboru nazvané *Własnymi drogami* (Vlastními cestami; originálem bohužel nedisponujeme), která vyšla pouze v polském překladu na stránkách literárně-společenského čtvrtletníku *Awers*, domnívá, že Przczek, i když byl věrným básníkem těšínské země, nikdy nechodil po cestách vyšlapaných etnografy nebo folkloristy, kteří křísí a stále udržují specifiku terénů Pobeskydí. Je polským básníkem a zároveň obyvatelem světa otevřeným na všechny oblasti kultury, které potkává na své životní dráze, přijímá je a zároveň sjednocuje. Avšak nejlépe se cítí doma, ať už je to karvinská krajina dětství, vysoké nebe v horách nebo intimita životodárné lásky. To vše je Przczek, člověk skutečně ušlechtilý a s opravdově upřímným vztahem k lidem.⁷³ Przczek je podle kritikova názoru nejvíce sám sebou v drobných postřezích než v delších úsecích, je to básník krátkých dojmů, nikoli filozof omotávající svět rozsáhlou pavučinou mnohomluvnosti. Jde o autora většinou dvou situací – základní konstatace na začátku a pak nejčastěji neočekávaného přechodu k nadrealistickým vyzněním. Na tomto výboru si všímá, že je spíše netypický, jelikož tentokrát dominuje spíše klidný obraz světa, je přivoláván klid šedin a zní zvony podzimu. A přesto zde najdeme několik básní s charakteristikou bouře smyslů a erotického tance nebo neobyčejně funkční metaforu určitého nedopovězení, něčeho, co se nedá vyslovit, přesto přitažlivého žensví: „Jsi pulsující vzduch / a celá chvěješ se / v prostoru otevřeném slovy“⁷⁴. Z každé stránky k nám promlouvá skutečný básník s věděním v očích, široce otevřený reálnému světu, jenž je mu neobyčejně blízký.⁷⁵

Shrneme-li výše řečené, dospějeme snadno k závěru, že recenze obou básnických výborů z Przczekovy tvorby (*Intimního bedekru* a *Příliš pozdní milenec*) českých literárních kritiků přinesly celou řadu pro nás důležitých a veskrze zajímavých postřehů o básníkově poezii, poetice, tematicke, regionálním aspektu této tvorby a jejím autorovi apod., ale v neposlední řadě také komparativních úvah ohledně česko-polských literárních styků nebo dokonce konkrétních filiacích básnických témat a poetik. Z tohoto (recepčního a komparativního) důvodu (literární kritika bývá většinou nebo alespoň poměrně často první instancí čtenářské recepce) byly také poměrně obsáhle citovány. Nepovažujeme tedy tento přístup za závažný problém kompozice autorské monografie.

⁷² Ibidem.

⁷³ J. Urbanec, *Własnymi drogami*, „Awers – Ogólnopolski Kwartalnik Literacko-Społeczny“ 2000, rok III, nr 1–2 (6), s. 4.

⁷⁴ *Smutné housle*, [in:] W. Przczek, *Příliš pozdní milenec*, op. cit., s. 11.

⁷⁵ J. Staněk, *Rovný partner světa*, op. cit., s. 22.

Kniha úrody

Wilhelm Przewczek se rozhodl soustředit k vydávání nejen dalších výborů ze své tvorby, ale i k překladu některých svých stěžejních sbírek do češtiny. Angažoval se ostatně také v Obci spisovatelů České republiky (byl členem rady Obce moravskoslezských spisovatelů – pobočky v Brně a pobočky v Ostravě), odtud pochopitelná snaha disponovat určitým množstvím poetických textů v češtině, kterými by se mohl reprezentovat v českém prostředí, kde nebyl dlouhodobě známým a ceněným autorem. Tato situace se pak po roce 1989 postupně mění a to rozhodně v autorův prospěch. Sbírkou *Kniha úrody* z roku 2001 neobsahuje pouze překlady z originální sbírky vydané v roce 1986, ale také přetlumočení několika básní vyšlých v časopisech. Do přílohy byly zařazeny české překlady tří polských recenzí dřívějších Przewczkových sbírek (Wojciecha Natansona, Jana Tulika, Stanisława Nyczaje), esej Kazimierze Kaszpera a interpretace Przewczkovy poemy *Stuletni kalendarz* (Stoletý kalendář) z pera Jarosława Lipowského. Píšíci tyto řádky byl spolu s Janem Kubiczekem editorem svazku, napsal ediční poznámku a autorský profil. Na překladech poezie se podíleli Otokar Bartoš, Vlasta Dvořáčková, Věnceslav Juřina, Vlastimil Kovalčík, Libor Martinek, Lech Przewczek, Eva Sobková, Erich Sojka, František Všetíčka, Karel Vůjtek, Lucyna Waszková a Jindřich Zogata. Sbírkou ilustroval vřatislavský malíř a básník Zbigniew Kresowaty.

Zastavme se nejprve u Kaszperova eseje *Přeměny – a jejich tvůrčí duch* (otázky Przewczkovy poetiky můžeme v tomto případě ponechat stranou, protože jsme se jí podrobněji zabývali v kapitole věnované originální sbírce *Księga urodzaju*), jenž nám podkrývá některé dobové souvislosti polského literárního života a literární kultury nebo také vzdělávacího procesu v prostředí polské menšiny na českém Těšínsku.

Kolem roku 1958 vedl Kazimierz Kaszper jako školák debatu se svým spolužákem Rudolfem Molińským (pozdější herec, režisér a umělecký vedoucí Polské scény Těšínského divadla v Českém Těšíně) o tom, že na českém Těšínsku mají prý také polské básníky a spisovatele.

V té době o existenci nějaké místní literatury věděli skoro všichni Poláci na Těšínsku, protože byli organizováni v práci Polského kulturně-osvětového svazu v Československu, který byl skutečným správcem duchovních statků a mecenášem literatury a umění. Věděli o tom především proto, že aféry kolem píšicích lidí stále častěji otráasaly základy Svazu a občas byly básně těchto nešťastníků recitovány na různých akademiích.⁷⁶

Esejista mohl mít konkrétně na mysli aféru kolem básníka Pawła Kubisze vyhozeného z redakce *Zwrotu* v roce 1958.

Kdežto děti a mládež, tedy lidé nezatížení národními idejemi mučednictví a sebeobětování, o tom nevěděli zhora nic. Ve školách polské národnostní menšiny, kde vedle revolučního ducha globálního boje za štěstí lidu platil kult univerzálních národních symbolů, chybělo místo pro lokální étos. Recitační soutěže byly opřeny o romanticky laděný patriotismus a jen sporadicky byly uváděny básně opěvující krásu Slezska a břeh řeky Olše. A pokud, tak byly v repertoáru považo-

⁷⁶ K. Kaszper, *Přeměny – a jejich tvůrčí duch*, [in:] W. Przewczek, *Kniha úrody*, ed. J. Kubiczek a L. Martinek, přel. O. Bartoš, V. Dvořáčková, V. Juřina, V. Kovalčík, L. Martinek, L. Przewczek, E. Sobková, F. Všetíčka, K. Vůjtek, L. Waszková, J. Zogata, Český Těšín 2001, s. 78–79.

vány za import z odlehleho Polska, které bylo známé jenom z rozhlasových vln. A k tomu si ještě prvního autora Henryka Jasiczka často pletli s Henrykem Sienkiewiczem a druhého Jana Kubisze si představovali jako vousatého člověka původem někde z Ukrajiny. Necht' je mi dovoleno postesknuť z patriotických slezsko-záolžanských pozic. Původem tohoto chaosu v našich hlavách nebyla komunistická ideologie, ale ve velké míře tehdejší model výchovy k vlastenectví, zakotvený téměř výlučně v zemansko-aristokratické a rustikální mytologii tzv. východních kresů.⁷⁷

Nutno zdůraznit, že proměny v prostředí polské literatury z českého Těšínska probíhaly postupně od meziválečných let, ale nejintenzivnější průběh doznaly právě v generaci Wilhelma Przewycka a kolegů spisovatelů z již připomenuté antologie *Pierwszy lot* z konce 50. let 20. století.

Avšak pokud bylo konečným cílem pro skoro všechny účastníky tohoto procesu tvořit zralou uměleckou literaturu „záolžské tematiky“, to znamená tvorbu víceméně reflektující společný étos obyvatel Záolží a respektující jejich percepční potenciál, pak pro jednoho z nich, Wilhelma Przewycka (a v určité etapě a v jisté míře rovněž pro Jasiczka), to již neplatilo. Przewyck jako jediný zdejší umělec umístil opravdový střed penetrace i umělecké kreace mimo záolžskou společnost (a jakoukoli jinou) v transcendentním bytí, umožňujícím odhalování a tvůrčí formulaci pravdy nedostupné pro zkušenost kolektivu. Je to jeho vůdčí ideově umělecká orientace a neanuluji ji, i když se občas mohou překrývat v jeho díle se objevující lokální motivy krajiny, kulturní, společenská, rodinná a společenská hlediska.⁷⁸

V kontextu polské literatury (poezie i prózy, drama nyní ponechme stranou) „Przewyckova umělecká zkušenost také vedla – což je třeba zvláště podtrhnout – k větší disciplíně a ušlechtilosti celé poezie vznikající na Záolží, zvláště pak u začínajících generací, a v oblasti zdejší prózy k dosud neznámému vrcholu magické představivosti“⁷⁹. Kaszper považuje za nejdůležitější fenomén Przewyckovy tvorby „z hlediska formy a statusu záolžanské literatury“⁸⁰ to, že byla po roce 1971 „zapojena do normálního literárního oběhu v Polsku a později také v ČR“⁸¹.

Ladislav Muška se *Nad knihou úrody Wilhelma Przewycka*, jak zní titul recenze, vyjadřuje k autorově tvůrčí metodě.

Básník je stále poznamenán dvěma póly své pozemské existence, v jeho verších se objevují šachty a haldy, hlušina, voda smíšená s ohněm, špína zakousnutá v ledu. Je připoután k této zemi, nebo byl připoután? Druhým pólem je příroda a ani zde, jako v prvním případě není kladen důraz na vypíchnutý detail, vše je podáno metaforou (krajina vypíná prsy kopců) a i básníkem viděná mnohotvárnost přírody je podřizena plynulému toku básně.⁸²

Muška si všímá také tvaru, formy, stavby básní v této sbírce obsažených.

Zmíněným významovým posunem u Przewycka je sblížování veršů a dvojverší, básník se obejde bez zámlk, to jeho výpovědi není přerušován zámlkami, přes které by musel čtenář hledat most

⁷⁷ Ibidem, s. 79.

⁷⁸ Ibidem, s. 81–82.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem.

⁸² L. Muška, *Nad knihou úrody Wilhelma Przewycka*, 2001, rkp.

souvislosti. Svědčí to o jeho soustředěné práci, přičemž jeho představivost to nikterak neomezuje.⁸³

Kritik chválí jednotný styl Przewczkovej poetické výpovědi: „Nic v Knize úrody není holé a neopracované, leccos je nazíráno z několika úhlů. Příklad: Člověk a příroda? Člověk v přírodě a příroda v člověku. Básnická úroda Wilhelma Przewczka má tudíž nadmíru uzrálou podobu. A báseň – malý epos Stoletý kalendář je dožínkový věnec.“⁸⁴ Ladislav Muška pak v závěru své recenze oceňuje práci devatenácti překladatelů (včetně jednoho slovenského), „aniž je někde znát nějaký rozdíl. I to svědčí o naprosté jednoznačnosti Przewczkovej poezie“⁸⁵.

Ivo Pospíšil v recenzi nazvané *Poezie pevného ukotvení*, zveřejněné na stránkách literární přílohy brněnského časopisu „KAM v Brně“, uvádí:

Przewczek čerpá básnickou a patrně i lidskou sílu z přírody a jejího jazyka, který je mu otevřenou knihou, jež vytváří tajemné spoje s řádem lidského bytí. Smyslem básnickovy kreativity je hledat ony utajené detaily, drobnůstky, na nichž je ukotvena podstata bytí, jimiž se dešifrují vteřiny života. V tom je Przewczek hodně slovanský, skoro bych řekl až východoslovanský: není to příroda jako podobenství nebo metafora, ale vzájemné prostupování: „Z pochmurného vlhka / očistný liják / Kapka za kapkou / Hustý vodopád // Vzlykavý pláč nebes / v proudech vody // Naše viny nelze smýt“⁸⁶ (Děšť, přel. Libor Martinek).⁸⁷

Brněnský slavista soudí o celkovém naladění a konečném vyznění sbírky, že „ten, kdo zná Przewczkovej polské originály i české překlady [...], nebude překvapen jeho dikcí ani zde, spíše jej překvapí umné české překlady, zejména Zogatův a Martinkův“⁸⁸. Profesor Pospíšil přičinil i poznámku k charakteru překladů sbírky:

Jen jednu pochybnost mám: tento Przewczek nevystupuje v jednotlivých překladech versologicky kompaktně, různost překladatelských rukopisů je viditelná a každý má tak svého Przewczka. Ne že by tento orchestr neladil, je to problém všech kolektivních prací, ale je to více výkladů, které mohou zpomalit proces vzniku Przewczkovej české podoby tak, aby se skutečně vryla do paměti.⁸⁹

Štěpán Vlašín v recenzi *Syntéza poezie dvou národů* v *Obrysu – Kmeni* ukázal na přednosti této sbírky, mezi které patří návraty jak do staré Karviné, tak do Bystřice nad Olší, kde Przewczek žil. Básníkův souboj s nepříznivým osudem dokumentuje verši z básně *Stoletý kalendář*⁹⁰: „Bojovat

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ In W. Przewczek, *Knihá úrody*, ed. J. Kubiczek a L. Martinek, přel. O. Bartoš, V. Dvořáčková, V. Juřina, V. Kovalčík, L. Martinek, L. Przewczek, E. Sobková, F. Všeticka, K. Vůjtek, L. Waszková, J. Zogata, Český Těšín 2001, s. 16.

⁸⁷ I. Pospíšil, *Poezie pevného ukotvení*, „KAM v Brně“ 2001, nr 5, s. VIII.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Š. Vlašín, *Syntéza poezie dvou národů*, „Obrys – Kmen“ 2001, nr 18 (4. 5.), s. 2 (*Haló noviny*, rok XI, nr 104).

až do konce / Bránit své tváře / Jít do světla / Jít do konce / se stoletým kalendářem / jako do krajiny snů⁹¹.

Przewzkova dcera, básnířka Lucyna Waszková pak sbírku představila čtenářům polského časopisu *Gazeta Kulturalna*, jenž vychází v Zelowě, tedy městě, kde žije česká národnostní menšina.⁹²

Stoletý kalendář – Stuletni kalendarz

V překladu Karla Vůjtky vychází v roce 2001 dvojjazyčně, česko-polsky Przewzkova poema *Stoletý kalendář – Stuletni kalendarz*. V úvodu nacházíme dvě stati – Jaroslava (též Jarosława) Lipowského (* 1962) v češtině a Jiřího Urbance v překladu do polštiny.

Překlad této poemy jsme publikovali ve sbírce *Knihá úrody*, avšak Vůjtkův převod se od našeho liší kromě odlišného překladatelského stylu i tím, že ve srovnání s originálem scházejí poslední dva verše, tedy finále básně. Těžko říci, zda to byl záměr, nebo opomenutí. Knižka na úrovni bibliofilie byla sličně upravena Stanisławem Stoszkem a je doprovozená ilustracemi Jiřího Neuwirtha.

Poema zobrazuje jednotlivá roční období od jara do zimy. Lipowski připomíná ve strojepisné předloze své stati, že je poema dedikována Bronisławu Procnierovi (* 1925), lidovému řezbáři figurek z lipového dřeva, jenž žije v Dolní Lomné, kde rovněž působil jako ředitel tamní základní školy. V knižním vydání byla tato dedikace odstraněna.

Souhlasíme s názorem Lipowského, že se básník snaží nasycit všechny smysly. „Vedle krajinomalby pro oko a odvolávání se ke zpěvu – pro uši jsou zde také elementy filozofie hmatu nebo chuti—»horoucí jablíčko, trpké švestky, sušený jalovec«⁹³. „Neúrodná země je porostlá jalovcem, pokřížovaná mezemi a příkopy, jako by to byly šrámy a jizvy... To právě ony tvoří pozadí denního života horalů“⁹⁴. Jakožto filolog si autor úvodního slova všímá zejména lexika básně, v níž se objevují regionalismy a dialektismy: „Ta země »rodí kameny«, úroda je zanedbatelná. Některá opakující se slova a obraty vyjadřují »dřinu« (robočtinu), »brázdu slov«, »černý chleba« (na kamenité zemi roste především žito), »drobty země za nehty«⁹⁵. Můžeme také vysledovat „stopy některých bohemismů: jaro u básníka »tka koszulinę rubaszną« (rubáš – v češtině jde o jeden z významů košile), podzim »drzewa ostro czesze« (v češtině »czesat« znamená sbírat ovoce...)⁹⁶.

Nadto je obhájitelný i fakt, že „básník neváhá dokonce sáhnout po otřepané frázi (»země zrosena potem«), aby ji hned objevil v novém významu“⁹⁷. Jistá doslovnost popisu je zde „záměrná a funkční, »Wypieki na licach« se stávají děvčetem a v »kaboteczku płowym« přichází naděje“⁹⁸. Podle Lipowského je to „personifikace něčeho, co je lepší

⁹¹ In W. Przewzek, *Knihá úrody*, op. cit., s. 36.

⁹² L. Waszková, *Nad nowym tomikiem „czeskim“ Wilhelma Przewzka*, „Gazeta Kulturalna“ 2001, nr 2, s. 17.

⁹³ J. Lipowski, *Báseň Wilhelma Przewzka „Stoletý kalendář“*, rkp., nestr.

⁹⁴ Idem, *Stoletý kalendář*, [in:] W. Przewzek, *Stoletý kalendář – Stuletni kalendarz*. Český Těšín 2001, s. 3.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem, s. 4.

⁹⁷ Ibidem, s. 3.

⁹⁸ Ibidem.

(schůdnější živobytí), ale skutečnost, to je »sedm hektarů země«, kde »kámen roste ve skibách«⁹⁹. Vraccí se některé motivy, známé již z dřívějšíka a pro Przewczka typické, stejně jako rytmus verše a atmosféra básně:

A přece: „na groniach spotkałem konia“ a ten kůň má křídla. Je to Pegas, nesoucí básníkoví tvůrčí podnět, a ty „kopce“ jsou místem, kde je možné procítit euforii a nadšení mezi „deštěm hvězd“, procítit filozofii přírody: „roviny za sluncem jsou trpké / potoky vzbouřených slov plynou k dolině“. Takový horský obraz je „vlnitý“, podobně jako doliny jsou vyšperkované kopci a výšinami. Takový je rytmus těchto básní, taková je poetická nálada.¹⁰⁰

Lipowski si všímá, že „podobné kontrasty a změny nesou i jiné významové vrstvy básní: chudoba kamenité země a samota přeplněná »liduprázdnem«. Básník srovnává »liduprázdnost« s přemírou plodů, které rodí země: jablka, švestky, vzbouřené šťávy, ovečky – to je zdejší sytost.“¹⁰¹ Bezpochyby je taková proměna charakteristická „pro lidovou kulturu, regionální zvyky a zvláště pro hudbu. »Fujarka wycięta kozikiem« z vrbové halouzky rodí hudbu: »Beskydy se proměnily na hru...“¹⁰². Autor úvodního slova, jenž prožil dětství v Návsi u Jablunkova, se rovněž domnívá, že některé části poemy *Stoletý kalendář* „nesou vzdálené reminiscence polské klasické literatury: »w ciszy po słowach wyrastają skały / przepelniony bezludziem / schodzę do górali«. Tato strofa přivádí na mysl monolog Kordiana na vrcholu Mont Blancu“¹⁰³. Dokonce začátek nového odstavce textu („Głowo wypełniona nadzieją / Szumiąca głowo / Za siedmioma górami / za siedmioma lasami / Za siedmioma rzekami / uwierzyłem słowom“) s ohledem na patetičnost veršů a motivů „víry ve slovo“ nám podle Lipowského může vzdáleně připomenout Juliana Tuwima.

Kromě těchto komparativních úvah přichází Lipowski s odlišným pojetím postavení Przewczka jako básníka ve zdejší těšínské kultuře, než jak tomu bylo dosud:

Básnická tvorba Wilhelma Przewczka nestojí na pohraničí dvou kultur. Pravdivou je teze kulturní samostatnosti těšínského Slezska. Přitom „vyšší“ kultura, tedy také literatura, by byla situována v rozmezí polské kultury, která určité stopy kontaktů s nejbližším, tedy českým sousedstvím.¹⁰⁴

Pochopitelně, a v tom má autor pravdu, že v této poezii „nejde o dumání nad krásou horalského života, rozjímání horské krajiny vyvolávající »kalendářní« reflexe: od staletí, jak napovídá název básně, probíhá zde život shodně s ročním obdobím v rámci »stuletniego« čili »věčného« kalendáře“¹⁰⁵. I v tomto případě může jít o bohemismus, „protože v češtině existuje frazeologické spojení »stoletý kalendář““¹⁰⁶.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 3–4.

¹⁰¹ Ibidem, s. 4.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 4.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 5.

¹⁰⁶ Ibidem.

Téměř v závěru svého velmi výstižně napsaného úvodního slova přichází J. Lipowski s domněnkou, že „svět z básně Wilhelma Przczeka je reliktem minulých nebo míjejících časů – odchází ničený proměnami kulturními a také industrializací“¹⁰⁷.

Jistou zvláštností této dvojjazyčné edice „jedné básně“ je, že v rubrice *Słowo wstępne* (Úvodní slovo), která ji otevírá, je přetištěn rovněž polský překlad recenze Jiřího Urbance předcházejícího Przczekova českého výboru *Příliš pozdní milenec*, jež byla nazvána *Własnymi drogami* a zveřejněná v polském časopise „Awers“ (2000, č. 1–2, s. 4). Je to poněkud matoucí z hlediska očekávání čtenáře; tento text, když už o to básník stál, se měl objevit například v příloze tohoto svazku. Svědčí to o Przczekově neustálém úsilí zdůrazňovat svou výjimečnou pozici v rámci polské regionální literatury českého Těšínska, k čemuž mělo sloužit publikování literárněkritických metatextů i tam, kde se kontextově nehodily. V příloze jsou zveřejněny autorské medailony básníka a překladatele v češtině, polská verze kupodivu schází.

Báseň obsahuje verše volné, ale i rýmované v refrénech evokujících písňový folklor („Koliba Koliba / deszcz na głowy spływał / Owieczki Owieczki / czas wszystko uleczy“¹⁰⁸), složené ze šestislabičných čtyřverší nebo řidčeji dvouverší. Refrény jsou obsahem jedné samostatné strofy, někdy přiřazeny k závěru strofy ve volném verši či začátku strofy nové (hodilo by se je z kompozičních důvodů oddělit od nerýmovaného volného verše).¹⁰⁹ Objevuje se i čtyřverší složené z rýmovaného osmislabičného verše: „Grudki ziemi przyklejone / Grudki ziemi za paznokciem / Przejdzie burza nad zagonem / Ziemię zrosisz własnym potem“¹¹⁰. Jednotlivá roční období jsou nejen pojmenována, ale jejich názvy včleněny do samostatného verše ve slokách, kde se zároveň objevují také rýmy: „Lato / miód kapie w pasiekach / Lato słodyczą przecieka / Lato / jesteśmy drobinami swiatła / którym sprzyjał mrok / Lato / lipiec zbadał / odżywczy sok“¹¹¹.

Pokud jde o překlad Karla Vůjtky, nevěnujeme se mu sice detailně v e smyslu kritiky překladu, avšak rozhodně působí kultivovaně i na čtenáře neznalého polského jazyka. Pozornost snad na sebe obrací použití poetismu „vesna“ namísto „jaro“, ale to je již záležitost překladatelské licence, ostatně na rytmus básně nemající vliv (obě slova jsou dvouslabičná). Naopak zamrzí překlad lexému „mrok“ (v předcházejícím úryvku) jako „oblak“, neboť význam „jsme drobkami světla / kterým oblak přeje“ (Vůjtek) je jistě odlišný od korektnějšího „jsme drobky světla / které ušetřila tma“¹¹² (Martinek).

V každém případě je graficky sličná edice poemy *Stoletý kalendář – Stuletni kalendarz* přes dílčí nedostatky, na které jsme upozornili, záslužným počinem, jemuž se bohužel nedostalo širšího recenzního ohlasu.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 4.

¹⁰⁸ In W. Przczek, *Stoletý kalendář – Stuletni kalendarz*, op. cit., s. 17. („Koliba Koliba / Déšť nám hlavy mýval / Ovečky Ovečky / Čas lékem nad všecky“; přel. K. Vůjtek, ibidem, s. 9.)

¹⁰⁹ Označíme-li strofu písmenem S a refrén písmenem R, dostaneme (pro úplnost výše řečeného) takovéto schéma básně: S, R, S, S, R, S, R, S, R, S, S, R, S, R, S, S, R, S, R, S, R. (Nárys odpovídá polskému originálu, neboť jak jsme uvedli, Vůjtkův překlad není úplný.)

¹¹⁰ In W. Przczek, *Stoletý kalendář – Stuletni kalendarz*, op. cit., s. 18. („Hlina drží naše ruce / Za nehty se temně zadře / Mine bouře tvoji roli / kterou svlažíš v potu tváře“; přel. K. Vůjtek, ibidem, s. 10.)

¹¹¹ Ibidem, s. 21. („Léto–/ medová paseka / Léto / sladkostí přetéká / Léto–/ jsme drobkami světla / kterým oblak přeje / Léto / Červenec nabral / oživlé naděje“; přel. K. Vůjtek, ibidem, s. 12.)

¹¹² In W. Przczek, *Knihá úrody*, op. cit., s. 34.

Pięć wierszy – Fünf Gedichte

Przeczkovu poemu *Pisane dymem* (Psáno kouřem) ze sbírky *Nauka wierności* (Výuka věrnosti) přeložila do němčiny polská básnířka a překladatelka Małgorzata Płoszewska a ve spolupráci s Eleonorou Jensenovou v úloze konzultantky překladu vyšla dvojjazyčně, česko-německy jako *Pisane dymem – Mit dem Rauch geschrieben* v souboru *Pięć wierszy – Fünf Gedichte* v Reutlingenu v SRN. Dále zde byly publikovány básně *Koniec pieśni – Das Ende des Liedes* ze sbírky *Małe nocne modlitwy*, *Zima w Beskidach – Winter in den Beskiden* ze sbírky *Wpisane w Beskid*, *Świadek koronny – Der Kronzeuge* ze sbírky *Nauka wierności* a *Świtanie – Morgendammerung* ze sbírky *Księga Urodzaju*. Překlad poemu je datován 10. 4. 2000, translace ostatních básní 8. 9. 2000. Jde o edici spíše privátního charakteru, bez uvedení nakladatele, ISBN, počtu výtisků atp. Zřejmě z tohoto důvodu se neobjevuje ani v katalogích německých knihoven. Překlad, jak jsme se dozvěděli z osobní e-mailové elektronické korespondence s překladatelkou (21. 3. 2017), byl proveden na přání autora, neboť se chystal do Německa a chtěl se prezentovat nějakým německým překladem ze své tvorby.¹¹³

Poema *Pisane dymem* upoutá kromě střídání veršovaných a prozaizovaných pasáží, na což jsme již výše upozornili, střídáním Ich-formy, skrze kterou promlouvá lyrický subjekt, a Er-formy, která popisuje život starého horníka, jenž „zápasí“ na zahrádce domku hornické kolonie s krtkem – oba nicméně spojuje fakt, že každý z nich prožil část svého života pod zemí („Przez dotyk rozmawiał z ziemią; czterdzieści lat tworzyła dach / nad jego głową, czterdzieści lat zjeżdżał pod ziemię, grzebał / się w jej wnętrzościach jak KRET“¹¹⁴), takže tato situace vyznívá paradoxně až tragikomicky (sporadické promluvy penzionovaného horníka, jenž mohl být ve skutečném světě autorovým otcem nebo dědečkem, jsou psány dialektem). Dále jsou to výrazné, až bezručovsky laděné stylizace autorského subjektu se značným působivým účinkem:

Jestem otwarty jak kopalnia
i nie wiem, gdzie jest moje dno.
Jestem sam sobie górnikiem,
windą możliwości zjeżdżam po urobek.
Wieża mojego kręgosłupa trzeszczy
i na zapleczu rośnie hałda
zapomianych kamieni¹¹⁵;

Jestem zmęczoną kopalnią.
Głowa mi się kręci jak koła na wieżach.

¹¹³ Později se objevil úryvek překladu Przeczkova románu *Kazinkowe granie* v časopise „Ostragehege“ (2002, nr 29, seš. IV, s. 28–31.)

¹¹⁴ In W. Przeczek, *Na ubitej ziemi*, ed. J. Pyszko, Jablunkov 1994, s. 31. („Dotykiem mluvil se zemí; čtyřicet let tvořila střechu / nad jeho hlavou, čtyřicet let sjížděl pod zem, hrabal / se v jejích vnitřnostech jako KRTEK“; citujeme ze sbírky *Na ubitej ziemi*, jelikož dvojjazyčná polsko-německá edice neobsahuje stránky.)

¹¹⁵ Ibidem, s. 32. („Jsem otevřený jako důl / a nevím, kde je moje dno. / Jsem sám sobě horníkem, / výtahem možností sjíždím pro výtěžek. / Věž mé páteře skřípe / a v zázemí roste hałda / zapomínaných kamenů“.)

Szychta i szachta zrosły się w języku.
 Jakie trzęsienia ziemi zmieniły tak pejzaż,
 że nie poznajemy nawet własnych twarzy?¹¹⁶

Poema končí pointou pojatou archetypálně, když země svá tajemství vydává po značném odporu „od čtyř živlů po sedmý pot“ (Przczek jako básník využil magie čísel).

Jelikož autor tohoto článku není školením germanista, do kritiky německého překladu poemy se neopouští, ale přenechává tuto možnost odborníkům v daném oboru.

Krajina v kouři

Dalším českým – dodejme útlým – bibliofilským výborem je *Krajina v kouři* (Ostrava 1996), který přináší sedm básní, dříve již knižně otištěných, až na jednu výjimku (báseň *Hvězda*) inspirovaných Karvinou. Překladů se ujali Věnceslav Juřina, Erich Sojka Karel Vůjtek, Lucyna Waszková a Jindřich Zogata. Výbor byl doplněn autorským profilem a ediční poznámkou, z níž se dozvídáme, že *Krajina v kouři* vyšla s podporou Horsta Neumanna, ředitele knihvazárny Alos, s. r. o. k básnickým 60. narozeninám dne 7. dubna 1996 a vydal ji Klub přátel krásné knihy a exlibris (knihu otevírá právě Przczkův exlibris) v redakci Leopolda Čady a v grafické úpravě Bruno Karáska, vytiskla tiskárna Bruno Karásek v Ludgeřovicích a jako frontispis byl použit linoryt Zbigniewa Kubeczky. Většinu básní v tomto výboru obsažených jsme již věnovali z interpretačního hlediska pozornost na jiných místech našeho článku.

Závěrem

Mezi podstatné kvality Przczkovy básnické tvorby můžeme tedy počítat zejména opojení básnickou obrazností, fantazií, podnícené intenzivními vlnami vnitřního dobrodružství a snění (i časté vystřízlivění), básnickou touhu po návratu do velmi osobité krajiny dětství, bohatství smyslových vjemů projevující se ve tvarech a jejich dynamice, barvách, vůních, prožitků bouřlivých živlů i nutnost usebrání a kontemplance, výstižný popis reality i pokusy o únik ze skutečnosti do metafyzických výšin, magie (čísla a jejich symbolika), experiment s vizemi a rozrušování, zjitření smyslů, jimiž vyjadřuje nikoli realitu, ale novou skutečnost, zvláštní kvality psychických stavů i předmětů (např. denní spotřeby), charakteristickou lokální topiku (důl, šachta, těžní věže – naproti tomu oslava krásy horské krajiny apod.) a ojedinelou, tedy przczkovskou autostylizaci (vlk), značnou originalitu při zpracování námětů (způsobem vyjádření), překvapivé pointy, působivé metafory, básnická přirovnání, metonymie, personifikace a epiteta, zvuk slov, jazykovou a veršovou melodii, rozmanité rytmy, jejich kontrastní střídání, v neposlední řadě hledání svobody tvůrčího subjektu, smyslu poezie, bohatou inspiraci, ostražitost před upadnutím do stereotypu a všednosti, rutiny, a tak bychom snad ještě mohli v našem výčtu pokračovat.

¹¹⁶ Ibidem, s. 33. („Jsem unaveným dolem. / Hlava se mi točí jako kola na věžích. / Šichta a šachta srostly se v jazyku. / Jaké otřesy země změnilo tak krajinu, / že dokonce nepoznáváme vlastní tváře?“)

Wilhelm Przewzek nikdy nebyl takzvaným „těšínským bardem“ a nejspíš jím ani nikdy netoužil být (patrně na rozdíl od jeho předchůdce, básníka a publicisty Pawła Kubisze), jenž by usiloval vyzpívat bolest svého ujařmeného národa (etnické skupiny). Mírně zde spíše obecný topos barda, neběží nám o aluzi na některého konkrétního básníka, například na Petra Bezručce nebo Óndru Łysohorského, která by se primárně nabízela z hlediska literárněhistorického kontextu.¹¹⁷ Platil za současného polského básníka, jak si povšiml i kritik Ladislav Soldán.¹¹⁸

Tomuto básníkovi výrazného a osobitého autorského rukopisu byly cizí typické aspirace regionálních autorů, úzce spojené s prostředím a čtenáři, jejichž specifickým potřebám svou tvorbou slouží. Zralému a zkušenému slovesnému umělci Wilhelmu Przewzkovi zůstala česká i polská literární kritika ještě stále hodně dlužna.

Bibliografie

- Harák I., *Dobývání světla*, „Nové knihy“ 20. 1. 1999, nr 3, s. 4.
- Harák I., *V prostoru otevřeném slovy*, „Nové knihy“ 12. 4. 2000, nr 15, s. 15.
- Hrabal M., *Průvodce krajinou srdce slezské a lužickosrbské menšiny*, „Děčínský deník“ 1999, nr 87, s. 9.
- Kaszer K., *Přeměny – a jejich tvůrčí duch*, [in:] W. Przewzek, *Knihá úrody*, ed. J. Kubiczek a L. Martinek, přel. O. Bartoš, V. Dvořáčková, V. Juřina, V. Kovalčík, L. Martinek, L. Przewzek, E. Sobková, F. Všeticka, K. Vůjtek, L. Waszková, J. Zogata, Český Těšín 2001, s. 78–82.
- Lipowski J., *Báseň Wilhelma Przewzka „Stoletý kalendář“*, 2 str. rkp., 2001.
- Lipowski J., *Stoletý kalendář*, [in:] W. Przewzek, *Stoletý kalendář – Stuletni kalendarz*, Český Těšín 2001, s. 3–5.
- Martinek L., *Laško-evropský básník Óndra Łysohorsky*, Wrocław 2016.
- Martinek L., *Polská literatura českého Těšínska jako literatura pohraničí, nebo literatura kresová?*, [in:] L. Martinek, *Identita v literatuře Těšínska*, Opava – Kielce 2015, s. 358–367.
- [MK] „Zbyt pozny kochanek“ *po czesku*, „Głos Ludu“, 1996, nr 125, s. 3.
- Muška L., *Nad knihou úrody Wilhelma Przewzka*, rkp., 2001.
- Muška L., *Zcela veřejný bedekr Wilhelma Przewzka*, „Pší víno“ 1999, nr 9, s. 23.
- Pospišil I., 1999, *Dobry výbor*, „Host“, nr 2, s. 16.
- Pospišil I., 2001, *Poezie pevného ukotvení*, „KAM v Brně“, nr 5, s. VIII–IX (přílohy.)
- Przewzek L. (ed., překl.), *Intimní bedekr*, „Zwrot“, 1999, nr 10, s. 52–53; 2000, nr 9, s. 64–65.
- Przewzek W., *Cesty podzimu, Pouliční ruch*, , přel. L. Martinek, „Literární noviny“ 1999, nr 37, s. 14.
- Przewzek W., *Intimní bedekr*, přel. a ed. L. Martinek, Český Těšín 1998.
- Przewzek W., *Knihá úrody*, ed. J. Kubiczek a L., přel. O. Bartoš, V. Dvořáčková, V. Juřina, V. Kovalčík, L. Martinek, L. Przewzek, E. Sobková, F. Všeticka, K. Vůjtek, L. Waszková, J. Zogata, Český Těšín 2001.
- Przewzek W., *Krajina v kouři*, bibliofilský výbor v překladech V. Juřiny, E. Sojky, K. Vůjtky, L. Waszkové, J. Zogaty, ed. L. Čada. Ostrava 1996.
- Przewzek W., *Melodie vom Himmel*, „Ostragehege“ 2002, nr 29, z. IV, s. 28–31.
- Przewzek W., *Pięć wierszy – Fünf Gedichte*. Přel. M. Płoszewska ve spolupráci s E. Jensenovou. Reutlingen 2000.

¹¹⁷ L. Martinek Libor, 2016, *Laško-evropský básník Óndra Łysohorsky*. Wrocław 2016, s. 157–163.

¹¹⁸ L. Soldán, *Jak jsem potkal Wilhelma Przewzka*, [in:] W. Przewzek, *Přiliší pozdní milenec*. Český Těšín 1999, s. 29–31.

- Przczek W., *Příliš pozdní milenec*, ed. J. Šofar, přel. J. Zogata, Praha 1996; 2. vyd. Český Těšín 1998.
- Przczek W., *Promlčený počet štěstí*, ed. I. Šajner, přel. O. Bartoš, V. Juřina, E. Sobková, E. Sojka, L. Štěpán, K. Vůjtek, L. Waszková, J. Zogata. Karviná 1990.
- Przczek W., *Stoletý kalendář – Stuletni kalendarz*, přel. K. Vůjtek, Český Těšín 2001.
- Soldán L., *Jak jsem potkal Wilhelma Przczeka*, [in:] W. Przczek, *Příliš pozdní milenec*. Český Těšín 1999, s. 29–31.
- Staněk J., *Chagallovkýma očima*, „Tvar“ 2000, nr 9, s. 22.
- Staněk J., *Rovný partner světa*, „Tvar“ 2000, nr 12, s. 21–22.
- Svoboda J., *Básník je všude „doma“*, „Svoboda“, 19. 2. 1999, nr 42, s. 11.
- Urbanec J., *Własnymi drogami*, „Awers – Ogólnopolski Kwartalnik Literacko-Społeczny“ 2000, rok III, nr 1–2 (6), s. 4.
- Vlašín Š., *Przczekovy básně z cest*, „Obrys – Kmen“ 1999, nr 13 (4. 6.), s. 2 (*Haló noviny*, rok IX, nr 129).
- Vlašín Š., *Syntéza poezie dvou národů*, „Obrys – Kmen“ 2001, nr 18 (4. 5.), s. 2 (*Haló noviny*, rok XI, nr 104).
- Waszková L., *Nad nowym tomikiem „czeskim“ Wilhelma Przczeka*, „Gazeta Kulturalna“ 2001, nr 2, s. 17.
- Wolny A., *Wilhelm Przczek – poeta regionalny czy uniwersalny?*, [in:] „Acta Facultatis philosophicae Universitas Ostraviensis, Studia slavica“, Ostrava 1996, nr 3, s. 205–216.
- Žáček R., 2002, *Poláci v České republice v historické perspektivě*, [in:] *Polacy na Zaolziu – Poláci na Těšínsku 1920–2000*, red. J. Szymeczek, Český Těšín 2002, s. 9–20.
- Zachová A., *Kresová literatura*, „Češtinář“ 2000–2001, nr 4, s. 127–128.
- Zogata J., *Zralá jablka*, [in:] W. Przczek, *Příliš pozdní milenec*, Český Těšín 1999, s. 31.

Elektronické zdroje

Baedeker, <https://cs.wikipedia.org/wiki/Baedeker> (19.3.2017).

Literatura kresowa, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/literatura-kresowa;3933201.html> (26.3.2017).

LIBOR MARTINEK

Wilhelm Przczek's poetry in czech and german translations

Summary

In this article, we are presenting the work of a Polish poet from a Polish minority the Czech Cieszyn Silesia Wilhelm Przczek (7. 4. 1936 v Karviná, Czechoslovakia - 10. 7. 2006 Třinec, Czech Republic) into the Czech and German language, as the author's poetry was published not only in journals but also in books. We understand translation as an expression of intercultural communication, and especially in the area of the literature of a national minority, which is undoubtedly a Polish ethnic group in the Czech Cieszyn Silesia, it is a paramount phenomenon comparing the quality of literary life in the area with majority culture (Czech); as far as translations into German are concerned, it shows the interest of translators in the work of a poet from the Polish national minority, without this witnessing the emanation of a typical Polish soul in Polish literature in the Czech Republic and former Czechoslovakia, but it is evidence that it is fully competitive in total Polish national culture.

Keywords: Polish poetry, Polish minority, Czech Cieszyn Silesia, Wilhelm Przczek, translations, Czech language, German language, intercultural communication

TOMASZ DERLATKA

Instytut Sławistyki Czeskiej Akademii Nauk, Praga

Z PRZEWODNIKA PO POWIEŚCI SŁOWIAN ZACHODNICH (1945–1995)

Prezentowane opracowanie zawiera wybór haseł z przygotowywanego *Przewodnika po powieści Słowian Zachodnich* (tytuł roboczy). *Przewodnik* adresowany jest w pierwszym rzędzie do podejmujących badania o charakterze komparatystycznym nad literaturami Słowian Zachodnich i obejmować będzie okres pięćdziesięciu lat istnienia, funkcjonowania i przemian powieści autorów zachodniosłowiańskich (1945–1995): kaszubskich, polskich, słowackich (ze Słowacji oraz tzw. Dolnej Ziemi), czeskich oraz górno- i dolnołużyckich. Poszczególne hasła przedstawiać będą najważniejsze (zdaniem autora) utwory, na obecnym etapie pracy nie sposób jeszcze określić ich dokładnej liczby. Budowa hasła składać się będzie z krótkiej prezentacji treści danej powieści, informacji bibliograficznej (kolejne wydania, ew. przekłady, przy czym recepcja w innych językach ograniczona zostanie wyłącznie do areału zachodniosłowiańskiego), interpretacji, znaczenia utworu dla całokształtu twórczości konkretnego pisarza, konkretnej literatury narodowej, wreszcie – powieściopisarstwa Słowian Zachodnich jako całości, wyboru (maksymalnie pięć pozycji) najważniejszej literatury przedmiotu. W *Przewodniku*, prócz utworów spełniających konwencjonalne parametry powieściowości, uwzględnione zostaną w uzasadnionych przypadkach mikropowieści i formy zbliżone. Postępowanie takie jest uprawnione szczególnie w odniesieniu do „mniejszych” literatur zachodniosłowiańskich: górno-, dolnołużyckiej, kaszubskiej oraz twórczości wojewódzkich Słowaków, których specyficzny rozwój, zależny od technicznych możliwości publikowania tekstów literackich, nie pozwolił na pełne wykształcenie powieści, najobszerniejszego z gatunków literackich.

Zastosowane w hasłach skróty niestandardowe:

- cz. = czeski [i formy odmienne]
- dłuż. = dolnołużycki [i formy odmienne]
- głuż. = górnołużycki [i formy odmienne]
- hist. = historyczny [i formy odmienne]
- j. = język [i formy odmienne]
- kasz. = kaszubski [i formy odmienne]

- l. = lata [i formy odmienne]
 lit. = literatura [i formy odmienne]
 LND = Ludowe nakładništvo Domowina
 p. = powieść [i formy odmienne]
 pol. = polski [i formy odmienne]
 polit. = polityczny [i formy odmienne]
 słow. = słowacki [i formy odmienne]
 służ. = serbołużycki [i formy odmienne]
 społ. = społeczeństwo [i formy odmienne]
 spół. = spółdzielnia (rolnicza) [i formy odmienne]
 zśłow. = zachodniosłowiański [i formy odmienne]
 → = odnośnik do uwzględnionej w *Przewodniku* innej powieści

BJERO, Wylem [1902–1988]

Wjaska pod голу (Budyšin: Domowina 1959)

Podtytuł *Wulicowańko z našogo casa*, określa utwór dłuż. autora, tłumacza, redaktora („Nowy Casnik”, „Serbska Pratyja”), jako opowiadanie [dłuż. „wulicowańko”]; z uwagi na próbę oddania wydarzeń w możliwie szerokim epickim zakresie, utwór uważać można również za mikropowieść. Należąca do odmiany p. produkcyjnej w wariacie wiejskim, tj. o zakładaniu i funkcjonowaniu spół. produkcyjnej, stanowi pierwszy utwór o takiej tematyce w lit. luż.

Przedstawione w utworze zdarzenia rozgrywają się w położonej pod lasem wsi Podgola, której opisem narrator rozpoczyna relację. Przedstawia kolejno historię wsi oraz aktantów – najbogatszego we wsi gospodarza Zobaka, jego córkę Leńkę, rodziny Nowaków (Nowakojc) oraz Cechów. Z Nowakami spotykamy się przy kolacji; syn Fryco wykląda rodzicom na przykładzie sąsiedniej wsi Starice zalety kolektywnej gospodarski; ojciec zdradza, iż o idei spół. rozmyśla od dłuższego czasu, proponuje także zasięgnąć rady u najlepszego gospodarza w Podgoli, Cechowego Měta. Spotkanie ma miejsce w niedzielę, w dyskusji padają argumenty pro i kontra spół., do idei gorąco przekonuje starych gospodarzy młodzież (Marjana i Gerat). Rozmowy o możliwym założeniu spół. w Podgoli toczą się również przy pracach polowych. W środowy wieczór w miejscowej gospodzie spotyka się grupa mieszkańców wsi, która spotykała się w tym samym gronie w czasie rządów narodowych socjalistów; to przeciwnicy socjalizmu i gorący zwolennicy Zachodu, do których należy również karczmarz. Zobak, Šaparjowy Awgust, Rizo, Mjeńk oraz karczmarz wiedzą już, że postępowi gospodarze planują założyć we wsi spół.; opracowują plan obrony, zakładający działania o charakterze sabotażowym. W tym samym czasie w domu Nowaków ma miejsce spotkanie aktywistów; głównym problemem staje się wybór odpowiedniego dla biednej wsi typu spół. [I, II, III], ostatecznie decydują, iż na początek najodpowiedniejszy będzie typ I; ktoś (Šapar za pieniądze Zobaka) wybija kamieniem okno. Następnego dnia we wsi panuje poruszenie z powodu incydentu z kamieniem oraz szerzonych przez największą plotkarę, Šaparjową, informacji o możliwych podpaleniach; Šaparjowa informuje Zobaka, że jego córka, Leńka, ma się ku przystojnemu synowi stare-

go Nowaka, Frycowi. Funkcjonariusze Domowiny [organizacja polit. Serbołużyczan] składają wizytę Cechowi, po czym wspólnie ruszają agitować nieprzekonanych gospodarzy; pomimo sceptycyzmu miejscowych, okazuje się że „miejscy” funkcjonariusze znajdują się na robocie w polu nie gorzej niż gospodarze. Wieczorem w gospodzie odbywa się spotkanie informacyjne, na którym Cech przedstawia ideę i zalety spół.; głos zabierają kolejni gospodarze, jedni popierają plan spółdzielczenia wsi, inni są przeciw; najbardziej postępowi, m.in. Fryco, podpisują akt dobrowolnego przystąpienia. W Podgoli nastaje nowy czas. Zobak nakazuje przerwać wszelkie akty nieprzyjaźni wobec „socjalistów”; karczi Leńkę za kontakty z Frycem, w wyniku czego odchodzi ona z Frycem do Nowaków, następnie podejmuje pracę w spółdzielczym kurniku w Staricach. Przychodzi czas żniw, pola wolnych gospodarzy są obrobione, natomiast spółdzielcze nietknięte, co daje okazję do drwin; adwersarzom rzedną miny, kiedy spółdzielczy kombajn w rekordowym tempie kosi pola, co wywiera wielkie wrażenie na niezrzeszonych gospodarzach. Naciągają burze, z całej wsi jedynie zboże spół. znajduje się bezpieczne pod dachem, inni gospodarze ponoszą duże straty; liczba chętnych do wstąpienia do spół. wzrasta lawinowo. Cecha i Nowaka niepokoi obojętność Zobaka; to jednak tylko pozory, po kolejnym spotkaniu spółdzielców, Zobak nakazuje przystąpić do realizacji planu; karczmarz się wycofuje. Zobak uświadamia sobie, że bez pomocy Leńki nie da sobie rady z gospodarstwem, jedzie do Staric, po drodze doświadczonego gospodarza zachwycają sukcesy tamtejszej spół.; Leńka odmawia jednak powrotu do domu. Rozeźlony Zobak udaje się do Riza i przekonuje go do podjęcia ustalonych kroków, jednak Rizo, podobnie jak wcześniej karczmarz, wycofuje się ze współpracy. Zadania podejmuje się natomiast pijaczyna Mjeńk, z tym, że jako pierwsza spłonąć ma nie stodoła Cechów, lecz Nowaków, co ma być rodzajem zemsty na Frycu za „uprowadzenie” Leńki. By nie zostać posądzonym o współudział, Zobak wyjeżdża do Berlina, następnie przekracza granicę i udaje się w głąb Niemiec Zachodnich. Fryco przeczując niebezpieczeństwo, ostrzega innych, sam unieszkodliwia w ostatniej chwili Mjeńka i zgodnie z prawem przejmuje gospodarstwo uciekiniera-Zobaka, jego prawa spadkobierczyni, Leńka, zgłasza dobrowolny akces do spół. Mija kilka tygodni. Šapar zwraca Nowakowi pieniądze za wybitą szybę w oknie; Mudra pragnie przystąpić do spół., do której, wraz z Leńką, zostaje przyjęty na kolejnym spotkaniu. Rozwijająca się oraz przynosząca zyski spół. w Podgoli przechodzi na typ III; właściwe dla tego typu otwarte i zautomatyzowane stodoły ulokowane zostają w części gospodarstwa Zobaka. Karczmarz i Rizo rozmyślają o wstąpieniu do spół., następnie do niej wstępują. Mija kilka miesięcy. Wieś jest całkowicie zmieniona; jest już po ślubie Leńki i Fryca; z Zachodu, gdzie codzienne życie ma się nijak do kolportowanych przez zwolenników Adenauera rajskich obrazów, powracają w rodzinne strony straceni synowie wioski. Jedynym, który jeszcze nie wrócił, i na którego powrót czekają we wsi wszyscy z napięciem, jest Zobak, w chwili obecnej słabo opłacany najemny pracownik na Zachodzie. Pewnego dnia słyszy w radiu audycję w języku dłuż., jej bohaterem jest już w całości spółdzielcza wieś Podgola, przemawia również Leńka. Zobak nie potrafi opanować wzruszenia, skruszony wraca w rodzinne strony, gdzie zostaje przyjęty z otwartymi ramionami przez rodzinę i sąsiadów; organy władzy okazują się miłośnierze, skazując Zobaka za przygotowywanie i kierowanie akcją przestępczą na wyrok w zawieszeniu. Zobak staje się aktywnym członkiem spół. i wiejskiej społeczności.

Wjaska pod голу to wysoce schematyczny utwór w poetyce socrealizmu. Uproszczona do absurdu fabuła, oczywista od samego początku teza, przesłanie oraz rozwiązanie kon-

fliktu, żadnych prób uatrakcyjnienia schematu powodują, iż jest to dzieło o niewielkiej wartości. Zastosowane przez BJERA schematy fabularne pokrywają się z klasycznym, właściwym dla p. produkcyjnej, zestawem motywów, przy czym w kontekście bliskości obu lit. służ. zasygnalizować należy konwergencję szeregu wątków z rozwiązaniami prozaików głuź.: sabotaż u J. BRĚZANA (→*52 Wochen sind ein Jahr*; →*MAS*), młodych przekonujących rodziców do idei społ. u tegoż (→*Trix a woł Jonas*) oraz u B. ŠOĽTY (→*Statok bjez gospodarja*). *Wjaska pod голу* to utwór pisany niejako na zamówienie, stanowił oczekiwaną przez decydentów dłuź. odpowiedź na nieporównywalnie liczniejsze głuź. p. produkcyjne l. 50. i 60.; podobnie jak tamte służyć miała jako oręż propagandowy w walce o uspołdzielczenie wsi górno- i dolnołużyckich.

Niewiele do zaoferowania ma utwór również w planie formalnym. Narrator to instancja onnipotentna, forma narracji zmienna, w toku opowiadania częste fragm. w 1 os. pl., co podkreślać ma przynależność narratora i czytelnika (odbiorcy narracji) do tego samego kręgu w celu wzmocnienia tezy; w przebiegu narracji preteritalnej liczne przejścia do czasu terażniejszego w funkcji *preasens historicum*. Relacja narratora funkcjonalnie podporządkowana została kwantytatywnie i względem rozwoju akcji dialogom; konsekwentnie wyizolowane z „tekstu” narratora, uproszczone do funkcji czysto informacyjnej nie przekonują, w wielu miejscach służą bezpośredniej ideologicznej indoktrynacji czytelnika. Deskrypcje, poza opisem początkowym, mocno zredukowane. Dla sposobu prezentacji zdarzeń właściwa jest zbyt silna konsekwentność, każde zdarzenie, każdy krok postaci zostaje przez narratora wyczerpująco wyjaśniony, przez to jego relacja staje się nużąca. Jej zdynamizowaniu służyć miały sceny symultaniczne: spotkania antagonistycznych kręgów, rozmyślenia nocne u Nowaków i Cechów. W planie postaci zwraca uwagę wprowadzenie szeregu figur drugoplanowych, symbolizujących rzeczywiste, występujące na Łużycach, nastawienie gospodarzy do idei kolektywnego gospodarzenia. Postaci główne pogrupowane zostały zgodnie z poetyką realnego socjalizmu w schematycznie antagonistyczne kręgi; do kręgu „wsteczników” należą Zobak, Šaparjowy Awgust, Rizo, Mjeńk, karczmarz; do kręgu postaci pozytywnych („pionierzy postupa”) Nowakowie, Cechowie, młodzież oraz nauczyciel. W utworze wyzyskał BJERO typowy dla prozy głuź. i dłuź. motyw karczny jako przestrzeni neutralnej, w której możliwe jest bezkonfliktowe spotkanie postaci przynależnych do antagonistycznych kręgów; mikropowieść jest też jedynym utworem z zakresu lit. służ. o problemach społ. rolniczej, w której nie pojawił się leksem „kołchoz” na jej określenie.

Wjaska pod голу, druga po zbiorze opowiadań *Mjazka* (1958) pozycja w lit. dossier BJERA, pierwsza i jedyna jego próba powieściowa, stanowi jednocześnie pierwszą i jedyną próbę p. napisanej w j. dłuź.; z tego też faktu wypływa jej znaczenie dla całokształtu problematyki powieściowej Słowian Zachodnich. Poza *Wjaską pod голу* lit. dłuź. posiada bowiem nieliczne translacje całości i fragm. p. autorów głuź. (m.in. J. BRĚZANA, J. KOCHA). Niezadowolająca pozycja p. w systemie gatunków lit. dłuź. wynika z ograniczonego sposobu istnienia lit. „małych”, w których miejsce p. zajęła mikropowieść; sytuację tę potwierdzają również inne „mniejsze” lit. zśłow.: głuź., kasz. oraz lit. wojwodińskich Słowaków.

KUBAŠEC, Marja [1890–1976]

Bosćij Serbin (Budyšin: LND; I – 1963, II – 1964, III – 1965)

Pierwsza w lit. głuź. p. hist. *sensu stricto*, druga po →trylogii o Feliksie Hanušu J. BRĚZANA i zarazem ostatnia głuź. trylogia.

Koncepcja p. oraz pierwsze szkice pochodzą z drugiej połowy l. 50.; bezpośrednim impulsem, który popchnął autorkę do podjęcia próby napisania p., był niewłaściwy jej zdaniem obraz nauczycielstwa, przedstawiony przez cz. pisarza, V.K. KLICPERĘ w dramacie *Potopa svĕta* (1815/1816), który KUBAŠEC przełożyła na j. głuź. Prymarnie tytuł p. miał brzmieć *Wučer (Nauczyciel)*; poświadczono są również inne postaci, w tym *Wučerka (Nauczycielka)*, co wskazywać mogło na pierwotny zamiar ustanowienia protagonistą p. postaci kobiecej [KUBAŠEC była pierwszą głuź. studentką i nauczycielką; los i wybory bohatera p. można odnosić do sytuacji autorki]; wstępnie planowana na jeden tom. Dwa fragmenty w periodykach rodzimych; (jedyna) translacja na j. cz. jako *Kantor Serbin* (tłum. J. MUDRA, V. STRAKOVÁ, L. ŠATAVA, 1986). Wielki sukces czytelniczy, największy bestseller powieściowy w na obszarze głuź.; tom pierwszy doczekał się drugiego wydania w 1964 r.; drugi i trzeci ukazały się w podwójnym nakładzie; wszystkie wyprzedane do ostatniego egzemplarza; trylogia o Bosćiju Serbinie była w rodzimym kręgu czytelniczym popularniejsza niż BRĚZANOWSKA →trylogia o Feliksie Hanušu. W 1966 r. przyznano autorce za trylogię nagrodę literacką organizacji Domowina pierwszej klasy.

Tom pierwszy rozpoczyna scena pogrzebu mieszczanina Žemra, donatora wiejskich szkół pokątnych. W jednej z nich, we wsi Ćemjercy [wł. Ćemjercy] naucza stary pedagog Donat. Ciężka choroba powoduje, iż zastępuje go młody, zaangażowany, acz niewykształcony, nauczyciel, po profesji szewc, Bosćij Serbin. Ubogiemu Bosćijowi zdaje się sprzyjać los, gdyż uczuciem pała doń córka najbogatszego gospodarza, starego Krala, Jĕwa. Na miłość obojga nieprzychylnym wzrokiem spogląda matka dziewczyny, pragnąca wydać ją za Jakuba Nuka, jedynego spadkobiercę sąsiedzkiego, równie zamożnego gospodarstwa. Kral przeciwnie, jest gotów pobłogosławić małżeństwu, pod warunkiem, że Bosćij dostanie się do cechu szewców miejskich, w czym jest w stanie mu pomóc. W ten sposób bohater postawiony zostaje przed trudnym wyborem: między miłością do kobiety a pasją dydaktyczną. W miarę upływu czasu Bosćij zdaje sobie sprawę z niedostatków własnego wykształcenia; szczególnie wyraźnie dostrzega to, przyrównując się do przyjaciela, Handrija, studenta ewangelickiego uniwersytetu. Przyjaźń i dyskusje z Handrijem powodują, iż Bosćij podejmuje intensywne samodoszkolenie, w czym najbardziej przeszkadza mu brak podręczników; korzystnym zbiegiem okoliczności, ma okazję wyprawy do Pragi z transportem produktów rolniczych z pobliskiego klasztoru; decyzja o wyjeździe powoduje niezadowolenie Jĕwy, umiejętnie podsycane intrygami matki. Po męczącej podróży Bosćij wraz z przyjaciółmi docierają do Pragi; jednym z wielu wydarzeń, jakie dane mu było przeżyć w stolicy Czech, było przekazanie mu przez pedagoga Lindę zagrożonych zniszczeniem książek J.A. KOMENSKIEGO (*Dydaktyka*). W trakcie przechadzek po Pradze, dokonuje się w Bosćiju, jak się zdaje, zasadniczy przełom: już wie, kim chciałby zostać, ma też najlepsze materiały do dalszej nauki...

Akcja tomu drugiego trwa od powrotu Bosćija z Pragi na Łużyce (1757) do końca 1758. Bohater dowiaduje się, że Jęwa przeniesie się do budziszyńskiej kolegiaty, gdzie będzie przygotowywać się do roli gospodyni i małżonki. W tym samym czasie dotychczasowy zarządca dóbr kolegiaty rezygnuje z pracy. Stary Kral proponuje Bosćijowi zastępstwo. Po raz kolejny bohater postawiony zostaje przed alternatywą: miłość i finansowa prosperita lub nauczycielstwo i bieda. Miłość młodych rozkwita, tymczasem w wiejskiej szkole piętrzą się problemy; sytuację komplikuje jeszcze śmierć Donata. Przed ostatecznym rozstrzygnięciem ratuje Bosćija decyzja zarządcy o przedłużeniu zatrudnienia o rok; traf ten bohater przyjmuje z ulgą, aczkolwiek wystawia w ten sposób związek z Jęwą na próbę. Jak się zdaje, nie to będzie dla obojga zagrożeniem największym. W zakątków całego kraju dobiegają wieści o grożącej wojnie w imię wiary... Część druga p. kończy się wkroczeniem wojsk Fryderyka II Wielkiego do Budziszyna.

Ostatnią część cyklu rozpoczyna nakreślenie ogólnej sytuacji Łużyc w czasie wojny. Ogrom danin przytłacza zarówno mieszczan, jak i wieśniaków; nieprzyjacielskie wojska rozpoczynają branki wśród miejscowej ludności. Zawierucha wojenna daje asumpt do wyrównania porachunków, Jakub Nuk denuncjuje Bosćija, który po krótkiej ucieczce w góry, zostaje schwytany w Budziszynie i wcielony do wojska pruskiego; wraz z nim w jednostce znajduje się brat Jęwy, Pětr. Od tej pory Bosćij czuwać będzie nad bratem ukochanej, jedynym spadkobiercą majątku Kralów i – być może – przyszłym szwagrem. Po udziale w wielu bitwach, obaj dezertują po krwawej potyczce pod Kolinem, docierają do Pragi, w której spotykają się z cz. przyjaciółmi, i już jako żołnierze sascy powracają na Łużyce. Pětr ginie w bitwie pod Bukecami [1758]. Fakt ten pieczętuje los Bosćija i Jęwy: ona wyjdzie za Tomaša Wjacławka, dziedzica bogatego majątku z okolicy, on natomiast będzie dalej nauczać, w czym będzie mu pomagać – wszystko na to wskazuje – Hanka Wërikec, jego dawna uczennica, edukująca przez lata nieobecności Bosćija wiejskie dzieci.

W planie tematycznym przeplatają się trzy wielkie sfery problemowe: historia (p. obejmuje lata 1755-1763), kwestia serbołużycka, nauczycielstwo – przy tym każdy z tomów ma inną poddominantę. Pierwszy tom to najbardziej „serbołużycka” część trylogii, wielki fresk życia zamieszkujących podbudziszyńskie wsie katolickich Górnołużyczan (aczkolwiek w powieści ważną funkcję pełnią także ewangelicy). Istotną zmianą względem struktury prozy głuź., od zawsze „ruralnej”, stało się otwarcie na miasto [Budziszyn], w czasie akcji jeszcze w części słowiańskiej; wprowadzenie przestrzeni miasta pozwoliło na ukazanie cechów podmiejskich jako inkubatora serbołużyckości. Druga część to tom najbardziej fabularny, o wartkiej akcji; silniej niż w pierwszym tomie zarysowany został aspekt klasowy. Na plan pierwszy rzutują dwa problemy: czy Bosćij wytrwa w swym postanowieniu i gotów będzie poświęcić miłość do kobiety dla dydaktyki; drugi to zmiana światopoglądu: początkowo skromnie pojmowany przez Bosćija plan podstawowej edukacji dzieci urasta do posłannictwa socjalno-narodowego. Trzeci tom prezentuje się jako najbardziej „historyczny”. Odpowiada temu ustanowienie podwójnego bohatera; obok Bosćija jest nim wojna siedmioletnia, mająca wielkie znaczenie dla historii Łużyc Górnych i ich słowiańskich mieszkańców. W realizacji KUBAŠEC historie wojenne to nie historia wielkich dowódców i talentów, lecz dzieje zwykłych żołnierzy i mieszkańców terenów, przez które przetacza się wojna. Poszerzeniu planu hist. w trzeciej części cyklu towarzyszy zawężenie planu fabularnego: Bosćij obronić musi swe ideały w konfrontacji z brutalnością wojny i demoralizującym wpływem służby wojskowej.

P. hist. zawsze funkcjonuje w podwójnym planie semantycznym: jako utwór literacki i źródło historyczne. Trylogia odznacza się starannie zaprezentowanym, acz nie bez pomyłek, podłożem faktograficznym; koncentracja uwagi na planie hist. położyła się cieniem na wartości artystycznej, autorce nie udało się zachować właściwych proporcji między planem historycznym a fikcyjnym (fabularnym). Tym, co przesądza o nikłej w dniu dzisiejszym wartości utworu, jest nierealnie oddana sfera nauczycielstwa. Pełna patosu i nieprawdopodobnych postaw nauczycieli nie przekonuje współczesnego czytelnika.

P. przedstawia się wybitnie pod względem wyzyskanych przez autorkę środków formalnych. W trylogii, także w późniejszej dylogii → *Lěto wulkich wohenjow* / → *Nalětnje wětry*, odnajdujemy szereg różnorodnych i niespotykanych zabiegów kompozycyjnych, językowych, stylistycznych. Wielką rolę odgrywa w trylogii hypodiegeza (opowiadanie postaci) przyjmująca niekiedy postać rozbudowanych, nabierających cech samodzielności fabuł, oraz gatunki wtrącone (literackie i nieliterackie). Z uwagi na determinanty p. hist. przewagę nad przestrzenią uzyskuje czas, aczkolwiek wyprawę Bosćija do Pragi uznać należy za jeden z niewielu przypadków, gdy bohater p. głuź. opuszcza teren rodzinnych Łużyc Górnych. Dla p. właściwa jest rozbudowana siatka postaci; Bosćij Serbin to postać fikcyjna, w utworze pojawiają się również postaci „rzeczywiste”; kreacja męskiej postaci głównej jest nieprzekonująca. Narrację pisarka prowadzi w „epickim praeteritum”; często występują chwilowe modyfikacje temporalne (czas unaoczniający); auktorialność narratora podkreślana w kilku miejscach przy pomocy strategii quasi-niewiarygodności; duży udział w narracji mają zdania pytajne; partie deskryptywne należą do najlepszych w obrębie prozy głuź.; nieprzekonujące, ze względu na patos i sentymentalizm, są natomiast partie dialogowe. Płaszczyzna formalna trylogii pozwala uznać M. KUBAŠEC za jednego z najwybitniejszych prozaików głuź.

Trylogia wpisuje się w nurt głuź. p. nonkonformistycznej, lokując się w bezpośredniej opozycji względem Brëzanowskiej → trylogii o Feliksie Hanušu. Sięgnięcie po model cz. p. hist. (upatrywano się wpływu pentalogii *F.L. Věk* [1888–1906] A. JIRÁSKA, którego dwa tomy KUBAŠEC przełożyła; z powodów ideologicznych książkowo ukazał się tylko tom pierwszy [1957]) przeciwstawia się wyzyskaniu i inkorporacji do lit. głuź. kojarzonego z tradycją lit. niem. modelu p. rozwojowej (*Entwicklungsroman*). Trylogia obok mikropowieści J. WJELI → *Pětr z Přišec* funkcjonuje jako zasobnik i katalizator świadomości niezafalszowanej pamięci narodu, będącej w kulturze/lit. głuź. po 1945 r. obiektem zajadłej modyfikacji, czego przykładem były opowiadania hist. B. BUDARA; trylogia przesycona jest duchem „wzajemności słowiańskiej”, prócz wykorzystania wzorca cz. p. hist., służy temu przede wszystkim ustalenie miejscem *katharsis* protagonisty Pragi, wyobrażanej w konformistycznej p. głuź. tego okresu, np. w p. → *Hrěšna wjes* J. WINARA, negatywne. W dwu esejach, *Jich běda – naše žiwjenje* (1970) oraz *Historija a historiski roman* (1972) KUBAŠEC broniła swej decyzji o podjęciu w dobie trwania p. socrealistycznej i socjalistycznej tematyki hist. przed zarzutami formułowanymi przez rodzimą, marksylistowską krytykę literacką.

Lit. C. Piniekowa, *Wobraz čłowjeka w literarnych twórbach Marje Kubašec [...]*, Univ. Diss. Leipzig 1983; T. Derlatka, *Powieść z Górnych Łużyc: historia, poetyka, ideologia*, Praha 2015.

Lěto wulkich wohenjow (Budyšin: LND 1970)

Wraz z późniejszą p. → *Nalětnje wětry*, z którą stoi w bezpośredniej relacji fabularnej, składa się na dylogię z życia i działalności demokratycznie zorientowanych głuź. nauczycieli w XIX w.; ze względu na jedność formalno-tematyczną, układa się w makroskali wraz z trylogią o → *Bosćiju Serbinie* w cykl powieściowy.

Geneza dylogii wypływa z sukcesu, jaki osiągnęła trylogia → *Bosćij Serbin*. Zachęcona powodzeniem, KUBAŠEC przystąpiła do pracy nad utworem o losach głuź. nauczycieli w XIX w.; pierwotnej skali projektu: jeden utwór, dylogia? – nie sposób określić. W 1966 praca nad p. była już zaawansowana;; po ukazaniu się wyimków p. w j. niem. (1970) opublikowano fragm. promujący w czasopiśmie „Rozhľad” (1970).

P. przedstawia losy grupy uzdolnionych nauczycieli głuź.: Pětra Domša, Hicki, Kocora, Rostoka, Wjeli. Spotykamy się z nimi jako żakami budziszyńskich szkół w 1842 r., w trakcie wycieczki na górę Mnišonc (Mönchswalder Berg). Młodzieńcy rozmawiają o swych przyszlých losach, symultanicznie o tym samym debatują dyrektorzy szkół. Sytuacja nie jest zachęcająca, dla większości z prymusów nie starczy miejsca w szkołach miejskich, wskutek czego zadowolić się będą musieli nisko płatną pracą w szkołach wiejskich, borykających się ponadto z niewystarczającą liczbą uczniów. Miejscem nauczania bohatera dylogii, Pětra Domša będzie mała wieś Něćin (Nethen). Po krótkim czasie Pětr zadamawia się we wsi i organizuje nauczanie w szkole. Od początku przyjdzie mu się jednak mierzyć z przeciwnościami losu; w owym roku panuje na Łużycach susza, dzieci obciążone są obowiązkiem zdobywania pożywienia, izba szkolna coraz częściej świeci pustkami; próba szkolnego festynu kończy się pożarem, który jedynie wielkim wysiłkiem udaje się opanować. W międzyczasie Pětr uczestniczy w licznych spotkaniach i debatach na temat nowych metod nauczania, które budzą w nim pragnienie reformy szkolnictwa, zwłaszcza szkół wiejskich. Sprawy dydaktyki schodzą na dalszy plan, kiedy pożary zaczynają pustoszyć najbliższą okolicę; wielki pożar Kamjenca (Kamenz), w którego gaszeniu uczestniczą dawni koledzy szkolni, daje okazję do spotkania. Pětr staje przed wyzwaniem złożenia kolejnego egzaminu; spełnia się również jego marzenie, gdy spotyka się z Handrijem ZEJLEREM (1804-1872), czołowym przedstawicielem głuź. odrodzenia narodowego. Po lecie wielkich upałów przychodzi ostra zima; do szkoły nie uczęszcza niemal nikt. Na Wielkanoc 1843 r. pojawia się przed Pětrem możliwość studiów w Lipsku, ku czemu nakłania go rodzina; propozycję nauczania w Budziszynie złożył mu również dyrektor jednej ze szkół. Pětr decyduje jednak, iż zostanie w małej wiejskiej szkole w Něćinie. Tłąca się w nim, długo skrywana miłość do Herty wybucha wielkim płomieniem.

Lit. C. Piniekowa, *Wobraz čłowjeka w literarnych twórbach Marje Kubašec [...]*, Univ. Diss. Leipzig 1983; T. Derlatka, *Powieść z Górnych Łużyc: historia, poetyka, ideologia*, Praha 2015.

Nalětnje wětry (Budyšin: LND 1978)

P. stoi w ścisłym, tematyczno-formalnym stosunku do wcześniejszej p. → *Lěto wulkich wohenjow*, tworząc wraz z nią dylogię.

Powieść wydana pośmiertnie (autorka zmarła w 1976 r.); manuskrypt przekazała na początku 1976 r., ostatnie korekty przeprowadzała w szpitalu; wyraźne ingerencje redaktorów w tekst, ujawniające się m.in. w rozbięciu spójnego systemu graficznego oznaczania tekstu wprowadzanego, odmiennym sposobie narracji (więcej alokucji, formy pluralne w miejsce singularnych); wersja książkowa znacząco skrócona względem rękopisu. Fragm. przedpremierowy w „Rozhladzie” (1975); drugi, w dzienniku „Nowa doba” (1978), ukazał się już po premierze.

Akcja nawiązuje bezpośrednio do fabuły p. → *Lěto wulkich wohenjow* i przedstawia dalsze losy głuź. nauczycieli w latach 1845–1848, zatem krótko przed fermentem społeczno-polit. roku 1849. W *initium* dowiadujemy się o dalszych losach znanych nam nauczycieli; wiedzie im się rozmaicie, jednym lepiej, innym gorzej. Jest rok 1845, Pětr zmuszony zostaje w swej działalności dydaktycznej do rozwiązania problemu Gusty Wornača, sieroty, mieszkającego u dziadków, którzy nie dają sobie z nim rady; Pětr stara się mu ze wszystkich sił pomóc, jednak jego starania nie przynoszą efektów. Broni również dzieci przed niesłusznymi zarzutami ze strony pańskiego inspektora, oskarżającego je o kradzież ziemniaków z folwarcznego pola. Organizuje wreszcie szkolny „swjedzeń” („festyn”), zakończoną pełnym sukcesem pierwszą tego typu w małym Něćinie (Nethen) uroczystość, która staje się przyczynkiem do integracji mieszkańców wsi i pobudzenia ich aktywności na polu działań pronarodowych. Wuj Handrij podejmuje ostatnią próbę przekonania Pětra do rozpoczęcia studiów w Lipsku, nadaremnie. Jako tło dla wydarzeń fabularnych związanych z nauczaniem i życiem wsi służą fakty koncentrujące się wokół dydaktyki i ruchu odrodzeniowego. Pionierskie, innowacyjne, a zwłaszcza prodemokratyczne techniki nauczania proponowane przez znajomego Pětra – Meldę (Jan Jurij MELDA, 1814-1894) znajdują uznanie, Pětr uważa się za przedstawiciela szkoły Meldy. Utylitarny charakter koncepcji oświaty światłego pedagoga prowadzi u Pětra do wewn. konfliktu, ponieważ z drugiej strony czuje się silnie związany z konserwatywnym, zatem antydemokratycznym skrzydłem narodowego odrodzenia Górnoluzyczan. W warunkach nasilających się prodemokratycznych ruchów narodowych w Europie, zmieniających się, głównie przez rozwój kolei żelaznej, stosunków społecznych i ekonomicznych, bohater zmuszony będzie do zajęcia konkretnego stanowiska. Jednoznacznego wyboru unika, dochodząc do przekonania, iż nie nieznaczący nauczyciel w małej mieścinie nie ma wpływu na losy świata. Jedyny, jaki ma, to oddziaływanie na uczniów, którym chce pomóc na drodze do lepszego życia. Na końcu oczekuje go szczęście osobiste; Herta, podobnie jak jej rodzice, nie ma nic przeciwko temu, by zostać żoną nauczyciela. Wycieczka na Mnišonc (Mönchswalder Berg), ślub, po którym w budziszyńskiej karczynie ojca Pětra zbiera się śmietanka górnoluzyckich pedagogów, kończą drugą część dylogii i zarazem cały cykl.

Płaszczyzna tematyczna dylogii, w szczególności jej główne wątki – przy nieuniknionych, z uwagi na zmieniony czas zdarzeń, tło historyczne, socjalne, ekonomiczne, dyferencjach pojedynczych motywów – kontaminują z planem tematycznym trylogii → *Bosćij Serbin*. Różnica najwyższego rzędu pomiędzy obydwoma cyklami zawiera się w ustanowieniu protagonistą utworu odmiennego typu bohatera, osadzeniu go w zmienionych warunkach, oraz w znaczeniu jego działalności dla (przyszłej) historii Górnoluzyczan. Dylogia ukazuje to, co na bazie działalności jednostek takich jak ubogi szewc-nauczyciel Bosćij Serbin, udało się o kilka dekad później osiągnąć kolektywowi – aktywistom odrodzenia narodowego. Zarówno „wielkie ognie” („wulke wohenje”), jak i „wiosenne wiatry/wichry”

(„nalětnje wětry”) to metafory zmagañ Domša, problemów młodych nauczycieli na polu upowszechniania oświaty wśród wszystkich warstw społecznych, również na wsi, jak i kłopotów działaczy odrodzeniowych na polu pobudzania świadomości narodowej wśród Górnołużyczan. W sferze *pedagogium* rozróżnić należy dwie płaszczyzny. Pierwsza z nich odzwierciedla ogólne problemy związane z nauczaniem, jego organizacją i funkcjonowaniem, zarówno na Łużycach, jak i w Niemczech; to zatem kwestia bardziej uniwersalna, a w szczególności niezależna od jednostki (bohatera), jej wyborów i postępowania. Drugą płaszczyznę determinują wybory protagonisty – nauczyciela, bezpośrednio związane z nauczaniem, i ich konsekwencje; sfera ta powiązana jest zarazem z jego przestrzenią osobistą. Podobnie jak w trylogii, także w dylogii KUBAŠEC idealizuje osobę i zawód nauczyciela. Wspólny jest również motyw próby; tak jak Bošćij Serbin, także Pětr Domš poddany zostaje egzaminowi: swój ideał (nauczanie w wiejskiej szkole) obronić musi w konfrontacji nie tyle ze zjawiskami klimatycznymi, co z wiejskim *milieu*, jego podejściem do kwestii szkolnictwa, do znaczenia edukacji dla dzieci, patriarchalnym systemem społecznym, rzutującym na system przekonań wsi. Historia powszechna, stanowiąca dominantę trzeciego tomu trylogii → *Bosćij Serbin*, ustępuje w cyklu dwuczęściowym miejsca dziejom narodowym. Zakończenie akcji dylogii przed rokiem 1849 wynikało z waloryzacji nie tylko w planie „historycznym”, bo również w ogólnej wymowie, głuź. ruchu odrodzeniowego. Zachowawcze stanowisko najważniejszych, obecnych w dylogii „fizycznie” postaci ruchu narodowego, opowiadających się za zachowaniem dotychczasowego *status quo*, względem procesów demokratycznych nie zostało przez KUBAŠEC przedstawione *expressis verbis*. Semiosferę historii narodowej wypełnia w obu częściach cyklu mnóstwo konkretnych, hist. poświadczonych detali.

Dla dylogii znamienne są te same niedostatki, co dla trylogii → *Bosćij Serbin*, tyle że występują one w obu tomach w spotęgowanej formie. W dylogii sroży się, zniechęcający do dalszej lektury wszechobecny patos; nie przekonuje finalny chwyt kłamujący. Identyczne dla obu cykli są typy bohatera, schemat fabularny (decyzja protagonisty, zagrożenie miłości) oraz przesłanie, przez co dylogia o nauczycielach może funkcjonować jako sequel → *Bosćija Serbina*. Autorka pozostała wierna sprawdzonym we wcześniejszej trylogii rozwiązaniom w planie formalnym; epicka różnorodność dylogii, niespotykana na taką skalę u innych powieściopisarzy głuź., dorównuje poziomem cyklowi o Bosćiju Serbinie. Dylogia posiada kompozycję quasi-ramową, wygenerowaną przez powtórzenie motywu wycieczki na Mnišonc. Na podobieństwo wyprawy Bosćija Serbina do Pragi, obie części dylogii posiadają jednostkowe fabularne punkty kulminacyjne; w → *Lěto wulkich wohenjow* jest to spotkanie u H. ZEJLERA (znaczenie tej sceny potwierdzone zostało wybraniem jej jako zwiastuna opublikowanego przed wydaniem książkowym), natomiast w *Nalětnich wětrach* – szkolne święto w Něćinie. Obie części dylogii określić należy jako wyjątkowo statyczne fabularnie, co stanowi dla czytelnika, zwłaszcza współczesnego, poważne wyzwanie. W obszarze dylogii przejawia się również zbyt silna predylekcja autorki dla detalu, co zaburza stosunek pomiędzy szczegółowością a uogólnieniem – praktycznie nie występuje strefa pośrednia. W dylogii silniej niż w trylogii dochodzi do głosu tendencja do ustanowienia bohatera równorzędnego względem Domša – to kolektyw działaczy odrodzeniowych; szczególnie ważki staje się dialog, poprzez który, zwłaszcza w *Nalětnich wětrach*, przekazywany jest cały konflikt.

Lit. C. Piniekowa, *Wobraz čłowjeka w literarnych twórbach Marje Kubašec [...]*, Univ. Diss. Leipzig 1983; T. Derlatka, *Powieść z Górnych Łużyc: historia, poetyka, ideologia*, Praha 2015.

MŁYNKOWA, Marja [1934–1971]

Dny w dalinje (Budyšin: LND 1968)

Jedyna w dorobku głuż. pisarki, literaturoznawczyni, krytyczki, tłumaczki i redaktorki („Serbska šula”) dłuższa proza dla czytelnika dorosłego. Koncypowana jako opowiadanie; prymarna tytulatura *Nan (Ojciec)*, poświadczona także forma *W dalinje (W oddali)*; fragm. w 1965, 1967 i 1968 r. w periodykach głuż.; wyd. drugie jako drugi tom *Zhromadženych spisow* (1994). P. uhonorowana nagrodą literacką organizacji Domowina drugiej klasy w roku wydania; szeroki odgłos za granicą: fragm. w wielu j., m.in. słow. (1968), pol. (1969, 1971, 1991); pełny przekład na j. cz. jako *Dny v dálce* (tł. J. VLÁŠEK, 1973; planowana była również ekranizacja filmowa), słow. jako *Dni v dial'ke* (tł. V. GAŠPARÍKO-VÁ, 1984); prawdopodobny przekład na język polski autorstwa sławisty, F. BIZONIA, fragm. zachowane w Serbołużyckim Archiwum Kulturalnym (Serbski kulturny archiw) w Budziszynie.

Składające się na przebieg fabularny wydarzenia ukazywane są przez narratora pierwszoosobowego w technice retrospektywnej. Akcja toczy się w latach 1932–1942 i przedstawia losy nauczyciela głuż. w czasach rodzącego się faszystowskiego i wojny. Bohater to Górnołużydzianin [w rzeczywistości ojciec autorki: Mikławš BRĚZAN; 1900–1972], z wykształcenia nauczyciel, który po zakazie wykonywania zawodu na Łużycach Górnych nauczać musi w dolnośląskiej (Friedersdorf, dziś Ługi koło Zielonej Góry) szkole śpiewu i muzyki. Zadłużony przez lekkomyślne wydatki u miejscowego inspektora, zmuszony zostaje przezeń do poślubienia jednej z jego trzech chrześnic, córek bogatego junkra. W niekonwencjonalny sposób, na podstawie zdjęć, nauczyciel dokonuje wyboru jednej z sióstr, Lejny. W rzeczywistości nieurodzawa Lejna nie przypada mu do gustu, rozczarowany inspektor grozi bohaterowi wyciągnięciem konsekwencji; bohater tłumaczy się jednak, jakoby wskazał na inną siostrę, wykształconą we Wrocławiu u urszulanek Hildę (Hildegard Magdalene z domu Klapper; 1909–1940), oczko w głowie matki. Pomimo sprzeciwu junkierki, inspektorowi udaje się zaaranżować spotkanie młodych podczas wycieczki na Górne Łużyce, na którą zaprosił Hildę. Ta nie jest zachwycona, nie tyle samym nauczycielem, co jego rodzimym środowiskiem; w jej przekonaniu matka nie zezwoli na ślub, sama też czuje się w tej okolicy obco. Obiekcje Hildy rozwiewa inspektor wskazując, że dla niemieckiej rasy nastaje właśnie dobry czas, natomiast kwestia Serbołużyczan rozwiąże się sama. Po wielokrotnych ponagleniach swata-inspektora nauczyciel oświadcza się Hildzie następnego dnia na zaniebanym dworcu kolejowym [sic!]. Czas upływa; młodzi korespondują ze sobą; nauczyciela odwiedza jego brat bliźniak, Jurij [Jurij BRĚZAN; 1900–1948], student teologii w Pradze. Jurij sprzeciwia się małżeństwu brata z Hildą ze względu na nieskrywane prohitlerowskie sympatie deklarowane przez jej rodzinę. Rozmowa z bratem otwiera bohaterowi oczy; dostrzega problem stosunku narodowych socjalistów do Serbołużyczan; na tle akceptacji/braku akceptacji założeń faszystowskich dochodzi do jawnego

konfliktu nauczyciela z inspektorem; sytuację łagodzi zbliżający się ślub i wystawne, trzydniowe wesele. Między Mikławšem a Jurijem dochodzi do otwartej waśni na tle pochodzenia i polit. orientacji rodziny Hildy, kłótnia kończy się deklarowanym zerwaniem wszelkich stosunków; napięte stosunku panują również między nauczycielem a Hildą. Nowożeńcy przenoszą się na Łużyce, jednak tylko po to, by zaraz przeprowadzić się do odległej dolnośląskiej wsi, przy granicy z Polską. Przyjdzie i Mikławšowi, i jego rodzinie, wegetować w niesprzyjających warunkach; jako nauczyciel może liczyć jedynie na niską płacę. W kolejnych latach w relacjach między małżonkami przeplatają się okresy lepsze i gorsze; bohater odkrywa bliskość losów Polaków i Serbołużyczan; postanawia budzić w miejscowych dzieciach świadomość polską. Hilda rodzi pierwsze dziecko, na chrzcinach ponownie spotykają się obie rodziny, przybywa również Jurij. Wieś się przemienia, wznoszą nastroje prohitlerowskie; Mikławšowi składa wizytę poszukująca Jurija policja; proponują mu również do przystąpienia do SA (odmawia); wójt omyłkowo zapisuje, iż nauczyciel włada językiem serbskim; w trosce o zabezpieczenie egzystencji swej rodzinie bohater wstępuje do Grenzschutzu; nauczycielowi i Hildzie rodzi się drugie dziecko. Wybuch wojny; nauczyciel powołany zostaje do Wehrmachtu; przerzucony na teren Polski nawiązuje kontakty z ruchem oporu; poznaje uświadomioną narodowo polską nauczycielkę, Łuc[j]ę Kaczmarek, w której, jak można się domyślać, zakochuje się z wzajemnością. Dobrą wiadomością o tym, że po raz trzeci zostanie ojcem, przesłania wkrótce tragiczna: przy poronieniu zmarło zarówno dziecko, jak i Hilda. W opuszczonej dolnośląskiej wsi ponownie spotykają się obie rodziny; bohater odwozi dzieci na Łużyce, gdzie od tej pory będzie się o nie troszczyć jego rodzina. Bohater – awansowany w międzyczasie do rangi oficera, zostaje skierowany do Serbii, na podstawie posiadanych przez armię informacji, jakoby mówił po serbsku. Daleko od rodzinnych stron dokonuje się w bohaterze przełamanie; pewnej nocy dokonuje aktu sabotażu, wypuszczając na wolność zatrzymanych jugosłowiańskich jeńców, za co, jak dowiadujemy się z lakonicznej narracyjnej prolepsy, postawiony zostanie w przyszłości przed sądem wojennym pod zarzutem zdrady.

Brak wariantu niem. spowodował, iż p. omawiana była głównie w kręgu słow.; rodzime literaturoznawstwo z uwagi na jej odmienność od obowiązującego wówczas modelu socrealistycznego zajmowało się nią niechętnie i powierzchownie. Stąd też wymiar, znaczenie oraz wartość *Dni w oddali* dla hist. prozy (lit.) głuź. odkryto z opóźnieniem, za zasługą sorabistyki zagranicznej.

Plan tematyczny p. jest niezwykle bogaty i zróżnicowany. Utwór funkcjonuje jako rodzaj kroniki rodzinnej, narodowej, także jako hist.-kulturowy zapis ówczesnej doby; łączy wiele motywów znanych z p. innych autorów głuź. (wojna, rodzenie się faszystów, emigracja, wewnętrzna emigracja, nauczycielstwo, kontakty z partyzantami, obrachunek generacyjny). Przy rozbiórce planu tematycznego kluczową funkcję pełni tytuł; funkcjonuje on jako pryzmat, przez który oświetlać i przy pomocy którego objaśniać się dają kolejne jej wątki; motywem oddali, geograficznej i uczuciowej, jako determinanty losu ludzkiego koresponduje z najwybitniejszą p. wojwodińskich Słowaków, z utworem → *Dialky* J. LABÁTHA.

Cechę znaną p. stanowi autentyzm, jakkolwiek z uwagi na liczne tematyczne pierwiastki, których zidentyfikować niepodobna, fabułę uważać należy za fikcję; w ocenie współczesnych, wszystkie postaci ze strony głuź. były postaciami autentycznymi. Niespotykane jest skonfigurowanie (meta-)relacji zachodzącej między realnym autorem

(M. MŁYŃKOWA) a protagonistą: bohater to w rzeczywistości ojciec autorki; sama M. MŁYŃKOWA funkcjonuje w przestrzeni związanej z tekstem w trzech wymiarach: w pozatekstualnym jako realna autorka oraz podwójnie w sferze wewnątrztekstowej: jako instancja zbliżona do narratorki i zarazem jako jedna z postaci („urodzi się” w drugim roku fabularnym p., natomiast w chwili, kiedy jej ojciec zadecyduje o uwolnieniu jugosłowiańskich partyzantów, liczy około ośmiu lat). Umieszczenie zdarzeń poza terenem Łużyc, „w oddali”, w sposób naturalny ewokuje odmienny od zasadniczego dla p. głuź., bo ekstraspektywny, ogłęd sytuacji Serbołużyczan z Łużyc Górnych. *Dny w dalinje* tworzą rysę na nieskazitelnym wizerunku nauczyciela, propagowanym dotąd w prozie głuź. (M. KUBAŠEC, J. WJELA). Dotychczasowi literaccy Górnolużyczanie-nauczyciele nie tylko w szkole, lecz również w życiu osobistym kierowali się ideałami przyświecającymi im w pracy, natomiast ocena sfery prywatnej Mikławša jest co najmniej ambiwalentna.

Nowością wnoszoną przez p. MŁYŃKOWEJ do prozy głuź. był pogłębiony rys psychologiczny postaci. Niekorzystne położenie protagonisty, Górnolużyczanina w dolnośląskiej, konsekwentnie faszyzującej się wsi, niezrozumienie z najbliższymi osobami: z Hildą, ale także z bratem Jurijem, w sposób naturalny otwiera przestrzeń dla silniejszego niż miało to miejsce w dotychczasowej, przede wszystkim deskryptywnej prozie głuź., zaakcentowania stanów emocjonalnych bohatera. MŁYŃKOWA umiejętnie przedstawia, w stałym balansie z czynami pozytywnymi, repertuar negatywnych działań i przymiotów bohatera: kunktatorstwo, bierność, niekiedy konformizm (sposób rozwiązania problemu długu, małżeństwo z niekochaną kobietą, wstąpienie do niemieckiej armii, udział w wyprawie do Polski i Jugosławii). MŁYŃKOWA to także pierwszy głuź. powieściopisarz, który przedstawił konflikt mieszanego głuź.-niem. małżeństwa (pojawiający się częściej w dalszych dekadach rozwoju prozy głuź.), w szczególności w wymiarze psychologicznym. Poprzez zaznaczenie sytuacji niezrozumienia między małżonkami w sposób zakładany bądź nie zarysowała się także konfrontacja obu narodów, głuź. i niem. To zaś uwidacznia się przede wszystkim w kontrastywnym ukazaniu przez autorkę obu semiosfer: nauczyciela, jego rodziny i narodu, oraz Hildy, jej rodziny i jej narodu.

Bohater, Mikławś, to człowiek moralnie i psychicznie słabszy, acz nie słaby: przeciętny, targany ogólnoludzkimi problemami i strachem. Omawiana p. to subtelne studium degradacji psychiki, zachowań, godności ludzkiej, skażenia obyczajów i relacji – nawet między małżonkami, pod nieustannym i wszechobecnym wpływem ideologii faszystowskiej, strachu, konformizmu. Niezależnie od oceny jego postępowania, bohater to kreacja dla prozy głuź. całkiem nowa, niezwykła i niezaakceptowana przez rodzimych czytelników. Całkowita zależność losu bohatera od czynników zewnętrznych, deziluzja i indyferencja to wyznaczniki i realizacja kafkowskiego typu bohatera. Na tle innych bohaterów p. i prozy głuź. wyróżnia go brak jednoznacznego zadeklarowania przez autorkę – i przez siebie samego – jako Górnolużyczanina.

Nie tylko w kwestiach tematycznych, lecz i w planie formalnym *Dny w dalinje* wybijają się ponad dotychczasowe i wielką część kolejnych osiągnięć powieściopisarstwa Górnolużyczan. Za zjawisko wyjątkowe uznać należy obejmującą trzydzieści jeden zdań ekspozycję, niepowtarzającą się w takiej lub podobnej postaci w żadnej innej p. głuź. Pełni ona funkcję inicjalnego metakomponemu, od komponemu właściwego odróżniając się przede wszystkim odmienną, pierwszoosobową formą narracji (następnie narracja przechodzi do formy 3 os. sg., przeplatanej krótkimi wtrętami w „ja”-formie) oraz odniesieniami

do rzeczywistości pozatekstowej. W obrębie krótkiego fragmentu zbudowana zostaje sfera przesycanych emocjami napięć wewnątrzrodzinnych (rodzina niem., rodzina głuź.), w których odnajdujemy odbicie rzeczywistej, niebanalnej sytuacji zarówno bohatera powieści, ojca autorki, jak i niej samej. Opowiadacz nie prezentuje się jako instancja spolegliwa; z jednej strony odnajdziemy w tekście dowody bezpośrednio wskazujące na jego omnipotencję, z drugiej – partie świadczące o tym, iż to jednak instancja niewiarygodna. Językowe i fabularne realizacje konstrukcji narratora „nieautorytatywnego” w *Dniach w oddali* należą do najlepszych i najciekawszych w obrębie p. i prozy głuź.

Skarb powieści stanowi forma narracji. *Dny w dalinje* to najlepszy przykład konwencji *skazu* w prozie głuź., konwencji realizowanej przez m.in. wielką ilość zwrotów nieliterackich, typowych dla mowy potocznej; pomijanie niektórych faktów, z punktu widzenia narratora i odbiorcy komunikatu zbędnych; wtrącanie innych, nie związanych z prezentowanymi zdarzeniami; repetycja słów i zwrotów; ekspresja wypowiedzi; wulgaryzmy; zmienność rytmu opowiadania. Rozwiązania formalne oraz stopień nasycenia narracji elementami *skazu* lokują MŁYNKOWĄ wśród najlepszych słów. reprezentantów tej konwencji (por. także → *Twarz Smętka* J. DRZEŹDŹONA).

Dny w dalinje to jedna z najwybitniejszych p. głuź. Żaden z powieściopisarzy głuź. do dnia dzisiejszego nie powtórzył kompleksowości rozwiązań formalno-tematycznych wprowadzonych przez autorkę do gatunku. Niekonwencjonalny, stojący w oczywistej opozycji względem modusu opowiadania w dominujących w tym czasie p. socrealistycznych i socjalistycznych sposób narracji stanowił dla autorki (w działalności krytyczno-literackiej wychodziła z marksizmu) podstawowy, zarazem odmienny od koncepcji autorów starszej generacji sposób odideologizowania powieści głuź.

Lit. F. Šěn, *Dosłowo*, [w:] M. Młynkowa: *Zhromadžene spisy*, 2. zvjazk, Budyšin 1994; C. Prunitsch, *Nachwort*, in: M. Młynkowa, *Tage in der Ferne*, Bautzen 2003; T. Derlatka, *Powieść z Górnych Łużyc: historia, poetyka, ideologia*, Praha 2015.

VÁŠOVÁ, Alta [*1939]

Po (Bratislava: Slovenský spisovateľ 1979)

Pierwszy z projektów SF słów. autorki, po którym ukazą się jeszcze → *V Záhradách*, *Blíženci z Gemini* (1981), *7,5 stupňa Celzia* (1984); pierwsza „kobieca” p. SF oraz pierwsza próba antyutopii w lit. słów.

P. ukończona już w 1974; negatywne, zarzucające autorce wzorce lit. zachodniej recenzje wydawnicze spowodowały, iż wydawnictwo „Tatran” utwór odrzuciło; pierwsze wydanie w oficynie „Slovenský spisovateľ” ocenzone; pierwotny, podkreślający antyrezimową wymowę utworu, wariant p. oddaje dopiero wyd. drugie (1993); prymarna forma tytułu *Herci*; tekst właściwy poprzedzony fragm. wiersza (*At' se stalo*) cz. pisarza, F. HALASA, zamykającego tom poetycki *Naše paní Božena Němcová* (1940; „At' se stalo jak se stalo / dosti zlé je že se stalo / jeden zajde druhý přijde / slunce zašlo slunce vyjde”), mający wielkie znaczenie dla interpretacji poszczególnych kręgów tematycznych oraz całego utworu.

Wybudzony (w nieznanym sposób) z hibernacji bohater-robot (imię lub oznaczenie nieznanne) w poszukiwaniu wyczerpujących się zapasów energii porusza się ostrożnie po najbliższej okolicy, odnajdując jedynie ruiny i ciała innych robotów („celá planéta bola vtedy obrovským cintorínom”). Budzi się w nim myśl o ożywieniu tego cmentarzyska; wśród ruin odnajduje innego, podobnego do siebie robota, którego udaje mu się częściowo ożywić; zdaje sobie sprawę, że staje się tym samym *panom nad smrťou* i określa siebie mianem konstruktora („konštruktér”). Gromadzi zasoby energii, zabezpieczając w ten sposób swoją egzystencję oraz pozycję w przyszłym społ. ożywionych robotów. Ostatecznie wybudza znalezionego wcześniej robota, nazywając go bratem; jednocześnie konstruktora natchodzi refleksja, że i on sam został przez kogoś stworzony. Przywracanie do funkcjonalności kolejnych robotów idzie gładko, jednakowoż te, wśród nich i brat, instynktownie dążąc do pozyskania niezbędnego zasobu energii, atakują konstruktora; ten wycofuje się do kryjówki, w której odtąd spędza większość czasu. Ćwiczy pamięć przestrzenną; przenosi do kryjówki i ukrywa brata; odnajduje również swój słaby punkt – wyłączniki, które maskuje barwnymi przykrywkami. Robotom-obywatelom przydziela kolejne zadania do wykonania oraz teren, na którym będą przebywać; konstruktor dowiaduje się, że poprzednim operatorem-konstruktorem robotów, w tym i jego samego, była instancja zwana człowiekiem. Stworzone przez konstruktora społ. robotów funkcjonuje bezproblemowo; konstruktor włada suwerennie; rozwija się nauka, roboty uczą się i dochodzą do kolejnych odkryć (moda, ogień, klonowanie); roboty-naukowcy, prócz pracy, zaczynają się interesować przeszłością, prowadzą badania. Konstruktor nadaje bratu pełną funkcjonalność, ładuje mu również kopię swojej pamięci, od tej pory brat funkcjonuje jako jego klon. W trakcie jednej z wycieczek odnajduje nieznaną, miękką istotę, która posługuje się mową (w rodzaju żeńskim); by nie stała się przedmiotem negatywnego zainteresowania, umieszcza ją w kryjówce, gdzie będzie przebywać wraz z bratem. Naukowcy uświadamiają sobie, że stworzył ich człowiek, ich przodek; zakładają muzeum, w którym eksponatami jest różnego rodzaju broń; stwarzają nazwy dla nieznananych przedmiotów. Konstruktor prowadzi rozmowy z nieznaną istotą, rozmowy są utrudnione, jako że posługuje się ona znacznie bardziej zaawansowanym słownictwem; konstruktorowi udaje się dowiedzieć, że ludzie stworzyli bombę antropologiczną („humánna bomba”), której użycie w czasie wojny zniszczyło rodzaj ludzki, pozostawiając wszystko inne, co nieożywione, nietknięte. Miękka istota, człowiek o imieniu Anna, określa się jako „chora”; jej ciało jest pełne sztucznych narządów, przy życiu utrzymuje ją skomplikowana aparatura. Roboty pilnie uczą się barw i kolorów; przełożony naukowców, 111-9-B, doprowadza do sprawności znaleziony telewizor; na filmie można obejrzeć prowadzących wojnę ludzi. Konstruktor sporządza kilka własnych kopii, które monitorują cały areal i całe społ. Roboty odkrywają podróżowanie, jej ułatwieniem jest transportacja; naukowcy przechodzą na system kartoteki: zapisują i katalogują wszystkie odkrycia; odkrywają, że najważniejszymi dla ludzi pojęciami były zawiść, seks, ból, miłość. Annie dokucza samotność, domaga się towarzystwa; aczkolwiek obywa się bez jedzenia, energię pozyskuje bowiem z baterii, żąda czegoś do jedzenia; przyrządzona wedle jej wskazówek mikstura okazuje się kwasem; Anna zarzuca naukowcom próbę otrucia, niektórzy z nich ulegają silnemu poparzeniu. Wskutek przebywania z człowiekiem zmienia się światopogląd brata: nie wyklucza w przyszłości współpracy robotów z człowiekiem. Naukowcy odkrywają sposób, w jaki reprodukowali się ludzie; chcą przy jego pomocy produkować nowe roboty; w społ. robotów narasta bunt. Konstruktor decyduje się skopiować

człowieka, Anna jest zainteresowana. 111-9-B wraz ze współpracownikami przystępuje do zadania; wprawdzie konstruuje mniejszy aparat podtrzymujący funkcje życiowe, Anna nie musi już korzystać w wózka; następnie kopiuje jej wyobrażenia i wiedzę, stwarzając kolejnych aktorów (hercov) rodzaju żeńskiego: Xenię, Beagę, Norę. Początkowo wszystko układa się dobrze, powoli jednak Anna zaczyna uważać aktorki za rywalki; snuje dalekosiężne plany, planuje przywrócić człowiekowi należną mu, nadrzędną pozycję; za swego sprzymierzeńca uważa 111-9-B; ten wyjawia, iż wraz z naukowcami odnalazł zahibernowanego w lodzie człowieka (mężczyznę). Anna, brat i stojedenaścianka organizują pucz; przy próbie fizycznej likwidacji konstruktora Anna przy pomocy kwasu unicestwia brata; aktorkom udaje się uciec. Konstruktor wraz z wiernymi mu naukowcami przechodzi do kontrataku; wybucha zaciekle walka; obie strony masowo klonują swych żołnierzy, w wyniku czego dostępne zasoby energii dramatycznie spadają. Oddziały konstruktora osiągają przewagę; akolici Anny wycofują się do muzeum; Anna ucieka; w wybuchu spowodowanym aktywizacją dawnych, przechowywanych w muzeum, bomb, ginie 111-9-B. Wybuch zniszczył wielką część świata robotów; koniec ich cywilizacji nadciąga nieubłagane. Anna osiąga przewagę militarną; jednocześnie zaczyna zachowywać się jak królowa: buduje pałac, zakłada koronę, zbiera złoto. Aktorki pragną zobaczyć i ożywić zamrożonego człowieka; mają nadzieję, że to mężczyzna, co umożliwi rozmnożenie rodzaju ludzkiego. Jozef staje na wysokości zadania, Xenia zachodzi w ciążę. Brak energii skłania konstruktora, naukowców i ludzi do drastycznego kroku, regulowanego umową: w celu oszczędności energii, ludzie mają zakonserwować naukowców i konstruktora, następnie przywrócić ich do życia w sprzyjających warunkach. Wszyscy stają się świadkami zagadkowej śmierci Anny w jej pałacu; Xenia rodzi córkę, naukowcy zostają zakonserwowani i wyłączeni. Ostatnie słowa robota/utworu brzmią: „vypínam sa” („wyłączam się”).

Po, podobnie jak *7,5 stupňa Celzia*, jest p. SF w konwencji postkatastroficznej, VÁŠOVÁ wykorzystwała szereg wielkich tematów światowej fantastyki naukowej. Jednym z nich jest wizja końca świata ludzi, co sygnalizuje już sam tytuł: przyimek prosty „po” (tu w pozycji samodzielnej), wskazuje na zaistniałą wcześniej sytuację zakończenia określonego stanu, w tym przypadku sytuację po końcu świata. Przyczyną końca świata ludzi są oni sami, winny jest przede wszystkim rozwój cywilizacyjny i związany z nim postęp technicznych; *Po* wpisuje się w autodestrukcyjny nurt światowej SF, problematyzujący kwestię odpowiedzialności za rozwój techniczny.

Drugim z wielkich tematów SF jest świat po katastrofie (tu: po wojnie; w niecenzurowanej wersji przyczyną końca świata ludzi jest katastrofa ekologiczna). W realizacji VÁŠOVEJ rodzaju ludzki, z wyjątkiem dwu egzemplarzy, nie istnieje. Ze znanego nam świata pozostały jedynie artefakty nieożywione, w ten sposób „nowe” życie funkcjonować będzie w „starych” warunkach. Pisarka nie tworzy zatem całkiem nowego porządku, odtwarza, w nowych realiach i przez innych wykonawców, świat znany czytelnikowi, co jest krokiem właściwym dla zawieranego między autorem i czytelnikiem „paktu fantastycznonaukowego”. Odbudowa świata w *Po* możliwa jest jedynie poprzez dwie drogi: przez narodziny nowego życia (porządku) lub przez dyktaturę, wojnę, zniszczenie. Odbudowa, stworzenie świata na nowo lokuje *Po* w kontekście właściwego dla wszystkich kultur ludzkich mitu założycielskiego.

Kolejny wtopiony do fabuły utworu wielki temat SF stanowi sztuczna inteligencja. Wybuch bomby przeżyła część robotów, wśród nich konstruktor, aczkolwiek nieznan jest sposób lub też przyczyna jego samowzbudzenia. Sztuczna inteligencja w jego osobie przy-

wraca życie na ziemi, stwarza nowy porządek; demiurgiem świata po katastrofie będzie zatem w wyobrażeniu autorki sztuczna inteligencja. Okaże się jednak, że społ. robotów trafić będą podobne konflikty i problemy, co wcześniej społ. ludzkie. Roboty wprowadzie się uczą, sztuczna inteligencja będzie w stanie samodzielnie zdobywać wiedzę, jednakowoż zapalnikiem konfliktu i buntu staje się dostęp do życiodajnej energii; z tego powodu wybucha główny, tragicznie kończący się konflikt robotów z robotami, a także szereg pomniejszych, przypominających ludzkie konflikty o wpływy.

Nie należy zapominać i o temacie współistnienia człowieka z maszynami, przedstawionym w *Po* w wielu płaszczyznach, realizacjach i perspektywach. Na plan pierwszy wysuwają się sytuacje symbiozy i konfliktu. W nowym świecie współistnienie ludzi i robotów będzie nieuniknione, wskazuje na to początkowe zachowanie Anny, zmiana światopoglądu brata, motyw aktorek – czyli pół ludzi-pół robotów, udana reprodukcja między człowiekiem a maszyną. Spoiwem między światem maszyn a światem człowiekiem są Xenia i Jozef oraz 111-9-B. Ci pierwsi to symbol odwiecznego i właściwego dla rodzaju ludzkiego (lub półludzkiego w przypadku Xenii) pragnienia miłości; również pragnienia podtrzymania „ludzkości” w świecie bez człowieka; robot 111-9-B (liczba 111 jest znacząca; pojawia się zarówno w historii lotów kosmicznych jako numer jednej z raket, jak i w tablicy pierwiastków [roentgen]), klonuje człowieka, jak i sprzymierza się z Anną przeciwko innej maszynie, konstruktorowi. Sytuacja konfliktu między człowiekiem a maszyną (sztuczną cywilizacją) przebiega najogólniej pomiędzy konstruktorem a Anną, przy czym dla człowieka przeciwnikiem są wszystkie roboty, podczas kiedy dla konstruktora jedynie ona sama (zarówno aktorki, jak i Jozefa zachował przy życiu). W utworze człowiek ma wartość ambiwalentną: Anna, w czwartej dekadzie życia, to postać wybuchowa, konfliktowa, zaborcza i egoistyczna, personifikująca wszelkie negatywne cechy rodzaju ludzkiego; Jozef natomiast jest poczciwym wędkarzem, bez cech negatywnych. Sztuczna inteligencja w postaci robotów wykreowana została pozytywnie. Ich bezwzględność, konstruktor uśmierca jednego z robotów w celu pozyskania jego energii, wynika z prawa walki o przeżycie; stopniowo jednak i konstruktor, i inne roboty (brat, naukowcy), podlegają procesowi ucłowieczenia; konstruktora cechuje altruizm, zdolność do ofiary (z siebie samego), humanizm. W ten sposób VÁŠOVÁ dokonuje w *Po* znaczącej modulacji: cechy ludzkie przypisuje sztucznej inteligencji, wychodząc w ten sposób poza popularny schemat SF, wedle którego stanowi ona element zagrożenia.

Za oryginalny dla słów. SF uważać można charakterystyczny dla fantastyki naukowej VÁŠOVEJ motyw odnowy życia, dostrzegalny również w p. → *V Záhradách*, przy czym w *Po* odbywa się to dwukrotnie: na początku odtwarzają świat roboty, następny – po wojnie robotów z człowiekiem – stworzyć muszą ludzie.

Dla *Po*, podobnie jak dla całej prozy VÁŠOVEJ, istotną rolę odgrywają kwestie imion, płci i tytułu. Etymologię imienia Anna oddać można jako „miłości pełna, miła, powabna”, co akurat w przypadku postaci z p. nie znajduje zastosowania, natomiast znaczenie imienia Józef, „niech przyda, pomnoży Jahwe”, oddaje jego funkcję w fabule. Dwójka ludzi, którzy przeżyli katastrofę i stworzą życie na nowo, nie zostali oznaczeni jako Adam i Ewa, pisarka uciekła tym samym od utartego schematu. Pisarka-kobieta stworzyła w *Po* świat zdominowany przez kobiety; roboty są z natury rzecz bezpłciowe, kobietami, oprócz jednej z postaci głównych, Anny, są także aktorki; pierwszym dzieckiem z krzyżówki człowieka i pół-maszyny będzie córka; rola jedynego mężczyzny w utworze (w przyszłym

świecie) ogranicza się właściwie jedynie do aktu zapłodnienia. Niepowtarzalną formę tytułu, *Po*, odnosić można do szeregu planów znaczeniowych utworu, z których, prócz wyjaśnionych, zwrócić należy uwagę na antyreżimowość.

Podzielony na 29, oznaczonych cyframi rzymskimi rozdziałów utwór poświadcza także interesujący plan formalny, szczególnie w aspekcie narratologii. Narracja prowadzona jest przez homodiegetycznego narratora, czyli jednocześnie protagonistę. Jest nim konstruktor, przy czym swą wypowiedź w „ja”-formie prowadzi w dwóch płaszczyznach temporalnych. Pierwszą stanowi jego wypowiedź do siebie samego (monolog), drugą późniejsza względem monologu wypowiedź o charakterze monologicznym (tj. bez odpowiedzi ze strony adresata) w funkcji komentującej, kierowana do aktorek, w czasie na chwilę przed aktem samowylęczenia; w utworze praktycznie nie występują dialogi. Co najistotniejsze, oba plany temporalne są pasmem zdarzeń terażniejszych, podkreślanym za pomocą gramatycznego czasu terażniejszego; oba zróżnicowane również zostały rodzajem pisma: pierwszy, znacząco obszerniejszy, oddawany jest antykwą, drugi kursywą. Informacje istotne dla rozwoju fabuły tudzież zrozumienia utworu przekazywane są nie w jednym, lecz w obu planach. Sposób podania faktów, prezentacji zdarzeń to komunikat jałowy, konkretny, przypominający *nomen omen* język „maszynowy”.

W planie językowym p. spotykamy się z ciekawą tendencją, swoistą językową (pragmatyczną i symboliczną) obrazowością, jako że Anna zmuszona jest do objaśniania robotom rzeczy (np. okna, mikser), zjawisk, uczuć (miłość, seks) im nieznanym. Na paradoks w tym zakresie zwrócił uwagę D. SLOBODNIK, gdyż mający wielkie problemy z pojęciem zjawisk z obszaru ludzkiej rzeczywistości konstruktor opowiada o tychże zjawiskach aktorkom w sposób wcale profesjonalny. Właściwa dla poetyki SF futurologiczna terminologia w warstwie leksykalnej pojawia się w *Po* w minimalnym zakresie.

W utworze łatwo odnaleźć liczne pierwiastki intertekstualne, nawiązujące z jednej strony do światowej SF, z drugiej do zśłów. realizacji. Akt tworzenia przez konstruktora ożywionej (nawet jeśli nadal sztucznej) inteligencji, odtworzenie samego siebie w postaci brata sytuuje p. VÁŠOVEJ blisko *Frankensteina* (1818) M. SHELLEY, a społ. robotów, tworzenie świata na podstawie miłości – dramatu *R.U.R.* (1920) cz. pisarza K. ČAPKA.

Wprowadzające do *Po* motto z wiersza F. HALASA, będące prymarnie reakcją poety na sytuację w protektoracie, natomiast po 1945 r. wykorzystywane jako element krytyki systemu komunistycznego, w sposób oczywisty zwraca uwagę na antyreżimowy wygłos utworu, co stało się jasne również dla ówczesnych cenzorów. P. jest klarowną krytyką totalitaryzmu, poprzez motto z wiersza HALASA zrównanego z faszyzmem, który, wedle jego słów, jak każdy reżim i wszystko inne na świecie, kiedyś przeminie. W fikcyjnym społ. robotów odnajdziemy szereg cech reżimu komunistycznego: absolutną władzę, brak wolności, pseudodemokrację, totalitaryzm, manipulację. Dodatkowo, co jeszcze silniej występuje w *→V Záhradách*, widoczna jest demaskacja utopijnych wizji szczęśliwego i beztróskiego jutra społ. socjalistycznego kolportowanych przez reżim. W tej optyce staje się jasne, że wybór konwencji SF (początkowo miała to być tematyka hist.) był dla VÁŠOVEJ także krokiem pragmatycznym, zaszufładowana od czasu debiutów do prozy „modelowej” poszukiwała innego, alternatywnego sposobu wypowiedzenia.

Lit. D. Slobodnik, *Alta Vášová: Po*, „Slovenské pohľady” 96, 1980, nr 5; D. Hevier, *Pred*, „Romboid” 15, 1980, nr 11; M. Ferko, *Dejiny slovenskej literárnej fantastiky*, Bra-

tišlava 2007; J. Štrasser, A. Vášová, *Sledoslov: rozhovory s Altou Vášovou*, Bratislava 2015.

V Záhradách (Bratislava: Smena 1982)

Trzeci w dorobku VÁŠOVEJ utwór w konwencji prozy SF; druga p.; polisemiczny, o charakterze kulturowego i lit. palimpsestu.

Pomimo jednoznacznego stanowiska słow. literaturoznawstwa, przynależność do gatunku p. sporna; cechy strukturalne (objętość tekstu, obraz kategorii narracyjnych) przekonują, że utwór jest bardziej opowieścią względnie mikropowieścią; tekst właściwy poprzedzony klauzulą wyłączającą „Tento príbeh sa nestane. Postavy a reálie nebudú mať nič spoločné so skutočnosťou a ich zhoda bude čisto náhodná”; rzeczownik w tytule *záhrady* (ogrody) podany wielką literą, w tekście bieżącym pisany przemienne wielką i małą, z przewagą małej; to właśnie było przyczyną, że w opracowaniach dotyczących utworu w tytule podawany jest niekiedy literą małą.

Utwór rozpoczyna monolog wewnętrzny bohatera, Dušana Naturela (imię i nazwisko znaczące dla wymowy utworu i jego interpretacji), w którym prowadzi fikcyjne dialogi: jeden z koleżanką z pracy (Irmą) Valovą, późniejszą bliską przyjaciółką, oraz matką. Protagonista to pracownik naukowy, na ten dzień, jak na każdy inny, ma ściśle opracowany harmonogram zadań do wykonania. Będąc już w laboratorium zastanawia go nienaturalne zachowanie współpracowników; przypomina sobie, że dziś, 12 maja (rok nieokreślony), obchodzi 40. urodziny. Przełożony, Rárus, oraz cały zespół składa mu życzenia, przekazując mu wraz ze złotym medalem za zasługi standardową decyzję o obowiązkowej emeryturze. W nowoczesnym świecie każdy pracownik wieku 40 lat kierowany jest bowiem do „Záhrad” („Ogrodów”; rodzaju ośrodka dla starszych ludzi), gdzie korzystają z dobrodziejstw emerytury. Aczkolwiek zdruzgotany, bowiem w pełni sił zawodowych, przyjmuje do wiadomości zaistniałą sytuację i wynikające z niej konsekwencje. Jako że przez 25 lat pracy w instytucie ani razu nie skorzystał z prawa do urlopu, składa wniosek o jego przyznanie. Wybraną destynacją będzie odległy Cypr, gdzie mieli prawo odpoczywać jedynie najwyżsi rangą i osiągnięciami pracownicy; planuje, że na wyspie Afrodyty spędzi resztę życia. Będąc już w samolocie, ze zdziwieniem stwierdza, że współpasażerami lotu są jego koledzy z instytutu, wśród nich Irma i Michal (najbliższy przyjaciel). Czas urlopu to czas bez troski, między Naturelem a Irmą rodzi się uczucie. Jednego dnia Naturel udaje się do cypryjskich Záhrad, które tutejsi nazywają Rodiskiem; zafascynowany tym miejscem składa wniosek o możliwość spędzenia tu emerytury, okazuje się jednak, że jest to niemożliwe. Będąc przypadkowo świadkiem pogrzebu, dowiadyuje się, co potwierdza w bibliotece, że ciała zmarłych utylizowane są na Cyprze przez mrówki. Po powrocie do domu jest bohaterem konwencjonalnej uroczystości przyjęcia do wspólnoty Záhrad. Upływają dni, przyzwyczajony do zaplanowanego rytmu dnia pracownika naukowego zwyczajnie się nudzi; stan ten przerywa spotkanie z Róbertem Grafem, projektantem kompleksu, odtąd staną się niemal nierozłączni. Do mieszkania dociera, wraz z niespodzianką – Irmą – w środku, zapomniana przezeń na Cyprze walizka; przez dłuższy czas Naturel korzysta z uroków życia domowego. Odwiedza również Grafę, który pokazuje mu plany alternatywnego ośrodka, gdzie człowiek, naturalnie pod ścisłą kontrolą i reżyserią, będzie się musiał troszczyć sam o siebie; jako kandydata do przeprowadzenia takiej próby widzi właśnie Naturela.

Ten zgadza się; razem z nim na przygodę wyrusza Irma. Zaczynają żyć jak przodkowie, w ścisłym kontakcie z przyrodą; o ile Naturel szybko uczy się życia łowcy, o tyle Irma, prezentująca kulturę cywilizacji, pozostaje wstrzemięźliwa. W trakcie jednej z wędrówek, Naturel znajduje zaatakowaną przez czarne mrówki, konającą żabę. Wedle informacji, w areale, chronionym chemiczną ochroną, mrówki nie powinny występować; śledząc ich ścieżki, dochodzi do krańca areалу; decyduje się wykonać decydujący krok – opuszcza granice areálu i odnajduje mrowisko. Obserwując życie mrówek, ich agresję oraz bezwzględność, dochodzi do wniosku, że ew. wojna ludzi ze zwierzętami (tu: mrówkami) jest jak najbardziej możliwa. Będąc z powrotem w chacie, naciska przycisk niebezpieczeństwa; przed odlotem zabiera jednak potajemnie kilka mrówek, by w Záhradach prowadzić nad nimi badania. Upływa kilka miesięcy. Naturel poznaje Jakubca oraz kierowaną przezeń sekretną bibliotekę, z której wypożycza kilka książek nt. mrówek; hodowla ma się dobrze, mrówki się rozmnażają. Zaniebdywana przez cały ten czas Irma, w trakcie jednej ze sprzeczek zdradza, że wie o istnieniu tajemnego laboratorium, co więcej zafascynowana mrówkami obserwuje je i dokarmia; od tego czasu o mrówki dbają oboje. Z nielegalnej wyprawy poza chronione murem granice Záhrad Naturel przynosi do hodowli inny gatunek mrówek, czerwonych. Pomiędzy czarnymi i czerwonymi mrówkami wybucha konflikt, obserwując zmagania Naturel przeczuwa, że zwyciężcą zostałyby mrówki czerwone. Pograżona w kryzysie Irma decyduje się na doniesienie władzom o nielegalnej hodowli, czemu w ostatniej chwili udaje się Naturelowi zapobiec. Na propozycję Grafa udają się wraz z nim za granice areálu, gdzie są świadkami pogrzebu; ciało zmarłego zrzuczone zostaje z muru granicznego na pożarcie mrówkom; przygotowana potajemnie do wykonania tego kroku Irma wypija truciznę, umiera i stacza się w mrowisko. Śmierć Imry odbija się na psychice bohatera; ze stanu depresji pomaga mu wydostać się Graf; pojawia się również młodzieńca Sonia (Soňa), z którą Naturel nawiązuje romans. W trakcie jednej z wizyt w domu starców Naturel słyszy opowiadaną przez starszkę bajkę o królewiczu Ľubomírze, jego niewiernej wybrance Dorce i najlepszym przyjacielu Mateju; w przekazie pojawiają się również mrówki. Naturel i Sonia układają sobie życie; na 50. urodziny odwiedza go szef dawnego instytutu, Červeňák – z zachowania i wyglądu niemal wierna kopia Rárusa. Sonia od dłuższego czasu przygotowuje się do poważnej wyprawy, pragnie spotkać ukrywających się za murem „niecywilizowanych”; wspólnie przechodzą na drugą stronę ukrytymi w murze drzwiami. Nieprzyzwyczajeni do niesterylnych warunków, oboje przeżywają ciężkie chwile; na skraju wyczerpania odnajdują prymitywne siedlisko (tabor) „niecywilizowanych”; Naturel zapada na ciężką chorobę. Wśród mieszkańców taboru Sonia czuje się jak u siebie; odnajduje tu kilku atrakcyjnych mężczyzn – Naturel jest w wiosce najstarszy, w jednym z nich się zakochuje. Bohater wychodzi z choroby, włącza się w rytm życia taboru, odkrywając, że samodzielność jego mieszkańców jest jedynie pozorna: wszystko, czego potrzebują do „niecywilizowanego” istnienia, dostają z Záhrad; społ. „niecywilizowanych” okazuje się bowiem być kolejnym projektem alternatywnego sposobu życia zdającego sobie sprawę z zagrożenia, jakie dla ludzkości niesie sama instytucja Ogrodów, Grafa. Naturel powraca do Záhrad. Przypomina sobie o mrówkach, w trakcie wizyty w laboratorium stwierdza, że owady przeżyły długi okres jego nieobecności; w pewnym momencie Naturelowi zdaje się, że nawiązał z mrówkami kontakt i sam zamienił się w jedną z nich, to umożliwiło mu poznanie praw rządzących wśród mrówek i ich możliwe cele. W instytucji badań nad owadami zgłasza informację o realnym zagrożeniu, jakie przedstawiają dla ludz-

kości mrówki, okazuje się jednak, że niebezpieczeństwo to jest doskonale znane. Naturel decyduje się działać na własną rękę, wraca do Záhrad i w różny sposób ostrzega ich mieszkańców przed mrówkami. Pochwycony jako psychicznie chory, wywieziony poza ich teren, uzyskuje prawo do jednorazowych odwiedzin w Záhradach; udaje się do Grafa, którego znajduje nieżywego z nożem w plecach, na jego ciele znajdują się włosy Naturela oraz ślady po ukąszeniach mrówek; zostaje oskarżony o zabójstwo Grafa. Sanitariusze pozostawiają związanego Naturela przed jego domem; w międzyczasie ogłoszony zostaje alarm o skażeniu terenu; przedostają się informacje o inwazji mrówek na Záhrady, ich obozem jest mieszkanie Naturela. Już w karetce Naturel jest świadkiem akcji dezynfekcyjnej, w trakcie której jego dom zostaje zniszczony.

V Záhradách jest trzecim w kolejności utworem VÁŠOVEJ w konwencji SF; w jej twórczości zależność między gatunkiem p. a konwencją SF jest charakterystyczna, jako że żaden z jej wcześniejszych i późniejszych utworów prozatorskich nie jest p. Podobnie jak →*Po*, choć w mniejszej mierze, stanowi utwór synkretyczny, jeśli chodzi o jego implikowanego odbiorcę: tekst może być uznawany zarówno za utwór dla dorosłych, jak i dla nieco starszej młodzieży; w tym aspekcie odróżnia się od uznawanego za najlepsze jej osiągnięcie *7,5 stupňa Celzia* (1984, oraz wcześniejszego utworu *Blíženci z Gemini* (1981, przeznaczonych jednoznacznie do czytelnika młodzieżowego; Ukierunkowanie →*Po* oraz *V Záhra-dách* także na młodszego czytelnika było wynikiem specyfiki rozwoju słow. SF, która zasadniczo i we wszystkich swych etapach rozwojowych realizowała się najpełniej w uznawanym wówczas za marginalny obiegu lit. dziecięcej i młodzieżowej; l. 70. i przełom dekad to dodatkowo w lit. słow. czas tzw. normalizacji, kiedy to w wyniku powrotu do poetyki realizmu i służebnych względem ideologii zadań lit. konwencja SF znalazła się niemal wyłącznie w obrębie lit. dla młodszego czytelnika; praktycznie jedyną słow. p. SF dla dorosłego czytelnika w pierwszym pięcioleciu siódmej dekady XX w. był utwór →*Cudzie svety* I. IZAKOVIČA. Utwory →*Po*, *Blíženci z Gemini*, *V Záhradách*, *7,5 stupňa Celzia* tworzą zwarty i odmienny konwencjonalnie etap w twórczości prozatorskiej autorki, wcześniejsze i późniejsze próby to proza dnia powszedniego, „małych historii”, obrazków z życia; na przełomie l. 70. i 80. dekady XX w. VÁŠOVÁ była tym z pisarzy, który w najkonsekwentniejszy sposób propagował konwencję SF w lit. słow.

W utworze pojawia się wiele planów znaczeniowych, pozostających między sobą w różnym stopniu zależności. To wręcz dzieło o charakterze palimpsestu (P. ZAJAC), które trudno odczytać bez znajomości europejskich kodów kulturowych, także literackich.

Przed wszystkim odnajdziemy tu kolejną próbę odpowiedzi na właściwe dla niemal całości twórczości VÁŠOVEJ pytanie o system wartości człowieka/ludzkości, o sens jego istnienia, o możliwość jego utrzymania w warunkach skrajnie niekorzystnych. W utworze *V Záhradách* problem ten realizuje autorka przy pomocy schematu fabularnego opartego o zagrożenie degradacją wartości, funkcji i znaczenia człowieka/ludzkości w świecie, w którym wszystko ukierunkowane zostało na to, by mu/jej jak najbardziej ułatwiać życie („Záhrady nespája nič so svetom a starostami [...], všade sama prevencia a hygiena! Každý bacil pod kontrolou!”).

W aspekcie poetyki SF *V Záhradách* to przykład pierwszej w słow. SF antyutopii, jako że kreowany przez autorkę obraz świata w przyszłości nie jest obrazem progresywnym względem punktu wyjścia; jednocześnie to kolejny po →*Po* przykład wizji przyszłego świata, który do znanego nam będzie jedynie podobny.

Stosunek człowieka i przyrody generuje kolejny plan znaczeniowy utworu, przy czym VÁŠOVÁ wpisuje się tu w szerszy proces, bowiem na początku l. 80. zaznaczają się w lit. (m.in. A. BALÁŽ, →*Skleníková Venuša*; L. JURIK, →*Novinári*) i kulturze słow. silne tendencje proekologiczne, które w 1988 kulminować będą w ruchu skupionym wokół publikacji „Bratislava/nahlas”. Tytułowe Ogrody powstały również po to, by chronić ludzkość przed zagrożeniami, jakie stanowić może przyroda; trzymanie roślin jest w ośrodku ściśle kontrolowane („je to správne, nekontrolované množenie zelene by mohlo... Možno by zmenilo celý svet na rezerváciu”), zwierzęta są w Záhradach nieobecne; ich mieszkańcy i – jak można domniemywać – wielka część „cywilizowanej” ludzkości w czasie fabularnym utworu przyrody się obawia. Jak pozorny wyjątek funkcjonują tu „niecywilizowani” z obozowiska poza ośrodkiem oraz całkiem oczywiście Naturel, o czym zaświadcza już samo nazwisko („znaczy” także jego imię – Dušan, wywodzące się od duszy), w dzieciństwie zwierzęta go fascynowały, zawodowo prowadził badania nad myszami, nielegalnie hodował mrówki. Te zaś przedstawione są w utworze jako zagrożenie zdolne do eksterminacji ludzkości w każdym momencie. Nielatwo się ich pozbyć, to organizmy odporne i zahartowane, zdolne do przeżycia w środowisku niemal całkowicie wyjałowionym. Krytyka (M. MIKULOVÁ) skłaniała się ku interpretacji, że mrówki to zemsta przyrody na człowieku, zauważyć wszakże należy, że mrówki są jednak pasywne, wykonują jedynie zadania, które przydzielili im ludzie. Motyw utylizacji ciał zmarłych ma silne nasycenie symboliczne, zmarły człowiek wraca w ten sposób do przyrody, staje się częścią naturalnego cyklu – nierozzerwalnego związku człowieka z przyrodą, który poprzez izolację ludzkości starano się przerwać; tak właśnie interpretować można akt samobójstwa Army.

Obie p., →*Po* i *V Záhradách*, wiąże motyw początku ludzkości, przy czym w drugiej został on zredukowany, gubi się w natłoku innych tematów. W odróżnieniu od pierwszej, w której demiurgiem jest robot-konstruktor, w tu omawianej człowiek w sposób sztuczny odtwarza pierwotny świat ludzkości.

W tle głównych zdarzeń fabularnych ukazuje VÁŠOVÁ konflikt jednostki i społ. Naturel powszechnie uznawany jest za dziwaka, zarówno przez „cywilizowaną” część ludzkości, jak i tę, jedynie pozornie, „niecywilizowaną”. Od małego był samotnikiem, takim też pozostał przez okres pracy zawodowej, nie potrafi się odnaleźć również w Ogradach. Niezrozumienie społ. dla odmienności, inności prezentowanej przez Naturela przejawia się m.in. w uznaniu go za psychicznie chorego i odizolowaniu od już odizolowanego społ. mieszkańców Záhrad. Pole problemowe niemożności porozumienia, izolacji, konfliktu na linii jednostka- społ. wychodzi, przynajmniej po części, z faktu, iż VÁŠOVÁ, podobnie jak reszta przedstawicieli „Młodej tvorby”, należała do pierwszej generacji słow. autorów, która dorastała w lub przesiadła się do aglomeracji; stąd wynikała ich wrażliwość na te kwestie.

Izolacja jako zjawisko socjalne wyróżnia się spośród innych wątków. W utworze łatwo prześledzić różne jej sposoby, izolowane są jednostki (Naturel, częściowo Jakubec), określone grupy ludzkości (emeryci z Záhrad od społ. aktywnych zawodowo, „niecywilizowani” od „cywilizowanych”), członkowie rodziny od innych członków (Naturel praktycznie nie widuje się z matką i rodzeństwem), cała ludzkość izoluje się od wpływów zewn., przede wszystkim od przyrody, tworząc różnego rodzaju przestrzenie zamknięte, jak tytułowe Ogrody.

Uwagę zwraca rozwój wewn. Naturela. Przypada on przede wszystkim na pobyt w Ogradach, wcześniej funkcjonował jako jeden z trybów społ. Wrażliwość społeczna,

potrzeba przemyśleń nad podwalinami ludzkiej egzystencji, podstawowe uczucia (miłość) budzą się w nim dopiero „na emeryturze”, dopiero wówczas staje się w pełni Dušanem. Również najważniejszy projekt zawodowy przypadł na czas odpoczynku: na emeryturze podjął wyzwanie badawcze, które mogło mieć znaczenie dla całej ludzkości. Naturel w ostatecznym rozrachunku ponosi jednak porażki: nie udało mu się ożywić Ogrodów i, jak się zdaje – również ochronić ludzkości, alternatywny względem Ogrodu-rajy niepotrzebnych ludzi raj serca, czyli miłość do Armii, także kończy się tragedią.

Przestrzennym tytułem oraz lejtmotywytem nawiązała VÁŠOVÁ do prastarego motywu ogrodu, sięgającego tradycją w światowej lit. i sztuce od perskiej *pairadaeza*, wyobrażeń Mezopotamii, antycznych Ogrodów Hesperyd, biblijnego ogrodu Eden, wczesnochrześcijańskich konstrukcji, *Ogrodu rozkoszy ziemskich* H. BOSCHA, przez wyobrażenia bardziej nowoczesne: barokowe, romantyczne. W sposób oczywisty powiązany został z semiosferą rajy, przede wszystkim Rajskiego Ogrodu jako wydzielonej i ogrodzonej części arkadii. W zwyczajowej wykładni raj to miejsce, skąd pochodzimy, ale i dokąd chcemy podążyć/wrócić, przy czym autorka dokonuje tu gorzkiego przewartościowania. Abstrahując od faktu, że Naturel wcale nie pragnie udać się do Rajskiego Ogrodu, ten nie jest w realizacji autorki miejscem szczęśliwości. Oznacza bowiem zamknięcie, izolację, nieprzydatność; Záhřady odgradzone są wysokim murem, co, z uwagi na uzasadnioną możliwość odczytu p. jako antytotitarnej (por. dalej), nawiązywać może również do muru berlińskiego oraz Żelaznej Kurtyny oddzielającej Wschód od Zachodu; Ogród-raj nie prezentuje się w najmniejszym nawet stopniu jako wyczekiwana wspólnota konwiwialna. Najważniejszym osiągnięciem VÁŠOVEJ w zakresie transformacji motywu Rajskiego Ogrodu było jednak jego umiejętne powiązanie z konwencją SF, w rezultacie czego otrzymaliśmy interesująca antyutopię o wymiarze antytechnicznym. Próba zamiany bohatera w mrówkę jest oczywistym nawiązaniem do *Przemiany* (1912) F. KAFKI.

V Záhřadách to mikropowieść obywatelka się w aspekcie architektoniki bez limitacji, tekst jest ciągły, bez podziału na rozdziały. Sposób narracji specyficzny, utwór rozpoczyna monolog wewn. protagonisty, od s. 17 przechodzi w klasyczne epickie praeteritum (3 sg., czas przeszły); monolog wewn. bohatera i innych postaci pojawia się jednak często w dalszych partiach tekstu; do monologów wewn. często wprowadzane są bezpośrednie wypowiedzi innych postaci oraz dialogi (np. z Irmą, z matką). Dla utworu właściwa jest wysoka frekwencja dialogów bez funkcji fabulotwórczej i informacyjnej, podporządkowanych relacji narratora, często uproszczonych; na s. 123-127 wtrącony gatunek bajki bez większej funkcjonalności dla fabuły i interpretacji. Przebieg fabularny podlega akceleracji w miarę zbliżania się do końca.

V Záhřadách jest tym utworem SF autorstwa VÁŠOVEJ, względem którego i krytyk, i baczny czytelnik, wnieść może najwięcej zastrzeżeń. Wielość i różnorodność tematów i wątków, które z uwagi na ograniczony rozmiar, nie mogły w utworze zostać wyczerpująco opracowane, sprawia wrażenie niedopracowanych właśnie, niekiedy niespójnych.

Uprawnione są próby odczytywanie utworu w optyce antyreżimowej. Tytułowe Záhřady, odizolowane od zagrożeń, w których wszystko funkcjonuje bez przeszkód, idealnie, a jednak zawsze pod kontrolą, młodzi emeryci, którzy po owocnym etapie życia zawodowego przeznaczonego dla kolektywu odpoczywają w luksusowych warunkach – jako żywo przypominają obiecywany przez reżim stan socjalistycznej szczęśliwości. Czas powstania utworu to w warunkach słow. doba tzw. *reálkomunizmu*, w którym władze doszły do (uza-

sadnionego) przekonania, iż by zneutralizować przeciwników ideologicznych nie trzeba ich wcale osadzać w więzieniach, wystarczy jedynie odciąć ich od społ., od pracy – w ten sposób stawali się bezużyteczni. Podane w powyższym skrócie fabuły konkretne wydarzenia i sytuacje nietrudno zdeszyfrować jako (niespecjalnie) skrywaną alegorię sposobu funkcjonowania reżimu i społ. socjalistycznego. Podkreśla to również pojawiający się w warstwie narracyjnej (głosu narratora i postaci) pastisz socjalistycznej nowomowy (np. przemowa Rárusa z okazji urodzin Naturela). Zarówno w p. →*Po*, jak i w tu rozpatrywanej, nieludzkie, odpowiednio robocie lub zwierzęce, środowisko służy krytyce, demaskowaniu systemu totalitarnego i sposobów jego funkcjonowania.

Lit. J. Puškáš, *Obráz mučivého raja*, „Nové slovo” 24, 1982, nr 23; M. Mikulová, *Alta Vášová: V záhradách*, „Slovenské pohľady” 99, 1983, nr 1; P. Zajac, *Raj sveta, labyrint srdca*, „Romboid” 39, 2004, nr 9; J. Štrasser, A. Vášová, *Sledoslov: rozhovory s Altou Vášovou*, Bratislava 2015.

TOMASZ DERLATKA

On the Guidebook to the Novels of the West Slavs (1945-1995)

Summary

This article contains a selection of notions from the Guidebook to the Novels of the West Slavs (a working title). The Guidebook is addressed predominantly at researchers involved in comparative studies of the literatures of the West Slavs and it will cover fifty years (1945–1995) of novels written by West Slavic authors: Kashubian, Polish, Slovak (from Slovakia and the so-called Lower Land), Czech as well as Upper and Lower Lusatian, and how they changed. Each entry will consist of a brief presentation of a novel's content, bibliographical information (the subsequent editions, possible translations; reception in the other languages will be limited exclusively to the West Slavs area), interpretation, a novel's significance to a writer's achievements, specific national literature and, finally, the West Slavs' novels as a whole, a selection (maximum five items) of the most important literature on the subject.

Keywords: novel, literature of the West Slavs, comparative studies

NEKROLOG

LENKA NÉMETH VÍTOVÁ

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

PROFESOR JARMIL PELIKÁN (1928–2017)

Profesor doktor filozofii (PhDr.) Jarmil Pelikán, kandydat nauk (CSc.), czeski polonista, szczególnie zasłużony dla rozwoju studiów i badań polonistycznych na uniwersytecie brneńskim, zmarł 14 grudnia 2017 r. w Brnie. W jego osobie utraciła czeska literaturoznawcza polonistka i slawistka jednego z największych znawców historii literatury i kultury polskiej, znakomitego badacza kontaktów kultur polskiej i czeskiej oraz ich kontekstów słowiańskich, jak również wybitnego specjalistę z zakresu dziejów polskiego dramatu i teatru.

Jarmil Pelikán urodził się 23 listopada 1928 r. w morawskiej miejscowości Rovečné. W 1950 r. rozpoczął studia na filologii polskiej i rosyjskiej na uniwersytecie w Brnie, dwa lata później kontynuował je już w Warszawie i Krakowie. Na Uniwersytecie Jagiellońskim w 1955 r. ukończył studia, otrzymując stopień magistra filologii polskiej. Po studiach rozpoczął pracę na *Alma Mater*, w 1962 r. obronił pracę doktorską *Recepcja twórczości Juliusza Słowackiego w literaturze i społeczeństwie polskim w latach 1849–1867* (Praha 1963), a w 1969 r. habilitował się rozprawą *Juliusz Słowacki wśród Czechów* (Brno 1973). W kolejnych latach – poza pracą naukową – przyczynił się znacząco do stabilizacji i rozwoju brneńskich studiów polonistycznych, dążąc do ich maksymalnego uniezależnienia od ówczesnych nastrojów politycznych, w tym zwłaszcza nieprzychylnych Polsce. Jego nieprzeciętne kompetencje slawistyczne i komparatystyczne predysponowały go do funkcji kierownika Pracowni Literatur Słowiańskich, którą pełnił od 1978 aż do 1991 r. Warto podkreślić, że w niemałym stopniu to właśnie dzięki niemu polonistka, obok rusycystyki, stała się kluczowym kierunkiem nowo kształtującej się po 1989 r. brneńskiej slawistyki. W 1990 r. PhDr. Jarmil Pelikán, CSc. został mianowany profesorem literatur słowiańskich.

Praca naukowa prof. Jarmila Pelikána rozpoczęła się na polu badań recepcyjnych. Pierwsze dwie, wspomniane wyżej, książki jego autorstwa prezentują znakomity warsztat heurystyczny młodego wtedy badacza, jego umiejętności wnikliwej analizy i interpretacji recepcji z uwzględnieniem konkretnego środowiska kulturowego. Twórczość wybitnego polskiego wieszca znalazła w nim uważnego czytelnika, zaś kultury polska i czeska

wrażliwego pośrednika, który nieomylnie wykazał pogłosy twórczości Słowackiego pojawiające się w literaturze czeskiej oraz odbiorze krytycznoliterackim od czasów współczesnych poeci aż po czasy najnowsze. Doświadczenia uzyskane podczas tworzenia tych rozpraw stanowiły jeden z fundamentów przyszłej pracy Profesora.

Kolejne dzieła naukowe poświęcił prof. Jarmil Pelikán tematowi, który przerodził się w jego najistotniejszą pasję badawczą – polskiemu teatrowi i dramaturgii. Pierwsze teksty dotyczące tych zagadnień z perspektywy czasu można uznać za prace przygotowawcze – *Stručný nárys polského dramatu* (Praha 1971), *Poválečné polské drama* (Brno 1976), *Nástin dějin polské dramatiky* (Brno 1978). Jego wieloletnie badania zaowocowały ostatecznie pierwszą czeską monografią polskiego teatru: *Nástin dějin polského divadla* (Brno 1988). Autor przybliżył w niej czeskiemu czytelnikowi historię polskiego teatru od jego początków aż do lat czterdziestych XX w., otwierając tym samym generacjom polonistów, slawistów i teatrologów okno na świat polskiego dramatu. Należy dodać, że jego wiedza i fascynacja znalazła również swój wyraz w pogłębionych studiach dotyczących powyższych zagadnień (wprowadzenia pisane do wyborów tekstów S.I. Witkiewicza i J. Szaniawskiego, liczne artykuły).

Ogromne znaczenie dla przybliżania Czechom kultury polskiej (i *vice versa*¹) mają prace Profesora na temat stosunków polsko-czeskich. Tu można wskazać zarówno udział w przygotowaniu dzieł o charakterze encyklopedycznym – *Slovník spisovatelů – Polsko* (Praha 1974, red. O. Bartoš), *Slovník slovanských spisovatelů* (Praha 1984, red. I. Dorovský), *Slovník polských spisovatelů* (Praha 2000, red. L. Štěpán), jak też samodzielną autorską publikację *Purkyňova spolupráce s Poláky* (Brno 1990), poświęconą czeskiemu uczonemu, profesorowi fizjologii, który na uniwersytecie we Wrocławiu zrealizował znaczącą część swojej aktywnej pracy naukowej (1823–1850). Profesor Pelikán opracował również słownik polskich twórców dramatycznych, który pozostał w rękopisie.

Osiągnięcia naukowe prof. Jarmila Pelikána nie przysłoniły drugiej strony jego pracy wykładowcy akademickiego, tj. obowiązków dydaktycznych. Jego zajęcia od samego początku działalności na uniwersytecie brneńskim spotykały się z entuzjazmem – zakres i głębia wiedzy wywoływały u studentów tak podziw dla kompetencji prowadzącego, jak również przedmiotu wykładów, tzn. języka i kultury polskiej. Cechowała go ponadto rzadko spotykana kultura osobista, która skłaniała niegdyś do określania go mianem *arystokracji ducha*.

Profesor miał na swojej drodze zawodowej, jak również prywatnej wspaniałą towarzyszkę – prof. dr hab. Krystynę Kardyni-Pelikánovą, DrSc., wieloletniego pracownika brneńskiego oddziału Czeskiej Akademii Nauk. Poznali się już w czasach studiów, by później przez dziesięciolecia tworzyć *sui generis* brneński ośrodek polonistyczny, ceniony nie tylko w kraju, ale również w Polsce i ogólnie za granicą. Dzięki państwu Pelikánom miasto Brno zaznaczyło się na mapie zagranicznych ośrodków polonistycznych złotymi literami – przez kilka dziesięcioleci państwo Pelikánowie niestrudzenie wspierali młode generacje studentów i badaczy zainteresowanych polską literaturą, kulturą i historią.

Zasługi te zostały 5 marca 2015 r. w Brnie uroczysto wyróżnione – prof. Jarmil Pelikán i prof. Krystyna Kardyni-Pelikánová otrzymali z rąk ambasador Rzeczypospolitej Polskiej

¹ Bibliografia polskiej recepcji prac naukowych Jarmila Pelikána: <http://bazhum.muzhp.pl/autor/Pelik%C3%A1n/Jarmil/> (dostęp 01.03.2018).

w Republice Czeskiej ważne polskie odznaczenie państwowe, tj. Krzyż Kawalerski Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej.

Czeska polonistyka naukowa, posiadająca chlubne tradycje zainicjowane przez prof. Marjana Szyjkowskiego i kontynowane przez takie osobowości jak prof. Karel Krejčí, znalazła w osobie prof. Jarmila Pelikána kolejnego wybitnego następcę. Z chwilą jego śmierci czeska nauka poniosła wielką stratę.

Bibliografia

- Baron R., Madecki R., Malicki J., *Czeskie badania nad Polską w kontekście Europy Środkowej i Wschodniej*, Praha 2016.
- Benešová M., Rusin-Dybalska R., Zakopalová L. et al., *Proměny polonistiky. Tradice a výzvy polonistických studií*, Praha 2015.
- Madecki R., *Polacy i polonofile w historii Brna i południowych Moraw*, [w:] *Na styku kultury czeskiej i polskiej: dziedzictwo, kontynuacje, inspiracje*, red. M. Balowski, Poznań 2011, s. 63–77.
- Zemřel Prof. Jarmil Pelikán, veliký přítel a obdivovatel Polska*, https://praga.mszy.gov.pl/cs/c/MOBILE/news/zemrel_prof_jarmil_pelikan_veliky_pritel_a_obdivovatel_polska, (dostęp 22.12.2017).
- Zmarł wielki przyjaciel Polski*, https://www.mszy.gov.pl/pl/p/praga_cz_a_pl/c/MOBILE/aktualnosci/zmarl_wielki_przyjaciel_polski, (dostęp 22.12.2017).
- Postanowienie Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 13 listopada 2014 r. o nadaniu orderów i odznaczeń*, „Monitor Polski. Dziennik Urzędowy Rzeczypospolitej Polskiej”, isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WMP20150000112/O/M20150112.pdf, (dostęp 01.03.2018).

RECENZJE

MARCIN GACZKOWSKI

Uniwersytet Wrocławski

Wydział Filologiczny

Stalinista refleksyjny

Mirosław Szumiło, *Roman Zambrowski 1909–1977. Studium z dziejów elity komunistycznej w Polsce*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2014, ss. 528 (16 ss. il.).

„...Ani pan nie powiedział tego, co mógł powiedzieć, ani ja nie zapytałam o to, o co chciałam zapytać, nie umiałam pokonać dzielącej nas bariery...”¹ – skwitowała jedną ze swych rozmów z „Nimi” Teresa Torańska. Fakty, których prominentni działacze PPR i PZPR nie zdążyli – bądź nigdy nie zamierzali – ujawnić ustalane są dziś nie bez wysiłku przez historyków. Trudności badawcze nie wynikają jedynie z zawodności źródeł lub – jak dzieje się w przypadku byłych archiwów radzieckich – utrudnionego czy też niemożliwego dostępu do nich, uwarunkowane są również innymi, specyficznymi barierami – coraz bardziej dziś odległym kontekstem politycznym, problemami ze zrozumieniem intencji powodujących działaniami osób nierzadko szczerze oddanych swej idei, a nawet osobliwym, trudnym dziś do przełożenia językiem, którym się posługiwały.

Znamienne, że studia biograficzne nad elitami politycznymi PPR i PZPR – w okresie PRL negatywnie naznaczone tendencyjnością badaczy i niedostatkami źródłowymi – po roku 1989 nie przyniosły zbyt wielu wartościowych i kompletnych rozpraw². W 2014 r. tę gałąź wiedzy wzbogaciły dwie fundamentalne – choć bardzo różniące się od siebie – pozycje wydawnicze. Jeden z najwybitniejszych badaczy epoki Polski Ludowej, Jerzy Eisler zaproponował czytelnikom skrócone życiorysy pierwszych sekretarzy KC PZPR, zawarte w jednym tomie i napisane w sposób, który z pewnością przybliży postaci „siedmiu wspaniałych” mniej wymagającemu czytelnikowi³. Zupełnie inną drogę obrał Mirosław Szumiło, przygotowując studium biograficzne obszerne, przeznaczone dla dobrze przygotowanego czytelnika. Jego przedmiotem uczynił działalność Romana Zambrowskiego (1909–1977, do 1939 r. w oficjalnych dokumentach występował pod imieniem Rachmil), jednego z klu-

¹ T. Torańska, *Oni*, Warszawa 1997, s. 663–664.

² Z ważniejszych opublikowanych w ostatnich latach warto wymienić prace Krzysztofa Lesiakowskiego (*Mieczysław Moczar „Mietek”*. *Biografia polityczna*, Warszawa 1998) i Anny Sobór-Świdorskiej (*Jakub Ber- man*. *Biografia komunisty*, Warszawa 2009).

³ J. Eisler, *Siedmiu wspaniałych. Poczet pierwszych sekretarzy KC PZPR*, Warszawa 2014.

czowych, choć w powszechnym odbiorze drugoplanowego, kreatora polskiej rzeczywistości pod rządami komunistów aż do końca lat sześćdziesiątych.

Zambrowski pochodził z warszawskiej zasymilowanej rodziny żydowskiej. Akces do ruchu komunistycznego zgłosił już we wczesnej młodości, w czasie wojny przebywał w ZSRR, a w okresie dojrzałej kariery politycznej należał do najważniejszych twórców hegemonii partii komunistycznej w Polsce. Długo utrzymywał się na szczytach władzy pomimo zmieniającej się koniunktury politycznej, współpracując ściśle zarówno z Bolesławem Bierutem, jak i Władysławem Gomułą oraz sprawując szereg istotnych funkcji partyjnych i państwowych, w tym członka KC PPR, członka Biura Politycznego KC PZPR, członka Prezydium Krajowej Rady Narodowej, posła na Sejm Ustawodawczy oraz wielokrotnego posła na Sejm PRL, a także członka Rady Państwa. Odegrał również istotną rolę w przygotowaniu politycznego przełomu „polskiego października” 1956 r.

Biografia Zambrowskiego pióra Szumiły – wyróżniona nagrodą „Klio” II stopnia w kategorii monografii naukowych za rok 2014 – powstała w ramach centralnego projektu badawczego IPN „Struktury i działalność Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej”, stanowiąc jeden z rezultatów szerszej kwerendy prowadzonej przez Autora w ramach badań nad elitami politycznymi PPR i PZPR⁴. Szumiło jest doktorem habilitowanym, adiunktem w Zakładzie Historii Społecznej Instytutu Historii XX w. UMCS w Lublinie i dyrektorem Biura Badań Historycznych IPN. Wcześniej prowadził studia m.in. nad problematyką narodowościową Drugiej Rzeczypospolitej, szczególnie kwestią ukraińskiego życia politycznego i parlamentarnego w międzywojennej Polsce⁵.

Celem recenzowanej pracy było – w intencji Autora – nie tylko „przestawienie i przeanalizowanie przebiegu kariery oraz postaw politycznych” (s. 9) Zambrowskiego, lecz również „próba przedstawienia zarysu dziejów elity komunistycznej sprawującej władzę w Polsce od 1944 r. do końca lat sześćdziesiątych” (s. 9). W celu realizacji tych dość szeroko sformułowanych założeń przyjął Szumiło formułę „biografii pretekstowej”⁶ umożliwiającą ukazanie szerszych tendencji epoki oraz naszkicowanie zbiorowego portretu „pokolenia KPP”, a zatem środowiska ideowego, z którego Zambrowski się wywodził (s. 10).

Studium oparte zostało na imponującej, omówionej przez Autora we „Wstępie” (s. 10–14), podstawie źródłowej wyodrębnionej w rezultacie kwerendy przeprowadzonej w licznych placówkach archiwalnych nie tylko polskich, lecz również byłych radzieckich – trzech rosyjskich i jednej białoruskiej. Wiele z wykorzystanych przez historyka dokumentów i niepublikowanych materiałów wykorzystano w obiegu naukowym po raz pierwszy. Ich nader cennym uzupełnieniem są zebrane przez badacza relacje żyjących jeszcze

⁴ Najważniejsza z dotychczas opublikowanych prac: *Elity komunistyczne w Polsce*, red. M. Szumiło, M. Żukowski, Warszawa-Lublin 2015. Tamże artykuł Szumiły: *Elita PPR i PZPR w latach 1944–1970 – próba zdefiniowania* (s. 34–60).

⁵ M.in.: M. Szumiło, *Polsko-ukraińska współpraca wojskowa w roku 1920 jako praktyczny wyraz polityki wschodniej Józefa Piłsudskiego*, [w:] *Żar niepodległości. Międzynarodowe aspekty życia i działalności Józefa Piłsudskiego*, red. L. Maliszewski, Lublin 2004, s. 123–134; idem, *Odpowiedzialność karno-sądowa posłów i senatorów Ukraińskiej Reprezentacji Parlamentarnej w latach 1928–1933*, „Res Historica” 2007, nr 24, s. 115–140; idem, *Antoni Wasyńczuk 1885–1935. Ukraiński działacz narodowy i polityk*, Lublin 2006; idem, *Ukraińska Reprezentacja Parlamentarna w Sejmie i Senacie RP (1928–1939)*, Warszawa 2007 – tamże zarys portretu zbiorowego ukraińskich posłów i senatorów (s. 68–82).

⁶ Zob. T. Lepkowski, *Kilka uwag o historycznej biografistyce*, „Kwartalnik Historyczny” 1964, z. 3, s. 711–716.

świadców, w tym synów bohatera rozprawy – Antoniego i Witolda. Pracę opatrzone indeksem osobowym, wykazem skrótów, a także zbiorem fotografii, głównie z archiwów prywatnych.

Biografia Zambrowskiego przedstawiona została w siedmiu rozdziałach w klasycznym układzie chronologicznym. W rozdziale pierwszym – „Początki drogi życiowej” – Szumiło dokonuje charakterystyki środowiska rodzinnego przyszłego polityka oraz uwarunkowań społecznych wybranej przezeń drogi życiowej. Czytelnik odnajdzie tu wiele interesujących uwag na temat położenia ludności żydowskiej w Drugiej Rzeczypospolitej i motywów wywołujących fascynację ideologią komunistyczną wśród Żydów, a także o komunizmie jako „specyficznej drodze asymilacji do polskości” (s. 47) oraz stereotypie „żydokomuny”. Autor zastanawia się nad zagadnieniem tożsamości narodowej Zambrowskiego. „Chociam Żyd z ojców, uważam się za Polaka. Języka żydowskiego nie znam, rażą mnie niektóre żydowskie cechy narodowe, wychowywałem się na polskiej historii i literaturze i w polskim ruchu robotniczym (wśród Żydów nigdy nie robiłem)” – czytamy w obszernych wyjaśnieniach towarzysza „Wiktorowicza” (jedno z fałszywych nazwisk używanych przez Zambrowskiego) – dla Kominternu w 1936 r. Deklaracje takie uznaje Szumiło za przesadzone, lecz szczerze: „(...) czuł się Polakiem, choć była to polskość połączona z internacjonalizmem. Przede wszystkim był polskim komunistą. Nie mógł jednak całkowicie odciąć się od żydowskich korzeni (...). Za Żyda uważały go władze radzieckie, społeczeństwo polskie i wielu towarzyszy partyjnych” (s. 33).

Kolejny rozdział, „Zawodowy rewolucjonista 1929–1939”, opisuje kolejne szczeble kariery i doświadczenia młodego Zambrowskiego – m.in. naukę w Międzynarodowej Szkole Leninowskiej w Moskwie, działalność w kierownictwie Komunistycznego Związku Młodzieży Polskiej i młodzieżowej Komunistycznej Międzynarodówce, szczególnie samokrytyki („spowiedzi komunisty”), którą zmuszony był złożyć w 1936 r. w Moskwie, a także jego doświadczenia z polskim aparatem represji. W niewielkim stopniu udało się ustalić wpływ likwidacji KPP na poddanego silnej radzieckiej indoktrynacji Zambrowskiego – „Wydaje się, iż mógł mieć pewne wątpliwości, ale raczej nie okazywał ich na zewnątrz” (s. 117).

W rozdziale trzecim, „Wojenne losy 1939–1944”, autor zaprezentował historię polskich komunistów w ZSRR, w warunkach braku własnej partii i uznanych liderów oraz – być może nade wszystko – nieufności ze strony władz WKP(b). Zambrowski, który bezskutecznie stara się o ponowne przyjęcie do partii bolszewickiej, powoli buduje swoją pozycję – najpierw jako urzędnik w Baranowiczach po ataku Niemiec na ZSRR ewakuowany bez przydziału, wreszcie jako politruk w Wojsku Polskim. W rozdziale tym zamieszczono wiele cennych informacji na temat codziennych trudności i życia powszedniego polskich komunistów w ZSRR.

„Budowniczy Polski Ludowej 1944–1948” to tytuł czwartego rozdziału książki. Autor przedstawił tu koleje tworzenia i umacniania potęgi PPR jako partii władzy z perspektywy jednego z jej twórców. Szumiło kreśli sylwetkę Zambrowskiego – kierownika Wydziału Organizacyjnego KC PPR, członka BP KC PPR i kierownika Sekretariatu KC – jako zręcznego i sprawnego organizatora nadającego ton obradom, w których uczestniczył, i mającego znaczny wpływ na treść i charakter podejmowanych decyzji, szczególnie na politykę kadrową. Jak podkreśla Autor – od wiosny 1945 r. „był już Zambrowski jednym z kilku najważniejszych członków kierownictwa PPR, faktycznie prawą ręką Gomułki w zarządzaniu aparatem partyjnym” (s. 187). Był również jednym z głównych inspiratorów i organi-

zatorów walki z PSL (s. 197), a także „referendum” w czerwcu 1946 r. i „wyborów” do Sejmu Ustawodawczego 1947 r. (s. 199–202). Pośród wielu innych funkcji – także państwowych, które pełnił – należy wymienić przewodniczenie (w latach 1945–1954) Komisji Specjalnej do Walki z Nadużyciami i Szkodnictwem Gospodarczym – ważnym i bardzo opresyjnym instrumentem wdrażania stalinowskiej „odgórnjej rewolucji”. Autor podkreśla, że Zambrowski – jako twórca i zwierzchnik tej instytucji – „(...) ponosił osobistą odpowiedzialność za represje stosowane wobec kilkuset tysięcy obywateli Polski Ludowej” (s. 225).

Rozdział piąty – „W ekipie Bieruta 1948–1956” – miał na celu ukazanie czytelnikowi udziału bohatera książki w walkach personalnych w ramach rozprawy z „odchyleniem prawicowo-nacjonalistycznym” oraz jego roli w usunięciu Gomułki z funkcji sekretarza generalnego PZPR. To wówczas Zambrowski osiągnął apogeum swoich wpływów politycznych. Jako członek Biura Politycznego KC, partyjnego „Olimpu”, cieszył się licznymi przywilejami i – jak udokumentował lubelski historyk – nader chętnie z nich korzystał (s. 305–312).

W szóstym, najobszerniejszym rozdziale, „Przywódca »puławian« 1956–1964”, badacz – ponownie podkreślając umiejętności organizacyjne Zambrowskiego – przedstawił jego działalność na szerszym tle polskiego października z dramatyczną kulminacją podczas konfrontacji słownej z delegacją radziecką z Nikitą Chruszczowem na czele w październiku 1956 r., opisał wpływ Zambrowskiego na przywrócenie do władzy Gomułki, udział w walce o władzę pomiędzy frakcjami, wreszcie upadek polityczny usankcjonowany zmuszeniem do odejścia z BP w 1963 r.

Tytuł rozdziału zamykającego książkę – „Bankrut polityczny” – trafnie charakteryzuje sytuację przedwcześnie emerytowanego komunisty w ostatnich kilkunastu latach życia. Na okres ten przypadła tzw. nagonka antysyjonistyczna, w ramach której partyjna propaganda obciążała Zambrowskiego (oraz innych działaczy pochodzenia żydowskiego) odpowiedzialnością za „błędy i wypaczenia” stalinizmu. Podejrzewano go również o powiązania z kręgami opozycyjnymi. Doprowadziło to do utraty przez Zambrowskiego legitymacji partyjnej. Próbował wówczas bronić zarówno własnych dokonań, jak i „dobrego imienia” przedwojennych komunistów („sekiarskiej żydokomuny”, jak nazywali ich pezetpeerowscy krytycy), podkreślając łączność między KPP i PZPR (s. 471–473). Wiele miejsca poświęcono omówieniu *Refleksji komunisty na temat polityki PZPR*. Dokument ten był wyrazem ewolucji poglądów politycznych Zambrowskiego oraz jego wizji ustrojowych, skłaniającego się wówczas ku rozszerzeniu „wewnątrzpartyjnej demokracji” (s. 474–476). „Stary komunista poddawał w nim ostrej krytyce represje wobec robotników, cenzurę, fasadowość sejmu, brak swobód obywatelskich itp., czyli elementy systemu, które na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych sam gorliwie wcielał w życie. Dawny gorący zwolennik kolektywizacji wstawał się za rolnikami indywidualnymi. Ponadto wyraźnie sympatyzował z KOR” – zauważył Szumiło (s. 475).

Monografia lubelskiego badacza jest znakomitą, niezwykle rzetelną dziełem naukowym, kopalnią szczegółowej wiedzy nie tylko o Zambrowskim i jego najbliższym otoczeniu, lecz także o okresie historycznym, na który przypadła jego aktywność. Wielką zaletą pracy jest zdolność Autora do prowadzenia wyważonej narracji i umiejętność zachowania dystansu wobec politycznych i życiowych wyborów opisywanych postaci. Szumiło bardzo zręcznie posługuje się partyjną nowomową, starając się, z dużym powodzeniem, przedstawić racje i argumenty polskich komunistów obiektywnie i bez emocji.

Być może właśnie nadmierne zdyscyplinowanie Autora jest największym mankamentem książki. Słabiej przygotowanemu czytelnikowi zabraknie nieco jego własnych sądów, ocen, pogłębionych refleksji czy interpretacji. Niektóre niejednoznaczne wypowiedzi i poglądy Zambrowskiego (dla większej przejrzystości tekstu warto byłoby wydzielić cytaty) aż proszą się o rozszerzony autorski komentarz. Dotyczy to m.in. takich kwestii jak komunistyczne kontrowersje wokół znaczenia AK (s. 182), zwalczanie przez Zambrowskiego „sekiarstwa” wśród aktywistów PPR (s. 190), jego stosunek do powojennych kadr wywodzących się z dawnej KPP (189–190) czy opinia jakoby PPR nie była partią prawdziwie komunistyczną (s. 191). Nierzadko zamiast kompetentnego komentarza czytelnik otrzymuje precyzyjne dane statystyczne dotyczące składu osobowego, wykształcenia, narodowości czy stażu członków aparatu partyjnego oraz kadr kierowniczych PPR.

Fascynująca biografia Zambrowskiego pozostawia sporo znaków zapytania, obok szczegółowych – m.in. o wspomniany już stosunek do rozwiązania KPP, stopień jego własnej inicjatywy przy działaniach represyjnych w pierwszych latach po wojnie, prawdziwy pogląd na październikową „odnowę” 1956 r. – jeden fundamentalny: w jakim stopniu postać ta kształtowała polską rzeczywistość, a w jakim była jej wytworem. Szumiło zastanawia się, „(...) dlaczego z posłusznego i wytrwałego wykonawcy polityki stalinowskiej [Zambrowski] przedzierzgnął się w jednego z czołowych zwolenników liberalizacji systemu” (s. 359). Nie znajdując na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi, wskazuje jedynie na jego chęć partycypowania we władzy i „popłynięcie z prądem”, nie wykluczając wszakże u niego „pewnej refleksji nad okresem stalinizmu” (s. 360).

„Do końca życia pozostał »wierzącym« komunistą, w pełni przekonany o generalnej słuszności idei, której służył przez 53 lata” – czytamy o Zambrowskim w „Zakończeniu”. „W bilansie jego dokonań jednoznacznie przeważają ciemne karty” – ocenia historyk, podkreślając jednak, że nie był on postacią jednoznacznie negatywną (głównie ze względu na wkład w przełom 1956 r.). Autor nie wyklucza zarazem, że gdyby Zambrowski umarł kilka lat później, mógłby przyłączyć się do obozu „Solidarności” (s. 484).

Bibliografia

- Eisler J., *Siedmiu wspaniałych. Poczci pierwsi sekretarzy KC PZPR*, Warszawa 2014.
Elity komunistyczne w Polsce, red. M. Szumiło, M. Żukowski, Warszawa–Lublin 2015.
Lesiakowski K., *Mieczysław Moczar „Mietek”*. *Biografia polityczna*, Warszawa 1998.
Łepkowski T., *Kilka uwag o historycznej biografistyce*, „Kwartalnik Historyczny” 1964, nr 3, s. 711–716.
Sobór-Świdarska A., *Jakub Berman. Biografia komunisty*, Warszawa 2009.
Szumiło M., *Antoni Wasyńczuk 1885–1935. Ukraiński działacz narodowy i polityk*, Lublin 2006.
Szumiło M., *Ukraińska Reprezentacja Parlamentarna w Sejmie i Senacie RP (1928–1939)*, Warszawa 2007.
Torańska T., *Oni*, Warszawa 1997.

THEREZA RADVAKOVÁ

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Agnieszka Janiec-Nyitrai, *V labyrintu možností. Dvanáct literárněvědných studií o próze Karla Čapka*, ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék, Budapest' 2016, ss. 200.

Agnieszka Janiec-Nyitrai přichází s přehledným textem založeným na důkladné rešerši. Cítuje literární teoretiky i historiky, kteří se s problematikou Čapkových děl – byť často jen okrajově – zabývají. Omezuje se z velké části na prostředí slavistiky, každý další pohled z hlediska jiných literatur potom přináší jejím poznatkům nový rozměr a odstup. Zabývá se především samotnými literárními texty, společensko-kulturní kontext zapojuje v menší míře, z čehož je zřetelný pohled zahraničního badatele.

Navazuje na názor Jana Mukařovského, který ve stati věnované přímo Karlu Čapkovi podtrhuje, že společným aspektem jeho děl je odhalování mnohotvárnosti života. Zůstává otázkou, zda tím mínil nahlížení reality z perspektivy Čapka-novináře, nebo skutečně literární záběr Čapka-spisovatele. Tyto dvě perspektivy, které se nabízejí, ovšem není možné zcela oddělovat, jak Agnieszka Janiec-Nyitrai opakovaně podotýká. Argumentuje však také tvrzením Jaroslava Anděla a Petra Szczepaniaka, kteří hovoří o Čapkově kubistickém názírání reality, ve smyslu analyzování prostoru, vytváření napětí mezi vnitřkem a vnějškem a dalších technik pro kubismus charakteristických. Podobný výklad svého díla by Karel Čapek jistě ocenil, neboť jak napsal Karel Teige, co bylo v jeho době ve veškerém umění skutečně moderní a hodnotné, zakládalo se na kubismu. Autorka Čapkův kubistický přístup vysvětluje vlivem staršího bratra a zamýšlí se nad souvislostí s mnohvrstevnatostí pohledu žurnalisty.

Zároveň však Čapka místy ztotožňuje s tzv. českou povahou. Vychází především z práce Jana Pěšiny věnované otázce národní povahy, kde Pěšina v případě češství hovoří o nedostatečném smyslu pro větší ideály, o pragmatismu, o neschopnosti docílit duchovního vzepjetí a podobně. Tato povaha však může být stejně mnohorozměrná jako dílo Karla Čapka a stavět ji do protikladu s iracionalitou nebo schopností snění, imaginace by mohlo být považováno za zjednodušující. Sama pisatelka totiž vystupuje proti redukci Čapka na vzor českého pragmatismu a utility. Spíše ho má za autora, který hledá odstup od reality a je svobodný ve svých žurnalistických i literárních soudech. Právě ironický způsob nahlížení na sebe a prostřednictvím sebe na češství a české dějiny, jichž byl ve svém období podstatnou součástí, je pro Karla Čapka typický.

Objevné jsou autorčiny obsahové komparativní analýzy konkrétních textů Karla Čapka s texty jiných autorů. Není zcela jasné, zda jde v případě těchto protějšků o výběr vedený rešeršemi, nebo vznikl na základě autorčina předchozího bádání. Prvním autorem, s nímž Karla Čapka konfrontuje, je Karel Havlíček Borovský. Zvolila díla *Křest svatého Vladimíra* a *Továrnu na absolutno*. Texty srovnává, nezmiňuje však zásadní rozdíl v osobní situaci autorů, kteří je tvoří. Zatímco Havlíček píše svoji satirickou skladbu již v Brixenu, Čapkův první antiutopický román vznikl v úspěšném a poměrně klidném období 1. republiky krátce po vzniku samostatného státu. Navíc dílu tehdy populárního Karla Čapka bylo dobovou kritikou vyčítáno, že není konzistentní, neboť nejprve vycházel na pokračování v *Lidových novinách* a byl tedy jakýmsi natahovaným fejetonem, o čemž v případě *Křtu svatého Vladimíra* nemůže být řeč.

Přestože tedy motivace je zřetelně jiná, autorka porovnává výsledné vyznění obou děl a nachází několik společných motivů, například uchopení tématu boha, kritiku poměrů v dobové společnosti (které je však v každém jednom případě docilováno odlišně), odmítání patosu a v neposlední řadě užití prvku literární grotesky. Oba vnímali literaturu prizmatem žurnalistiky, neopomenutelná je proto jejich schopnost glosovati realitu a nechtít k nepodloženým tvrzením. I v krásné literatuře stavěli na první místo zdravý rozum. Stejně tak bylo dílo obou dezinterpretováno po roce 1948. Oficiální kultura akcentovala jen vybrané prvky, například kritiku vývoje kapitalistické společnosti u Karla Čapka.

Dále pak autorka srovnává vybrané texty z knihy *Bajky a podpovídky* s tvorbou Frigyes Karinthého. Netradiční paralela mezi českým a maďarským spisovatelem je nejsilnější v pasážích věnovaných práci s humorem. Dochází se ke zjištění, že v textech obou jsou skrze humoristickou linku (stojí za povšimnutí, že s povahy Čapkova díla se této lince věnuje ve velké míře) zpravidla odhalované vážné skutečnosti, a tím není podle ní samoúčelná.

Zajímavější se zdá být konfrontaci Čapkovy postavy Hordubala s Nikolou Šuhajem Ivana Olbrachta. V osudech obou hraje roli prostředí Podkarpatské Rusi, což bylo v době vzniku obou děl logicky dané politickou situací. Fascinace neposkvrněností a určitou uzavřeností před okolím zasáhla řadu osobností tehdejšího uměleckého světa. Autorka tedy podtrhuje specifika regionu a jeho vliv na postavy, zároveň ale upozorňuje, že v literatuře může toto území sloužit coby reálně existující model jisté symbolické situace. Hovoří nejen o osobách, ale i o textu stojícím na pomezí nového a starého světa. Pouští se do krátkého výkladu autora a díla v kontextu dobového dění, který má v případě Čapka, tedy novináře kladoucího důraz na aktuálnost, smysl.

V posledních studiích se Agnieszka Janiec-Nyitrai věnuje filmovým adaptacím. Detailně porovnává obsah filmu a předlohy. Na filmové umění, o kterém hovoří jako o desáté múze, Čapek kladl vysoké nároky. Kritizuje ve svých pamětech například adaptaci románu *Hordubal* režiséra Martina Friče. Snímek *Hordubalové* sice kvůli řadě dalších vlivů dobové publikum přešlo, ale dlouhodobě jde spolu s Haasovou *Bilou nemocí* a Vávrových *Krakatitem* o pravděpodobně nejvýraznější filmové zpracování Čapkových textů. Interpretační možnosti jeho děl vysvětluje výše zmíněným kubistickým přístupem. V části, která se zabývá adaptacemi v českém prostředí, mísí tyto s mnohem pozdějšími díly československé kinematografie. Zmiňuje například Brabcovu *Kytici* či snímky Jiřího Menzela. Konkrétně posledního zmíněného lze těžko srovnávat, neboť šlo o režiséra téměř kongeniálního se spisovatelem, který se navíc sám na scénářích podílel.

Podobné štěstí Čapek neměl. Větším přínosem k dobové diskuzi nad kinematografií byly tak jeho statě o filmu jako *Hranice filmu, Jak se dělá film* (z cyklu fejetonů *Jak se co dělá*) a podobně. Autorka se zde věnuje vývoji Čapkova pohledu na film od počáteční rezervovanosti vůči němému filmu až k nadšení z neomezeného zkoumání skutečnosti z více perspektiv, které film postupně začal nabízet. Na závěr dává podnět k zamyšlení, zda právě film není jediným možným médiem, které dokáže zachytit mnohokrát probíranou mnohvrstevnatost Čapkova vnímání reality. V této souvislosti však ihned vyvstává otázka, proč tedy neexistuje filmová adaptace Čapkova díla nebo původní Čapkův scénář, o kterých by šlo hovořit jako o součásti nesmrtelného zlatého fondu české či československé kinematografie.

