

2016

# Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace II

**Literární žánry ve slovanských literaturách**

Eliška Gunišová – Lenka Paučová (eds)

Masarykova univerzita  
Brno

# **Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace II**

**Literární žánry  
ve slovanských literaturách**

Všechna práva vyhrazena. Žádná část této elektronické knihy nesmí být reprodukována nebo šířena v papírové, elektronické či jiné podobě bez předchozího písemného souhlasu vykonavatele majetkových práv k dílu, kterého je možno kontaktovat na adrese – Nakladatelství Masarykovy univerzity, Žerotínovo náměstí 9, 601 77 Brno.

MASARYKOVA UNIVERZITA  
Filozofická fakulta  
Ústav slavistiky

# **Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace II**

## **Literární žánry ve slovanských literaturách**

Eliška Gunišová — Lenka Paučová (eds)



Brno 2017

Publikace vznikla v rámci projektu specifického výzkumu MUNI/B/1101/2015  
Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace II.

**Odborní recenzenti:**

prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.

prof. PhDr. Viera Žemberová, CSc.

© 2016 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-8505-3

ISBN 978-80-210-8388-2 (brož. vaz.)

# Obsah

|  |     |
|--|-----|
| Úvod .....   | 9   |
| <b>Їржі Бернкопф</b>   |     |
| Жанр бестіарію у кнізі Тані Малярчук: <i>Звірослов</i> .....   | 11  |
| <b>Наира Бернкопф</b>  |     |
| Жанровое своеобразие городской прозы Ю. В. Трифонова .....   | 21  |
| <b>Rok Bozovičar</b>   |     |
| <i>Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti:</i><br>zgodovine in perspektive postjugoslovanskih književnosti ..... | 31  |
| <b>Iveta Bužková</b>   |     |
| Rysy historického románu v díle Draga Jančara .....  | 41  |
| <b>Julia Dynkowska</b>   |     |
| Między ekfrazą i apokryfem. O wybranych tekstach Jacka Dehnela .....   | 53  |
| <b>Mateusz Grabowski</b>   |     |
| <i>Vade-mecum</i> Norwida jako pierwszy polski przykład nowoczesnej liryki ..  | 65  |
| <b>Eliška Gunišová</b>   |     |
| Modifikácia žánru ženského románu v slovenskej literatúre .....  | 75  |
| <b>Hana Hrancová</b>   |     |
| Žáner memoárovej prózy v tvorbe Anny Horákovéj-Gašparíkovej .....  | 85  |
| <b>Магдалена Якубяк</b>  |     |
| Ремейк как новый жанр русской драматургии .....  | 93  |
| <b>Martin Markoš</b>   |     |
| Rodina a partnerské soužití v současném českém dramatu .....   | 103 |
| <b>Bojan Marković — Višnja Mičić</b>   |     |
| Народна бајка данас – две свести усмене прозе .....  | 113 |
| <b>Matúš Mikšík</b>  |     |
| Z elégií Štefana Strážaya .....  | 125 |
| <b>Lenka Paučová</b>   |     |
| Poetika dopisu v tvorbě F. M. Dostojevského .....  | 135 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Ивана Петкович</b>  |     |
| Влияние школьного театра на драматическое творчество<br>Симеона Полоцкого .....  | 145 |
| <b>Pavel Piřch</b>   |     |
| Vykoupení z vězнице žánru – nejisté postavení komiksu<br>ve světě genologie (nástin rysů žánru válečného komiksu) .....                  | 153 |
| <b>Галина Прокудина</b>  |     |
| Роман-компьютерная игра Бориса Акунина «Квест»: от специфики<br>жанра к продолжению игровой традиции в мировой литературе ....           | 161 |
| <b>Martina Salhiová</b>  |     |
| České a bulharské hudební pohádky .....  | 173 |
| <b>Magdaléna Marie Sedláčková</b>  |     |
| Poetika historického románu v dílech W. Scotta ( <i>Waverley</i> )<br>a A. Jiráska ( <i>Temno</i> ) .....                                | 183 |
| <b>Claudia Słowik</b>  |     |
| Alternate History Novels in Modern Polish Literature .....   | 191 |
| <b>Jaroslava Smejkalová</b>  |     |
| Elégie na odchádzanie (stopy elegického žánru v tvorbe<br>Zbigniewa Herberta) .....  | 201 |
| <b>Алина Соломонова</b>  |     |
| Жанр медицинской повести в русской литературе<br>(конец XIX–XXI вв.) .....   | 209 |
| <b>Anna Stetsenko</b>  |     |
| Operní dramaturgie Jurie Dimitrina. Nová etapa v ruské libretologii .....  | 219 |
| <b>Błażej Szymankiewicz</b>  |     |
| Powieść reportażowa czy reportaż powieściowy? Wariacje środkowo-<br>europejskiego reportażu na przykładzie twórczości Ziemowita Szczerka | 227 |
| <b>Оља Василева</b>  |     |
| Интернационални мотив сукода рођака услед непрепознавања.<br>Јужнословенски епски контекст. Знакови и аналогije .....                    | 237 |
| <b>Dajana Vasiljevićová</b>  |     |
| Hodnotná literatura, nebo šestákový brak? Narativ v románech<br>Marie Jurićové Zagorky .....   | 247 |

**Кристина Воронцова**

Жанры Польского текста русской поэзии XX века (1945–1991 гг.) . . . . 255

**Ольга Вознюк**

Пост-галицька багатокультурна нарація в сучасній українській  
та польській літературах . . . . . 265

**Aleksandra Wojtaszek**

Mechanizmy władzy: wykluczenie, kontrola, kara.  
Dystopia w najnowszej literaturze chorwackiej . . . . . 275

**Ana Žikić**

Obraz dejín v dráme a v inscenácii hry *Holokaust V. Klimáčka* . . . . . 285

Resumé . . . . . 295

Autoři . . . . . 297





## Úvod

Předkládaný sborník *Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace II* je výsledkem již druhého ročníku konference mladých slavistů, která se uskutečnila v září 2016 pod záštitou Ústavu slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

Záměrně široce koncipovaný název odkazoval k loňskému pilotnímu ročníku konference, podtitul *Literární žánry v slovanských literaturách* se snaží navazovat na genologicky zaměřenou výzkumnou činnost Ústavu slavistiky FF MU, přičemž hlavním cílem bylo zachovat dostatečný prostor pro prezentování tématu v šíři celého slovanského literárního světa a tím umožnit aktivním studentům ukázat své pracovní výsledky bez výraznějšího omezení.

Cílovou skupinu představovali doktorandi převážně filologických oborů působící na slavistických pracovištích v tuzemsku i zahraničí. Sborník se skládá z 29 studií doktorandů z 18 univerzitních pracovišť ze 7 evropských zemí (Česko, Slovensko, Polsko, Rakousko, Srbsko, Itálie, Rusko), které jsou napsány v sedmi jazycích.

Atoři a autorky se ve svých studiích zabývali především prozaickými žánry, z nichž dominoval román a jeho typy (historický, ženský, cestopisný, reportážní), opomenuty nezůstaly ani další žánry jako například novela, povídka, pohádka a jiné. Studie však nereflaktovaly jenom tradiční literární žánry, ale věnovaly pozornost i žánrovým přesahům, např. do výtvarného a dramatického umění, hudební vědy nebo současných multimédií. Více autorů tematizovalo žánry lyrické, z nichž nejvíce byla zastoupena elegie, z dramatických textů byla pozornost zaměřena především na současnou literární produkci (českou, ruskou a slovenskou).

Problematika jednotlivých příspěvků je do značné míry heterogenní, soustřeďuje se na více žánrů a tvořivá atmosféra konference přispěla k podnětnému dialogu, což se zrcadlilo nejen v diskusi, ale, jak optimisticky věříme, i ve výsledném tvaru sborníku.

*editorky*



## Жанр бестіарію у книзі Тані Малярчук: *Звірослов*

Їржі Бернкопф

### Abstract

The bestiary as a genre originated in the Late Antiquity, when a Greek anonymous work called *Fysiologus* was written. Not only it described animals (both real and mythical), plants and stones, but it also ascribed them their symbolical meaning, which is interpreted using the *Bible*. Medieval bestiaries have been attractive thanks to their inspirational fantasies and powerful metaphors until today. They relate the appearance and character of various creatures to the life of a Christian, teaching him to live properly. The present study is dedicated to the collection of short prose *Zviroslov* (2009) by Tania Malyarchuk. It analyses this book from the point of view of the typology and history of a bestiary as a genre. In its second part, the study focuses on the poetics of the *Zviroslov* and on the possibilities of this genre to describe our society.

**Key words:** bestiary, *Fysiologus*, Christianity, Tania Malyarchuk, postmodernism

### Абстракт

Жанр бестіарію бере свої витоки у пізньоантичному творі *Фізіологус*, написаному анонімним автором грецькою мовою. Ця книга містить не лише опис та характеристику тварин, рослин і каміння, але й їхнє символічне значення, витлумачене за допомогою *Біблії*. Середньовічні бестіарії досі приваблюють читача своєю інспіративною фантастичністю та силою метафори, за допомогою яких на прикладів видів і поведінки різних істот пропонується зразок правильного життя християнина. Дана стаття присвячена книзі *Звірослов* Тані Малярчук. У ній розглядається місце, яке серед бестіаріїв займає ця книга з точки зору типології та історії жанру. У другій частині статті досліджується поетика книги *Звірослов* і можливості жанру бестіарію у зображенні сучасного суспільства.

**Ключові слова:** бестіарій, *Фізіолог*, християнство, Таня Малярчук, постмодернізм

## Символічне розуміння тварин

Найпростіше слово «бестіарій» можна пояснити як роздуми про тварин. Часто такі міркування доповнювалися повчальним висновком. Розмірковувати про тварин у такий спосіб люди почали достатньо давно. Жанр, присвячений подібним описам, називався байкою. Байка розвивалася не лише у Греції (Езоп VI ст. н. е.) та Римі (Файдрос приблизно 15 р. до н. е. — 40 р. н. е.), але й в Індії (Вішну Сарма: Панчатантра, 200 р. до н. е.; Бідпай, 200 р. до н. е.). Суть байки полягає в алегорії, де кожна тварина відображає певну людську властивість і слугує негативним або позитивним прикладом для людини. Античні байки приписали тваринам певні властивості, і з часом традиція їх канонізувала, незважаючи на те, чи відповідають вони дійсності. У такий спосіб тварина стає їхнім втіленням та архетипом.

У пізній античності і, відповідно, у середньовіччі, символічне розуміння тварин стало ще сильнішим, оскільки воно отримало підтвердження у найвпливовішій книзі християн — *Біблії*. Так, у книзі Йова говориться: «*Але запитай хоч худобу, і навчить тебе і птаство небесне й тобі розповість. Або говори до землі, й вона вивчить тебе. І розкажуть тобі риби морські. Хто б із цього всього не пізнав, що господня рука це вчинила? Що в Ньюго в руці душа всього живого й дух кожного людського тіла?*» (Йов 12:7–10)

За *Біблією* природа не уявлялася християнам як явище, що його слід вивчати та пізнавати, навпаки, природа була створена для того, щоб навчати нас. Передусім природа вчить, що вона створена Богом, і це цілком очевидно для християн (та й не лише для них). Крім того, природа вчить, як слід себе правильно поводити. У середньовічному земному світі все суще постає алегорією світу вічного. Отже, тварини у всій їхній розмаїтості Бог створив не просто так, а з певною метою. Їхні особливості не випадкові, і ці глибинні значення слід витлумачити. Древніх християн не цікавив реальний світ, вони звертали свої погляди до іншої реальності — реальності природи як поетичного тексту<sup>1</sup>.

## **Фізіолог — рукописи**

Приблизно так розмірковував й автор книги, що її називаємо *Фізіологус*, і яка з часом стала зразком для бестіаріїв. Грецький оригінал *Фізіолога* IV ст. не зберігся<sup>2</sup>. У V ст. книга була перекладена ефіопською, арамейською, сирійською і латинською мовами, однак ці переклади також були втрачені. Найстаріший зі збе-

<sup>1</sup> COX, P. *The Physiologus: A Poiesis of Nature*. In: *Church History*. P. 433–443.

<sup>2</sup> Більшість учених погоджуються з тим, що *Фізіолог* був написаний у IV ст., наприклад, колектив з університету Абердин; GEDDES, J. *Bestiary. What is Bestiary?* In: *The Aberdeen Bestiary*. Режим доступу: <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/what.hti>. Однак David Badke стверджує, що *Фізіолог* був написаний у II або III ст. BADKE, D. *The medieval Bestiary: Introduction*. In: *The Medieval Bestiary*. Режим доступу: <http://bestiary.ca>.

режених перекладів *Фізіолога* написаний латинською мовою і датується VIII або IX ст. (Bern. Lat. 61; Bern Lat. 288). Найбільш цінними вважаються брюссельський літопис X ст., що містить малюнки каролінгського часу, та бернський рукопис, котрий попри поганий переклад відомий найстарішим бестіарним живописом. Збереглася також грецька копія X ст., проте без ілюстрацій. Смірнський кодекс від 1100 р., котрий вважався найстарішим ілюстрованим грецьким екземпляром, згорів у 1922 р. Наразі всі вцілілі екземпляри не є ані перекладами, ані копіями. Їхні автори додавали у них розділи з інших джерел, а їхній зміст із часом збільшувався. Приблизно з XII ст. саме ці твори і почали називати бестіаріями.

### Джерела і ненауковий підхід

Версія *Фізіолога* IV ст. має 48 або 49 розділів, присвячених реальним або міфічним створінням, зрідка рослинам або камінню. Кожен розділ *Фізіолога* починається реченням: «*Фізіолог сказав про (наприклад, лева) таке...*» і завершується аналогічно: «*Так фізіолог говорив про (лева)*». Звідси власне походить назва книги, що від початку назви не мала. Слово «фізіолог» можна перекласти як «природний філософ». Втім особистість цього філософа не встановлена, вважається, що це просто риторичний прийом, застосований задля підвищення довіри читача, загальноприйняте у той час посилення на джерело. Німецький учений Йошт Гіпперт<sup>3</sup> за допомогою лінгвістичного дослідження дійшов висновку, що *Фізіолог* є адаптацією більш раннього природознавчого твору, написаного в Єгипті, а отже, він базується не лише на грецьких, але й на орієнтальних та латинських джерелах. З-поміж відомих на той час книг це могли бути *Природнича історія (Naturae Historiae)* Плінія Старшого та *Наука про тварин* Аристотеля. Робота Плінія значною мірою відображає міфологічне мислення і традиційні стереотипи щодо тварин. Попри критичне ставлення до джерел (наприклад, Пліній не вірить в існування пегаса чи грифона), його робота все ж не є науковою у сучасному розумінні. Засновником природознавства безперечно слід вважати Аристотеля. Він першим почав практикувати власні спостереження, не покладаючись на письмові джерела. Основним питанням, яке його цікавило, було «що (існує)?», при цьому значно менше філософ цікавився тим, «чому (воно існує)?». Цей підхід, який здається нам природним, на той час був революційним кроком. Проте революції в науці не відбулося, і величезна праця Аристотеля *Наука про тварин* була забута на довгий час, аж поки у XIII ст. не повернулася до Європи після перекладу з арабської на латину Майклом Скотом. Проте навіть тоді книга не користувалася великою популярністю. Водночас автор *Фізіолога* на відміну

<sup>3</sup> GIPPERT, J. *Physiologus. Die Verarbeitung antiken Naturmythen in einer frühchristlichen Text*. In: *Studia Iranica, Mesopotamica et Anatolica* 3. S. 161–177.

від Аристотеля не прагнув створити наукову роботу. Його цікавило питання «чому?», поетика тлумачення тварин для нього була важливішою, ніж зв'язок оповіді з реальністю. Тож якщо ми хочемо правильно оцінити значення цієї книги, її слід розглядати не як наукову працю, а як поезію.

### **Зміст *Фізіолога* і його поетична цінність**

Спробуємо визначити поетичну цінність *Фізіолога* за допомогою невеликого аналізу. Окремі статті, присвячені різним тваринам, рослинам та камінню, мають однакову структуру. Спершу наводиться цитата зі Старого Заповіту, у якій згадується дана тварина, потім іде опис «природи» тварини, тобто характеристика її поведінки. Після цього поведінка тварини пояснюється з точки зору релігійних приписів та набуває алегоричного значення. Завершується стаття цитатою з Нового Заповіту.

Покажемо прикладом є притча про пантеру. У *Біблії* написано: «*Я немов пантера для Єфрема*»<sup>4</sup> (Осі 5:14). За *Фізіологом* пантера — це дуже ласкава тварина, яка ненавидить лише змій. Вона багатоколірна як одяг Йосифа. Коли пантера наїдається, вона три дні відпочиває у своїй норі, а потім виходить і ричить могутнім голосом. Проте звірі її не бояться, оскільки з її пащі чути приємний запах, до якого вони ідуть з довірою. Так і Христос воскрес з мертвих на третій день і приваблює людей своїми пахощами. Мудрість Бога багатоколірна і Христос багатоколірний. Він уособлює невинність, самоконтроль, милосердя, віру, честь, терпіння, усамітнення і мир.

На перший погляд це ідилічний і красивий опис ласкавого Бога. Навіть його крик заспокоює. Здається, що для *Фізіолога* пантера — добра і світла тварина. Однак той, хто добре знає *Біблію*, може помітити, що лукавий автор замовчує частину біблійного вірша. Повністю він звучить так: «*Бо я немов пантера для Єфрема, і немов той левчук, дому Юди. Я розшматую її пиду, і ніхто не врятує!*» (Осі 5:14). У такий спосіб руйнується інтерпретація пантери як образу ласкавого Христа, і *Фізіолог* знову нам показує дикого Бога. Ба більше, слово «багатоколірний», яке характеризує пантеру і Христа, в оригіналі звучить грецькою як «*roikilos*». Це означає блищати, світлитися, переливатися кольорами, і якщо так назвати людину, це означатиме, що вона розумна, винахідлива і лукава. Про пантеру автор *Фізіолога* нам також не сказав усього. Пліній Старший в *Природничій історії* пише, що пантера лякає тварин своїм диким обличчям. Тому, коли вона полює, то ховає своє обличчя і заманює тварин іншими засобами. Якщо ж об'єднати обидва ці уявлення, — а ми маємо на це право, адже читачі

---

<sup>4</sup> Фізіолог називає пантеру, хоча деякі переклади *Біблії* на цьому місці називають лева, який також є символом Христа.

*Фізіолога* повинні були знати популярний на той час посібник Плінія — пантера заманює тварин пахощами, приховуючи від них обличчя, доки вони не підійдуть ближче. Після цього вона несподівано їх вбиває і з'їдає.

Отже, *Фізіолог* — це дуже неоднозначний твір, який грає з читачем у деконструктивну гру. Читач, котрий намагається інтерпретувати цей текст, потрапляє у лабіринт значень, посилань та символів, з якого, можливо, взагалі не існує виходу. Проте навряд чи всі читачі читали цей твір в такий спосіб. Автори бестіаріїв з XII по XIII ст. видаляли чимало біблійних паралелей. Це є свідченням того, що вони не розуміли їхнього значення, а текст переписували доволі механічно. Поступово бестіарії перетворилися на псевдонаукові посібники, втративши поетичність початкових текстів. Яскравим прикладом такого інтелектуального падіння є книга *Monstrorum Historia* італійського вченого Уліссе Альдрованді (1522–1605), що є насправду беззмстовним зібранням зоологічних дивацтв. Книга вражає яскравими ілюстраціями, проте вони позбавлені будь-якого зв'язку з реальним світом. Бестіарії стали ганебним видовищем, яке засудив Бернард Клервоський. І засудив справедливо, адже на відміну від *Фізіолога* вони справді не сприяють роздумам про Закон Божий.

### **Звірслов**

Назвою *Звірслов* українська письменниця Тая Малярчук натякає на традицію середньовічних бестіаріїв. Власне слово «бестіарій» походить від латинського слова «bestia», тобто тварина. У прямому сенсі бестіарій — це книга про тварин. Той факт, що у наш час бестіарії сприймаються як книги про монстрів не відповідає середньовічній дійсності, адже більшість статей у цих творах були присвячені реальним тваринам (щоправда, часом із неприродними властивостями та поведінкою). Назвавши книгу *Звірслов*, авторка повернулася до давньої традиції розмірковування про природу. До того ж у книзі немає чудовиськ, принаймні на перший погляд.

Книга складається з десяти розділів, кожен з яких має назву тварини, написану латиною і українською мовою, наприклад, *Gallus Domestikus* (курка), *Canis lupus familiaris* (собака). У такий спосіб досягається подібність з науковою роботою як у середньовічних зразках бестіаріїв. Сарказм авторки полягає у тому, що її відсторонений погляд звернений не на тварин, а на людей. Герої розповідей — це різні люди від продавців і водіїв до наукових співробітників і лікарів. Проте всі вони мають дещо спільне — вони нещасливі і самотні. Ці люди мріють про щастя, проте не знають, як його досягнути. Лікарці з розділу *Медуза* сниться війна. Вона біжить, сама не знаючи куди, і думає: «Ще трохи, і я буду щаслива, [...] коли війна завершиться, хтось — та й зостається. І тоді цей хтось стає істинно



щасливим. Так, по війні приходять щастя»<sup>5</sup>. В іншому оповіданні продавщиця Жанка просить, а точніше вимагає в Бога, щоб Він дав їй коханого чоловіка: «Я в тебе вірю, ти маєш користь з моєї віри, ну то прошу — допоможи мені хоч раз. [...] ДАЙ МЕНІ ЙОГО!!!»<sup>6</sup> У розповіді *Курка* Капітоліна переїжджає до Києва тому, що любить київський торт. Вона погоджується на будь-яку роботу, адже переконана, що буде щасливою. Коли ж Капітоліна визнає, що робота їй не подобається (вона повинна була вбивати і продавати рибу), дівчина вирішує стати дружиною директора. Наївні мрії героїв стикаються з жорстокою реальністю, і в результаті виникає конфлікт, який героям вирішити не під силу. В оповіданні *Метелик* Жанка для того, щоб заслужити коханого чоловіка, починає творити добро, допомагає незнайомим людям, проте врешті її чоловіка підло відіб'є подруга Ірма. Після цього Жанка перетворюється на метелика і відлітає в «царство небесне». Інша героїня, Белла, закохується в чоловіка, якого бачить уві сні. Звісно, вона його не зустрічає і врешті наприкінці розповіді перетворюється на медузу. Це натяк на ще один античний твір — *Метаморфози* Овідія. Практично в кожній розповіді відбувається своєрідне перетворення. До того ж слід зауважити, що це стається незалежно від волі героїв. Їхня активність — це лише суєта, вони не здатні подолати власне нещастя, а звільнення від цього приходиться надприродним шляхом — їх перекидає у світ тварин.

В оповіданнях Тані Малярчук можна спостерігати одночасне існування двох паралельних світів — світу тварин і світу людей. Особливо яскраво це помітно у розповіді *Щур*, де розповідаються дві паралельні історії: про боротьбу Тамари Павлівни зі щуром, котрий поселився у неї на кухні, і про боротьбу Алевтини з її огидним чоловіком. Авторка натякає на людські риси щура і демонструє звірячу (щурину) поведінку чоловіка Алевтини. Щур і злий чоловік — це одна істота. Оповідання закінчується несподівано — Алевтина вбиває свого чоловіка, а Тамара Павлівна пересилує огиду до гризуна і не лише не вбиває його, а й радіє його присутності, адже поруч з цією істотою вона більше не страждає від самотності. Втім це можна зрозуміти так: щур Тамари Павлівни — це просто щур, а чоловік Алевтини — це чудовисько, людина, котра втратила людське обличчя. Це звір у шкірі людини, котрий сприймає стосунки з дружиною як власну перемогу, що забезпечить йому спокій і достатньо їжі. Він відверто зізнається: «*Ти не зможеш мене позбутися, я хитрий*»<sup>7</sup>.

Падіння людини, її перетворення на огидну істоту можна побачити і в оповіданні *Слимак*. Зразковий щасливий шлюб викладача фізкультури Анатолія Івановича і викладачки літератури Марти Богданівни руйнується, коли дружина

---

<sup>5</sup> МАЛЯРЧУК, Т. *Звірослов*. С. 83.

<sup>6</sup> Ibidem. С. 241.

<sup>7</sup> Ibidem. С. 94.

застає чоловіка за зрадою з його секретаркою. Чоловік, котрий не готовий втратити дружину, впадає в істеріку, його обличчя, повне сліз і шмарклів, дійсно нагадує слимака. Це перетворення не лише метафоричне, воно підтверджує логіку вигаданого світу книги. Анатолій невдовзі почне гуляти зі своєю студенткою, тоді як секретарка залишиться на своєму місці. Відбулося перетворення в бездушну тварину, котра не має почуттів. У цьому випадку воно однозначно негативне.

Проте існує і зворотній шлях — перетворення тварини (власне образу тварини) в людину. В оповіданні *Свиня* ми бачимо Пазьо і Франю, які живуть в одній зі старих, можливо, ще австрійських, занедбаних маленьких львівських квартир. Фаня страждає від того, що їй не поважають подруги. Вона цікава їм лише як дивачка, котра захоплюється вирощуванням кактусів. Коли вони приходять у гості, то не приховують своєї огиди від її бідності і намагаються нічого не торкатися. Фаня дорікає собі і чоловікові тим що вони живуть як свині. У розпачі вона викине на смітник всі свої улюблені кактуси, що ними колись так хизувалася перед подругами. Проте вранці вони розцвітуть на міському газоні перед їхнім будинком. Їх посадив Пазьо. Це, напевне, найпозитивніший момент книги. Пазьо — це людина, яка почала боротися за своє право вважатися нормальним у ненормальному суспільстві. Він відкинув негативні стереотипи, нав'язані іншими. Герой усвідомив, що зневага до нього і Франі несправедлива і безглузда. Авторка нагородила героя тим, що лишила його у світі людей. В оповіданні особливо цікавий сам момент перетворення. У будинку, де живе Пазьо, є загадкове приміщення, в якому продають горілку. Продаж відбувається у вигляді старовинного ритуалу — людина сідає у темній смердючій кімнаті й мовчки показує, скільки їй потрібно чарок. Невдовзі з'являється людина, що її називають «психіатр» і приносить замовлення. Тут не можна не згадати Харона, котрий за гроші перевозив людей у потойбічний світ. У прозі Тані Мальярчук він здійснює транзит між світом людей і тварин.

Переходи між світом людей і світом тварин стають основним моментом подальшого розвитку оповіді. Переважно вони символізують вихід і порятунок від нещастя героїв. Втім найчастіше це сумний вихід. Белла летить метеликом у «царство небесне», до якого вона ще не готова: «*Я просила не царства небесного. Ти дав мені забагато. Я просила всього лиш Його.*»<sup>8</sup> Продавщиця Маша, котра страждає від того, що у неї росте борода, перетворюється на пуму, що потребує самця лише три дні на рік. Вона зникає. Це своєрідне звільнення. Герої перетворюються на тварин, не здатних до саморефлексії, а тому вже не страждають через те, що вони нещасливі, тепер вони можуть жити без любові... і без почуттів. Принаймні таке наше уявлення про цих тварин — медузу, метелика, пуму, слимака і щура. Для них достатньо просто існувати.

<sup>8</sup> Ibidem. С. 280.

Вчитель фізкультури з оповідання *Слимак* покараний тим, що світ справжньої любові відтепер для нього закритий. Він може мати успіх серед жінок, проте його стосунки не матимуть глибини. В оповіданні *Собака* зображений герой, котрий намагається змусити працювати чиновницю з Житлово-експлуатаційної контори — він вимагає відремонтувати ліфт у будинку. Проте поруч з цією похмурою жінкою герой перетворюється на слухняну тварину і навіть дозволяє їй почухати себе за вухом.

У цій статі ми намагалися показати, що стиль оповіді *Звірослова* має чимало подібного не лише з *Бестіарієм*, але й з його попередником — *Фізіологом*. В обох творах одночасно існують різні світи, між якими можна переміщуватися. Обидва використовують образи тварин для того, щоб розмірковувати над природою людини, але при цьому не дають однозначних моралізаторських відповідей. Світ обох книг доволі жорстокий і сумний, заплутаний і складний... У *Фізіологу* пропонується вкрай неоднозначний образ Бога. У *Звірослові* взагалі ставиться під сумнів його існування. Бог з'являється в оповіданні *Метелик* після того, як його викликала Жанка. Проте він виявляється саме таким, яким його собі уявляє недоумкувата героїня, — бородатим старцем, з яким можна торгуватися і домовлятися про те, чи отримає вона свого хлопця. Образ Бога відповідає образу людини, яка його викликає. І не лише Бог, але й мрії відповідають рівню інтелігентності та душевному багатству персонажів. Причиною особистих невдач персонажів книги *Звірослов* є те, що вони застрягли у власних мріях і не здатні від них відмовитися. Коли ж виявляється, що досягнути цих наївних мрій неможливо, вони гинуть. У книзі сказано: «*те, від чого ми відмовляємось, робить нас сильнішими.*»<sup>9</sup> І той, хто не здатен прийняти свій обов'язок і відмовитися від нереальних мрій, приречений жити як тварина. Так сказав фізіолог.

## Література

ANTONÍN, L. *Bestiář. Bájná zvířata, živlové bytosti, monstra, obludy a nestvůry v knižní ilustraci konce středověké Evropy*. Praha: Půdorys. 2003. 376 s. ISBN 80-86018-17-2.

BADKE, D. *The Medieval Bestiary: Introduction*. In: *The Medieval Bestiary*. 2011. [онлайн]. [дата доступу: 24. 8. 2016]. Режим доступу: <http://bestiary.ca/intro.htm>.

CLAIRVAUX, V. *Apology*. In: *The High Middle Ages*. 1997. [онлайн]. [Дата доступу 2016 8. 24]. Режим доступу: <http://history.hanover.edu/courses/excerpts/344bern.html>.

---

<sup>9</sup> Ibidem. С. 83.

- COX, P. *The Physiologus: A Poiesis of Nature*. In: *Church history*. Philadelphia: American Society of Church History. Vol. 52. No. 4. 1983. P. 433–443. ISSN 0009-6407.
- GEDDES, J. *Bestiary. What is Bestiary?* In: *The Aberdeen Bestiary*. 2010. [онлайн]. [дата доступу 24. 8. 2016]. Режим доступу: <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/what.hti>.
- GIPPERT, J. *Physiologus. Die Verarbeitung antiken Naturmythen in einem frühchristlichen Text*. In: *Studia Iranica, Mesopotamica et Anatolica* 3. Prag: Enigma Corp. GmbH. 1997. S. 161–177. ISBN 80-86126-00-5.
- JAMES, M. R. *The Bestiary*. In: *History: The Quarterly Journal of the Historical Association*. Oxford: Macmillian and Co. Vol. 16. No. 61. 1931. P. 1–11.
- МАЛЯРЧУК, Т. *Звірорлов*. Харків: Фоліо. 2009. 284 с. ISBN 978-966-03-4899-8.
- МУСІХІНА, Л. *Звірорлов. Міфологема тваринного світу українців*. Тернопіль: Богдан. 2013. 192 с. ISBN 978-966-10-2062-6.
- STECH, M. R. – ŘEHOŘÍKOVÁ, L. *Ukrajina, davaj, Ukrajina!* Brno: Větrné mlýny. 2012. 1001 s. ISBN 978-80-7443-042-8.

## Контакт

Mgr. Jiří Bernkopf, Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, [cyber.kopf@mail.muni.cz](mailto:cyber.kopf@mail.muni.cz)



# Жанровое своеобразие городской прозы Ю. В. Трифонова

Наира Бернкопф

## Abstract

The city prose is a specific genre in the Russian literary development from the 60s till the 80s of the 20th century. It arose as a result of search for new literary forms and ways under the given political and cultural circumstances. Trifonov is one of the founders of the city prose. In his work, he focuses on a city man in everyday situations. This article offers a new way of analysis of Trifonov's city short prose according to genre peculiarities.

**Key words:** city prose, genre, short novel, an ordinary man, J. Trifonov

## Абстракт

Городская проза — особая тенденция в русском литературном процессе 60–80-х годов XX века. Она возникла в результате поиска новых литературных форм и средств в условиях сложившихся политических и культурных обстоятельств. Одним из основателей городской прозы считается Ю. В. Трифонов. Объектом его художественного творчества является человек в городской повседневности. В данной статье предлагается новый аспект рассмотрения «московских повестей» Ю. В. Трифонова с точки зрения их жанрового своеобразия.

**Ключевые слова:** городская проза, жанр, повесть, средний человек, Ю. В. Трифонов

В 60–70 годы XX века расцвело литературное течение городской прозы. Эта литература прежде всего обращалась к проблемам повседневных отношений героев-горожан, обременённых бытом, нравственными проблемами, порождёнными социумом, политической системой. Для произведений городской прозы характерны глубокий психологизм, обращение к интеллектуальным, идейно-философским проблемам времени. Однако, так называемая городская проза в настоящий момент не имеет однозначного определения, в связи с чем часто выносятся за рамки терминологии. В интерпретации рассматриваемого понятия в российском литературоведении существуют разные подходы: **тематический**

(В. Е. Ковский, Н. Б. Иванова), **эстетический** (М. Ф. Амузин, А. В. Шаравин)<sup>1</sup>, **эстетическо-идейный** (Е. М. Селеменова)<sup>2</sup>.

Интересной для нашего исследования интерпретацией городской прозы является мнение М. Ф. Амузина, который пишет, что в городской прозе отражено желание авторов *«постичь дух городской жизни во всей её противоречивости, исследовать систему взаимоотношений, возникающих между человеком и его урбанизированной средой обитания»*<sup>3</sup>.

Т. М. Вахитова также акцентирует внимание на сложности духовной организации героев городской прозы. Главной задачей данной прозы Т. М. Вахитова считает *«изображение простых, неприметных, обыкновенных людей в обычных житейских ситуациях»*<sup>4</sup>. Однако, признавая своеобразие городской прозы, Т. М. Вахитова не видит в ней идейного и художественного потенциала и считает, что *«в середине 80-х она стала повторяться, изживать накопленный опыт, пародировать и тиражировать ситуации»*<sup>5</sup>.

На наш взгляд, городская проза, имеющая свои жанрово-стилевые и идейно-содержательные особенности, выдвинувшая нового героя и новый тип конфликта, может считаться самостоятельным художественным феноменом.

В городской прозе, при всём её разнообразии есть ряд объединяющих элементов — тяготение к малым и средним жанрам (рассказу, повести, новелле, анекдоту, случаю и т. п.), конфликт между урбанистическим и природным мирами, между городским и сельским укладами жизни, воссоздание научной и творческой среды, выбор представителя интеллигенции на роль центрального персонажа, использование формы интеллигентского сказа, реминисценций из русской и мировой, классической литературы, отражение «оттепельных» и «постоттепельных» общественных настроений.

Несмотря на расхождение в интерпретации городской прозы, все исследователи связывают её с публикацией «городских повестей» Юрия Трифонова.

Ю. В. Трифонов является одним из основателей городской прозы, в которой писатель создал свой собственный художественный мир. По мнению литературоведа Н. Н. Скатова, главной задачей литературы Ю. В. Трифонов считал отображение феномена жизни и феномена времени в их взаимосвязи, выражен-

---

<sup>1</sup> ШАРАВИН, А. В. *Городская проза 70–80-х годов XX века*. С. 30.

<sup>2</sup> СЕЛЕМЕНЕВА, М. В. *Художественный мир Ю. В. Трифонова в контексте городской прозы второй половины XX века: Автореферат диссертации*. С. 34.

<sup>3</sup> СЕЛЕМЕНЕВА, М. В. *Художественный мир Ю. В. Трифонова в контексте городской прозы второй половины XX века: Диссертация*. Доступно на: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-mir-yuv-trifonova-v-kontekste-gorodskoi-prozy-vtoroi-poloviny-xx-veka#ixzz3FGE8PDdt>.

<sup>4</sup> ШАРАВИН, А. В. *Городская проза 70–80-х годов XX века*. С. 63.

<sup>5</sup> Ibidem. С. 65.

ной в судьбе человека<sup>6</sup>. Сам же Ю. В. Трифонов писал, что «... литература есть выражение и отражение современной нравственности. И ничего более важного для изучения и описания, чем нравственность, в литературе не существует»<sup>7</sup>.

Избрав для себя город и горожанина в качестве объектов художественного исследования, Ю. В. Трифонов соединил социально-бытовой, культурно-исторический и психологический аспекты отражения действительности, в которой представлен столичный житель с его повседневной жизнью, бытовыми подробностями, квартирными вопросами и нравственными исканиями.

Для нашего исследования особенно интересным представляется цикл «московских повестей» с точки зрения их жанрового своеобразия. В цикл вошли пять повестей: «Обмен» (1969 г.), «Предварительные итоги» (1970 г.), «Долгое прощание» (1971 г.), «Другая жизнь» (1975 г.), «Дом на набережной» (1976 г.).

Вспомним некоторые определения и особенности жанра повести. «Повесть — прозаический жанр неустойчивого объема (среднего между романом и рассказом), тяготеющий к хроникальному сюжету, воспроизводящему естественное течение жизни. Лишенный интриги сюжет сосредоточен вокруг главного героя, личность и судьба которого раскрываются в пределах немногих событий — эпизодов»<sup>8</sup>.

Известно, что в повести основная нагрузка лежит не на динамических, а на статических компонентах, то есть особое внимание автора уделяется разного рода описаниям героев (внешнему и внутреннему портрету), времени и пространству.

В литературе XIX–XX веков повесть тяготеет к романной форме, но сохраняет некоторые жанровые и тематические особенности. Она часто строится как биография или автобиография. Например, события практически всех повестей Ю. В. Трифонова изложены в форме повествования о судьбе героя в виде его собственной исповеди, что позволяет читателю глубже проникнуть во внутренний мир героя. В русской литературе термин «повесть» часто используется для обозначения цикла произведений, объединённых общей тематикой.

Сюжет классической повести обычно сосредоточен вокруг образа главного героя, личность и судьба которого раскрываются в пределах немногих событий, в которых он принимает непосредственное участие.

Таким образом, мы перечислили общие особенности повести как жанра. Далее обратимся непосредственно к разбору текста повестей, отражающего их жанровые особенности.

<sup>6</sup> СКАТОВ, Н. Н. *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь в 3-х томах.* С. 515.

<sup>7</sup> ТРИФОНОВ, Ю. В. *Нет, не о быте — о жизни.* In: *Дом на набережной.* С. 655.

<sup>8</sup> *Словарь литературоведческих терминов.* Доступно на: <http://slovar.lib.ru/dictionary/povest.htm>.



Считать «московские повести» циклом произведений можно с известной долей условности. Но необходимо признать, что новая проза Ю. В. Трифонова сформировалась как художественная система с общими мотивами и образами, единой типологией персонажей и конфликтов, особой поэтикой урбанизма и пространственно-временной организацией, что объединяет повести в цикл.

Художественное пространство повестей можно разделить на три типа: город, квартира, дача. Особый интерес для нас представляет образ столицы. Москва является важным компонентом художественного мира «городских повестей» (не случайно они так названы). Это пространство, где протекает привычная, повседневная жизнь героев. Город рассматривается именно сквозь призму их сознания, читатель видит только то, что фиксируют субъективные взгляды персонажей.

Читателю представлен образ города, поглощающий человека в своём пространстве, в котором герой теряет свою индивидуальность, не осознавая того. Москва выступает чем-то тяжёлым, нависающим над человеком. Обратимся к примерам: *«Но прошло несколько дней, и все крымское отлетело, а может, просто навалилась Москва с холодами, дождем, спехом, болезнью отца, сердитым Сергеем Леонидовичем»*<sup>9</sup>. «Захватнический» характер города, постоянно расширяющего границы за счёт окружающей природы, влияет на его обитателей. Горожане тоже стремятся расширить границы своего жизненного пространства за счёт других. *«А Москва катит всё дальше... через овраги, поля, громоздит башни за башнями, каменные горы в миллионы горящих окон, вскрывает древние глины, вбивает туда исполинские цементные трубы, засыпает котлованы, сносит, возносит, заливает асфальтом, уничтожает без следа, и по утрам на перронах метро и на остановках автобусов народу гибель, с каждым годом всё гуще»*<sup>10</sup>.

Мотив толпы является одним из ключевых в повестях Ю. В. Трифонова. Его герои растворяются в толпе, сливаются с ней. *«Но в это время очередь подошла к прилавку, завертелись в толпе, растерялись, и [...] Ляля не стала её искать»*<sup>11</sup>. Образ городской толпы, ассоциируется с хаотичным потоком, в котором человек остается неузнанным, безликим. Герой не замечает индивидуальных черт ежедневно окружающих его людей. Дмитриев ежедневно наблюдает за пассажирами в транспорте, *«пробираясь внутрь вагона среди мокрых плащей, толкающих по колену портфелей, пальто, пахнущих сырым сукном»*<sup>12</sup>. Герой замечает в людях лишь одежду, шляпы, зонты и другие предметы. В данном примере происходит овеществление образов горожан с помощью метафоры по модели: «человек — вещь», что характеризует восприятие героем окружающего

---

<sup>9</sup> ТРИФОНОВ, Ю. В. Долгое прощание. In: *Московские повести*. С. 139.

<sup>10</sup> Ibidem. С. 208.

<sup>11</sup> Ibidem. С. 207.

<sup>12</sup> ТРИФОНОВ, Ю. В. Обмен. In: *Московские повести*. С. 18.

мира, людей. С помощью этих же образов можно интерпретировать и самого героя.

Таким образом, заключим, что трифоновский персонаж — неузнанный, невыделяющийся от остальных человек в толпе, московский житель, приспособленный к городскому ритму жизни.

Следующим пространственным образом является дача, которая для трифоновских персонажей становится поэтическим символом детства, юности и покоя — времени беззаботности, любви, ассоциируется с чем-то утраченным, счастливым, оставшимся в прошлом. Вызывает в сознании героя временное стремление к свободе, временную усталость от города, рефлексию. Несёт с собой что-то нерациональное, душевное — то, что город в человеке подавляет.

Если в городском пространстве герой теряется в толпе и очередях, просторе и широте улиц, то в своём жилище герой имеет своё прочное место и роль, несмотря на малость и тесноту пространства. Здесь он изображён со всеми деталями своего существования и повседневного уклада. Зафиксированные детали комнаты или квартиры самим героем в его размышлениях отображают личностные качества, мотивы поступков и особенности душевного состояния героев.

Жилищный вопрос затрагивает сюжеты практически всех «городских повестей» Ю. В. Трифонова, реконструирует повседневность 50–70-х годов XX века. Решение вопроса жилья представляется одним из испытаний героя — проверкой на совершение нравственного выбора. Рассмотрим более подробно эту коллизию в произведениях.

К примеру, одновременно с размышлениями Дмитриева о жене, матери, их отношениях читателю открывается описание интерьера квартиры. Это тесно расставленная мебель, ширма, малое пространство, соседи в коммунальной квартире (феномен советской системы жилья) — всё это намекает на потребность семьи в большей площади, уединении супругов. Показателен пример: «*Лет шесть назад взяли нянюку, она спала на раскладушке здесь же в комнате. Фандеевы, соседи, возражали против того, чтоб в коридоре. Старуха страдала бессонницей и обладала острейшим слухом... Когда старуха ушла, у Дмитриевых началось что-то вроде медового месяца*»<sup>13</sup>. Пример демонстрирует доведённую до абсурда ограниченность пространства в советских квартирах, жильцы которых были лишены личной жизни, что в свою очередь нарушало функционирование семейных отношений.

Следующим ярким примером является фрагмент текста, описывающий свадьбу в коммунальной квартире, в котором несколько раз подчёркивается отсутствие частного пространства в советских квартирах: «*Надо пройти длинным*

<sup>13</sup> Ibidem. С. 10.

коридором: справа двери в мастерские, слева *общая ванная, общая кухня, общая уборная для всех жителей третьего этажа*»<sup>14</sup>.

Каждый герой «московских» повестей приносит свою жертву (вынужден отступить от нравственных и этических принципов) во имя решения «квартирного вопроса»: предаёт близкого, отказывается от своего призвания, любимого увлечения, ведёт тяжбы с чиновниками, имитирует чувства, которых не испытывает, — всё это приводит к нравственному конфликту.

Образ времени, представленный в городском цикле, можно разделить на два типа: частное и историческое. Под частным временем подразумевается время повседневной жизни персонажей. Так, обращаясь снова к примеру из текста, в котором описывается путь Дмитриева («Обмен») на работу, увидим, что он распisan по минутам: «*Без четверти девять он выбрался из подземелья на площадь, без пяти пересек переулочек и... вошел в дверь, рядом с которой висела... таблица „ГИНЕГА“*»<sup>15</sup>. Конфликт между профессором Ганчуком и привратником Шулениковым («Дом на набережной») возникает из-за того, что «*на кладбище пускали до семи вечера, а мы приехали без десяти семь*»<sup>16</sup>. Такое внимательное и детальное «слежение персонажами за ходом времени»<sup>17</sup>, во-первых, компенсирует временные пробелы и нарушение хронологии в повествовании, во-вторых, позволяет читателю наблюдать за ходом бытовой жизни и мыслей героев.

Историческое время в данных текстах повестей отображено достаточно своеобразно. Трифоновский герой существует в историческом времени, сам того не осознавая. Если бытовое время распisано подробно, то историческое за исключением урбанизированных атрибутов (автомобиль, метро, телевизор, троллейбус, ЦУМ), представлено лишь аллюзиями на эпоху. Например, Гриша Ребров («Долгое прощание») смог купить себе шапку в меховом магазине лишь благодаря известности своей гражданской жены, причём «*... шапка была принесена из-за кулис магазина, завернутая в газету, чтобы не раздражать очередь*»<sup>18</sup>. Приметы времени включены в текст повестей не демонстративно: историческое время, как и время бытовое, — это тот временной поток, в котором герои находятся и которого не ощущают, принимая его как данное.

Таким образом, герои игнорируют современные им исторические события, сосредоточиваясь на частных событиях личной жизни, что говорит об их политической неактивности и обращённости к частной жизни.

---

<sup>14</sup> ТРИФОНОВ, Ю. В. *Другая жизнь*. In: *Московские повести*. С. 239.

<sup>15</sup> ТРИФОНОВ, Ю. В. *Обмен*. In: *Московские повести*. С. 17.

<sup>16</sup> ТРИФОНОВ, Ю. В. *Дом на набережной*. С. 158.

<sup>17</sup> СЕЛЕМЕНЕВА, М. В. *Поэтика повседневности в городской прозе Ю. В. Трифонова*. Доступно на: <http://www.philology.ru/literature2/selemeneva-o8.htm>.

<sup>18</sup> ТРИФОНОВ, Ю. В. *Долгое прощание*. In: *Московские повести*. С. 171.

В семейных отношениях характерно **недовзаимопонимание** между супругами. Обратим внимание на некоторые **художественные детали** в произведениях, которые дополнительно характеризуют отношения героев между собой. Например, в повести «Обмен» есть деталь **руки** жены Дмитриева. Её движения символизируют отношения супругов. «Она обняла его. Её руки стискивали его всё сильнее»<sup>19</sup>. С одной стороны, объятие — это форма физической близости, невербальный способ проявления любви или тёплых чувств, с другой стороны, во время объятия один из партнёров охвачен руками другого и относительно лишён способности двигаться, семантика этого и актуализируется в данном случае. «Прошло немного времени, и Лена положила руку на его плечо.»<sup>20</sup>, далее — «Рука Лены стала слегка поглаживать его плечо.»<sup>21</sup>, «Рука Лены проявляла настойчивость.»<sup>22</sup>. За четырнадцать лет эта рука тоже изменилась — она была раньше такой легкой, прохладной. Теперь же, когда рука лежала на плече Дмитриева, она давила немалой тяжестью<sup>23</sup>. Таким образом, мы видим, как с течением времени меняются взаимоотношения супругов, как один из них, теряя или вовсе не имея свой стержень, оказывается под давлением другого.

Таким образом, можем наблюдать, как от изначальной близости люди переходят на путь отчуждения. Если изначально муж и жена в трифоновских повестях были единым целым, счастливым образованием («Их жизнь — это было цельное, живое, некий пульсирующий организм...»<sup>24</sup>), то спустя несколько лет, в момент встречи читателя с героями брак ассоциируется с **войной**. Встречаются метафоры от лиц самих героев: «Все подробности испарились, но вот что осталось: её **война** с Серёжей...»<sup>25</sup>, «В тот день она чем-то особенно раздражала, я так и рвался в бой»<sup>26</sup>.

Далее обратимся к рассмотрению внутреннего мира героев «московских повестей». Для трифоновских героев характерно изображение переходных душевных состояний человека, происходящей непрерывно внутренней борьбы. Герой часто должен пройти испытание повседневной жизнью — совершить нравственный выбор. Также трифоновским героям характерна «душевная неразборчивость», **недочувствие**, что и становится мотивом, пронизывающим все «городские повести». Примером этого является фрагмент текста, описывающий момент, когда Дмитриев думал целое утро о болезни матери, допускал надежду

<sup>19</sup> ТРИФОНОВ, Ю. В. *Обмен*. In: *Московские повести*. С. 8.

<sup>20</sup> Ibidem. С. 11.

<sup>21</sup> Ibidem. С. 11.

<sup>22</sup> Ibidem. С. 12.

<sup>23</sup> Ibidem. С. 12.

<sup>24</sup> ТРИФОНОВ, Ю. В. *Другая жизнь*. In: *Московские повести*. С. 243.

<sup>25</sup> Ibidem. С. 246.

<sup>26</sup> ТРИФОНОВ, Ю. В. *Предварительные итоги*. In: *Московские повести*. С. 86.

на её выздоровление и одновременно к нему закрадывалась робкая мысль о том, что идея с обменом жилья, возможно, и будет спасением жизни матери. Таким образом, найдившись в толпе пассажиров в вагоне метро, рассматривая «утренние лица», думал, что, «у любого из этих людей мог быть спасительный вариант. Дмитриев готов был крикнуть на весь вагон: «А кому нужна хорошая двадцатиметровая?»<sup>27</sup>. Это яркий пример, демонстрирующий, как герой недооценивает нравственную проблему, возникающую с идеей обмена жилья. Даже при разговоре с Лорой об обмене, на который герой довольно тяжело решался, «смотрел на плачущую сестру с недоумением, как на **непорядок в доме**. Как на **зачем-то открывшуюся дверцу буфета**», без вчувствования в её эмоциональное состояние, без сопереживания. Овеществлением образа сестры с помощью бытовых метафор «дверца буфета», «непорядок в доме» Дмитриевым ещё раз подчёркивается неспособность героя проникнуться чувством в суть конфликта.

Изначально герою «московских повестей» свойственно сопротивление, однако потом он устаёт от трений и раздоров, смиряется, приспосабливается и привыкает. Так охарактеризован Виктор Дмитриев: «мучился, изумлялся, ломал себе голову, но потом привык. Привык оттого, что увидел, что то же — у всех, и все — привыкли. И успокоился на той истине, что нет в жизни ничего более мудрого и ценного, чем покой, и его-то нужно беречь изо всех сил»<sup>28</sup>.

В связи с внутренним приспособлением героя обнаруживается его **инертность, ведомость**, наблюдаемые в поведении персонажей и их мироощущении. «Пусть всё идёт своим ходом!»<sup>29</sup> — фраза, произнесённая в итоговой повести Глебовым, является типичной для жизнесприятия трифоновских персонажей. Как мы уже говорили, в критический момент герой проявляет слабость и отказывается принимать решение, пуская всё на самотёк.

С помощью **внутреннего монолога** раскрывается мыслительная деятельность героя. Именно наедине с собой, он предстаёт настоящим. Ребров признаёт свои слабые стороны: «... нуще всего на свете **боюсь показаться смешным**», постоянную тайную **ревность** («он напрягался, душил в себе ревность, а это вело к гадкому, унижительному»), **гордость** («Готов был умереть от удушья ночью, в припадке тоски, но ни за что не примчался бы в город», где была Ляля), страх быть униженным. Читатель о герое знает более, чем другие персонажи. К примеру, Ребров боялся признаваться в любви и быть смешным, а Ляля не знала об этом, Ольга Васильевна не могла признаться, что ревнует, а он (Сергей) не догадывался. Герои Трифонова способны к **рефлексии, самооценке**; они живут напряжённой внутренней работой, стремятся осмыслить и объяснить свои сомнения, ошибки.

<sup>27</sup> ТРИФОНОВ, Ю. В. Обмен. In: *Московские повести*. С. 17.

<sup>28</sup> Ibidem. С. 10.

<sup>29</sup> ТРИФОНОВ, Ю. В. Долгое прощание. In: *Московские повести*. С. 17.

Эта способность к размышлениям, критическому анализу себя и окружающих людей, их и своих поступков отличает трифоновского героя.

Все «городские повести» имеют между собой внутреннюю связь, навязываемые друг на друга мотивы, коллизии. Какие-то черты ярко, а некоторые — более слабо представлены в одном герое, и эти же черты в обратном порядке представлены в другом герое, таким образом создаётся собирательный портрет героя трифоновских повестей, формирующий обобщённый образ обыкновенного «среднего» человека. Даже образ второстепенного персонажа Тани повести «Обмен» более детально и драматично представлен в образе Сони, героини повести «Дом на набережной». Если Дмитриев подводит своего родственника, устроившись вместо него на работу сам, то Глебов предаёт одним поступком целую семью: подругу детства и любящую его девушку Соню, её отца профессора Ганчука — своего покровителя. Ребров и Сергей объединены общим ощущением времени, порывами, поиском истины, и оба не справляются с противостоянием, Ребров начинает писать отвечающие запросам публики сценарии, уйдя от Ляли и отказавшись от любви, тем потеряв суть своей экзистенции и счастья, а Сергей Троицкий умирает.

При чтении каждой повести Ю. В. Трифонова ждём согласно привычным представлениям некоего героя, духовно сильного и правильного, носителя главной идеи автора, однако, такого героя на страницах произведений не встречаем. С нашей точки зрения, в этом и заключается главная особенность трифоновской прозы. Писатель изобразил с помощью жанровых особенностей и художественных средств особый тип героя — образ обыкновенного «среднего человека». Позволил читателю познакомиться с его сложным внутренним миром, в котором сочетается множество противоречивых свойств, таких как ведомость, приспособленчество, смирение, недочувствие, но при этом постоянная потребность в самоанализе, чувство вины, внутренняя неудовлетворённость, разочарование.

## Литература

- СЕЛЕМЕНЕВА, М. В. *Поэтика повседневности в городской прозе. Ю. В. Трифонова*. [онлайн]. [Цит. 2016-8-28]. Доступно на: <http://www.philology.ru/literature2/selemeneva-08.htm>.
- СЕЛЕМЕНЕВА, М. В. *Художественный мир Ю. В. Трифонова в контексте городской прозы второй половины XX века: Автореферат диссертации*. Москва: Московский государственный гуманитарный университет им. М. А. Шолохова. 2009. 575 с.

СЕЛЕМЕНЕВА, М. В. *Художественный мир Ю. В. Трифонова в контексте городской прозы второй половины XX века. Диссертация.* [онлайн]. [Цит. 2016-8-28]. Доступно на: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-mir-yuv-trifonova-v-kontekste-gorodskoi-prozy-vtoroi-poloviny-xx-veka#ixzz3FGE8PDdt>.

СКАТОВ, Н. Н. *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь в 3-х томах.* Москва: ОЛМА-ПРЕСС Инвест. 2005. ISBN 5-94848-211-1.

ТРИФОНОВ, Ю. В. *Дом на набережной.* Москва: АСТ, Астрель. 2004. ISBN 5-17-023915-7.

ТРИФОНОВ, Ю. В. *Московские повести.* Москва: Советская Россия. 1988. ISBN 5-268-00549-9.

ШАРАВИН, А. В. *Городская проза 70–80-х годов XX века.* Брянск: Университет. 2001.

## **Контакт**

Mgr. Naira Bernkopf, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00, Brno, Česká republika, [naira.b@post.cz](mailto:naira.b@post.cz)

# ***Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti: zgodovine in perspektive postjugoslovanskih književnosti***

**Rok Bozovičar**

## **Abstract**

This paper aims to reconsider methodological and theoretical model for comparative studies into regional post-Yugoslav literatures. It thematises the historic case of conference proceedings *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti* (1983, 1987, 1988, 1991; Zagreb–Varaždin). Aforementioned attempt to establish scientific organization in form of conferences and proceedings has not brought major disciplinary consequences, i.e. a methodological and theoretical model that would be useful for today's post-Yugoslav (regional) comparative literary research. National literatures are not immutable cultural and historical formations, but it is a dynamic system of relations in the international context. This paper questions a formation of post-Yugoslav (regional) comparative literary research after the period of national emancipations and in the transition through the age of global mobility.

**Key words:** literary theory, regional comparative literature, post-Yugoslav literary field, post-socialism, post-communism, transition, *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti*

## **Povzetek**

V prispevku želimo premisliti metodološko-teoretični model komparativnega preučevanja regionalnih post-jugoslovanskih književnosti na zgodovinskem primeru zbornikov konferenc *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti* (1983, 1987, 1988, 1991; Zagreb–Varaždin). Ustanovitev znanstvene organizacije v obliki konferenc in zbornikov ni prinesla večjih disciplinarnih posledic, saj ni uspela oblikovati metodološko-teoretičnega modela za današnje regionalne (postjugoslovanske) komparativne raziskave. Nacionalne književnosti namreč niso nespremenljive kulturno-zgodovinske tvorbe, ampak predvsem dinamični sistemi odnosov v internacionalnem kontekstu. V prispevku se sprašujemo, kakšna bi bila lahko zasnova regionalne (postjugoslovanske) komparativne raziskave književnosti po obdobju nacionalnih emancipacij, tranzicije in v času globalne mobilnosti.



**Ključne besede:** literarna teorija, regionalna komparativna književnost, postjugoslovansko literarno polje, postsocializem, postkomunizem, tranzicija, *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti*

## Misliti okvir: uvod v postjugoslovansko književnost

Med brskanjem, ki spremlja nestrukturiran proces obdelave teme moje doktorske disertacije, sem pred leti naletel na podatek o seriji simpozijev z intrigantnim naslovom *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti* in pričakovano je bil bolj poglobljeni stik (ob ostalih dejavnikih tudi zaradi omejenosti kanalov dostopnosti) prestavljen v bližnjo prihodnost (beri sedanjost). Medtem pa sem postjugoslovansko književnost poskušal misliti na podlagi kulturne mobilnosti, a se je kmalu izkazalo, da je treba dosedanjim konceptom teksta, pisave, subjekta, učinkov, smisla, funkcioniranja, konteksta itd., ki vzpostavljajo predstavo o totaliteti/celovitosti literarnih tekstov poiskati alternativno konceptualizacijo. V pričujočem članku se vračam v osemdeseta leta 20. stoletja in tematiziram ohranjene zbornike skozi prizmo sedanjosti. Menim, da lahko iz preteklih poskusov metodologizacije izluščimo modele, ki ustrezajo sedanjim pričakovanjem – pogosto so namreč novi pristopi ali teorije kasnejši odmev starejših metod.<sup>1</sup> V članku analiziram, kakšno izhodišče nam lahko zborniki *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti*, kot ohranjena in fiksirana pričevanja zgodovinskega dogajanja, ponudijo za sodobno preučevanje postjugoslovanskih književnosti.

## **Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti: selektivni pregled**

### **November 1982 (zbornik objavljen l. 1983)**

Delovni naslov prvega simpozija se je glasil „*Odnosi, srečanja in komunikacije jugoslovanskih književnosti v prvi polovici 20. stoletja*“, sam zbornik pa predstavlja prvi rezultat projekta „Komparativističnih raziskav“ Zavoda za znanost o književnosti zagrebške Filozofske fakultete (skupaj s časopisom *Gesta*). Simpozij je spodbudil in organiziral Oddelek za jugoslovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete v Zagrebu, kjer se je simpozij tudi odvijal. Predstavljenih je bilo 34 prispevkov, 31 je bilo objavljenih.

Že v uvodni opombi lahko skozi opis uredniškega odbora zaslutimo osnovni namen (in vrednost) simpozija: „*Prispevki v zborniku odpirajo povsem novo znanstveno polje s posebnim zanimanjem za razvoj metodologije preučevanja posebnih – a zelo*

---

<sup>1</sup> POSPIŠIL, I. *Literary History, Poststructuralism, Dilettantism and Area Studies*. V: *Kako pisati literarno zgodovino danes?* S. 150.

*sorodnih in povezanih – nacionalnih književnosti. Pri tem simpozij stremi k premaganju dosedanjega monolitnega in monotematskega etnocentričnega pogleda in umešča medsebojno povezane jugoslovanske književnosti in kulture v širši evropski in svetovni kontekst.*<sup>2</sup>

Simpozij torej teži k novemu znanstvenemu področju, ki bi preseгло meje nacionalnih obravnav književnosti in se vpisalo v svetovni literarni sistem. O posebnih modelih pristopa k jugoslovanskim književnostim so v svojih prispevkih govorili zlasti Franjo Grčević, Zoran Konstantinović, Predrag Palavestra, Gajo Peleš in Jože Pogačnik, na tem mestu bom omenil nekaj najbolj reprezentativnih predlogov.

Grčević v svojem članku predlaga konkretni koncept jugoslovanske komparativne discipline, ki je v bistvu nabor tradicionalnih komparativističnih orodij in delovnih področij (od recepcije in vplivanja do idejnih, žanrskih, kontaktnih in tipoloških vidikov ter periodizacij jugoslovanske književnosti)<sup>3</sup>, v nadaljevanju pa predstavi zanimiv vidik možnosti razširitve raziskav komparativne jugoslavistike.

*„Namreč, komparativistični priročniki uvrščajo jugoslovansko književnost in kulturo v širši duhovni prostor [...] svetovne zgodovinske podregije. To so te zlovešče ‚tretje države‘ Evrope, ‚države na meji‘, ki so zaradi nelagodja geopolitičnega položaja kot tudi zaradi večje stopnje zaostalosti v ekonomskem in tehnološkem razvoju – ustvarile nekatere medsebojno podobne, a v primerjavi z Zahodom, atipične modele kulture in književnosti.*“<sup>4</sup>

Z ozirom na to bi lahko jugoslovanske književnosti obravnavali s klasičnimi orodji primerjalne literarne vede (kontaktna, genetska, tipološka vezi in sorodnosti), a Grčević meni, *„da bi praksa naših raziskav lahko razvila postopke, ki bi predstavljali pomemben doprinos metodološkemu repertoarju svetovne komparativistike.*“<sup>5</sup> Podobno tudi Peleš potencial komparativnega preučevanja jugoslovanskih književnosti vidi v njihovi kontekstualizaciji: *„Jugoslovanske književnosti predstavljajo serije, ki jim je skupna širša kontekstualna podlaga. Zaradi tega je mogoče predpostavljati, da obstajajo tudi nekatere skupne družbene vrednote, iz katerih bo mogoče v tekstih različnih narodov najti podobne vsebine, kot tudi neposredna strukturalna prepletanja.*“<sup>6</sup>

Poleg pisanih prispevkov je pomenljiva tudi transkripcija zaključnih diskusij – polemična spodbuda Danka Grlića, da je treba biti dosleden in preprišati tudi celotni kategorialni aparat literarne vede, ni sprejeta s pretiranim navdušenjem. V metodologijo komparativne književnosti v zaključku podvomi le Bernik, ki se sprašuje, če

<sup>2</sup> *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (1)* S. 4.

<sup>3</sup> GRČEVIĆ, F. *Problemi i perspektive komparativnog proučavanja jugoslavenskih književnosti*. V: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (1)* S. 8.

<sup>4</sup> *Ibidem*. S. 10.

<sup>5</sup> *Ibidem*. S. 11.

<sup>6</sup> PELEŠ, G. *Odrednice za književno-historijsko proučavanje jugoslavenskih književnosti*. V: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (1)* S. 28.

morda razvoj raziskav ne ovirajo notranje blokade same discipline in bo treba poiskati modernejšo usmeritev dialoga med sodobnim literarno-teoretskim pristopom in heterogenostjo jugoslovanskih književnosti.<sup>7</sup> Skratka, prvi simpozij je ob opisanih dimenzijah na družbeni ravni okrepil vezi med jugoslovanskimi filološkimi društvi in vzpostavil njihov skupni interes.

### **Oktober 1985 (zbornik objavljen I. 1987)**

Drugi simpozij je sledil večletnemu premoru, objavljenih je bilo 25 prispevkov. Že v uvodnem nagovoru je Grčević izpostavil morebitni problem sledenja obstoječim metodološkim modelom, mar „*novo znanstveno področje*” ne zahteva tudi njihovega premisleka?<sup>8</sup> Ob njem je treba omeniti tudi prispevek Janka Kosa, ki se je ukvarjal s tipologijo južnoslovanskih književnosti, katere pravo „območje raziskav” naj bi bila „*najbrž obča primerjalna literarna veda ali komparativistika.*”<sup>9</sup>

Nov motivacijski zagon je celotnemu projektu zagotovo dal članek Zvonka Kovača, ki je podrobneje obdelal potencialne prednosti komparativnega pristopa k jugoslovanskim književnostim: od multinacionalnega razvoja metod, zmanjšanja odvisnosti od zahodnoevropskih kulturnih centrov, večje zastopanosti regionalne literarne proizvodnje, do kronskega rezultata – komparativne zgodovine jugoslovanskih književnosti.<sup>10</sup>

Spremljajoča debata je razkrila naslednje probleme oz. ugotovitve: v teoretsko-metodološkem smislu se komparativna jugoslavistika ne more več dosti naučiti od uveljavljenih evropskih modelov; projekt je zamišljen kot del verige, ki pelje od nacionalnih književnosti k svetovni književnosti (regionalna komparativna književnost?); manko izvirnega teoretskega koncepta, ki bi utemeljil komparativno raziskovanje jugoslovanskih književnosti, kar je verjetno posledica odsotnosti cilja projekta.<sup>12</sup>

### **December 1987 (zbornik objavljen I. 1988)**

Tretji simpozij je ponudil prostor 37 referatom, od katerih jih je bilo objavljenih 32. V primerjavi s prejšnjima srečanjema in kot odziv na predhodnega je bil tokrat tematski blok posvečen teoriji komparatistike, saj je treba, da se „*radikalno spremeni, tj. da se kolikor je mogoče uskladi in izenači z aktualno literarnovedno mislijo kot tudi splošno*

---

<sup>7</sup> *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (1)*. S. 214–219.

<sup>8</sup> GRČEVIĆ, F. *Uvodna riječ*. V: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (2)*. S. 7.

<sup>9</sup> KOS, J. *Poskus tipologije južnoslovanskih književnosti*. V: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (2)*. S. 15.

<sup>10</sup> KOVAČ, Z. *Komparatistika tekstova srodnih jezika i idioma*. V: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (2)*. S. 42, 44–45.

<sup>11</sup> *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (2)*. S. 176.

<sup>12</sup> *Ibidem*. S. 186–188.

s teoretsko družbeno mislijo konca 80-ih let in konca stoletja.<sup>13</sup> V ta namen je bil na simpozij povabljen tudi Dionýz Đurišin, ki je predstavil teorijo in metodologijo interliterarnega procesa<sup>14</sup>, ostali prispevki, z izjemo Kovača, ki je nadaljeval interkulturno zasnovo komparativnega raziskovanja jugoslovanskih književnosti,<sup>15</sup> pa so ostali v pričakovanih okvirih uveljavljenih akademskih diskurzov.

### **Oktober 1989 (zbornik objavljen l. 1991)**

Četrti simpozij je bil najštevilčnejši (40 prispevkov le 25 objavljenih v zborniku), k temu je gotovo botrovala tudi sprememba modela konference z različnimi tematskimi sklopi. Ob že znanih predavateljih, ki so večkrat sodelovali na konferenci (Kovač, Đurišin, Grčević, Biti, Đurčinov, Slapšak, Kramarić, Beker, Pogačnik, Rotar) in pomenljivi diskusiji, v kateri je prišlo do polemike na različnih področjih, so slutnjo o poslednjosti srečanja potrjevale sporadične omembe visokih političnih akterjev (Tuđman, Đinđić).

### **Perspektive regionalnih postjugoslovanskih književnosti: regionalna komparatistika?**

Kaj lahko z več kot dvajsetletne oddaljenosti zaključimo o seriji simpozijev *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti*? Kako so nam lahko ugotovitve v pomoč pri lastnih raziskavah postjugoslovanske književnosti?

Svoje sklepe oz. predloge bi strnil v dve točki, ki pa sta obe bistveno povezani z aktualizacijo literarne vede. Kar preprosto pomeni, da je treba pozornost preusmeriti na sedanost, sedanja vprašanja, probleme, na to, kar se vsako sekundo izmuzne v preteklost – ne samo zaradi pretečenega časa, temveč, ker je v današnjem globalnem svetu mediatizirane, pospešene tehnologije vse hipno izmuzljivo – kako opisati mutacije napredujočega kapitalizma, ki vedno ujame v svoje delovanje? Te oblike figuracije subjektivnosti/mapiranje moči ni mogoče zaobjeti z vzpostavljenimi kategorijami literarne vede, saj se njihovi pogoji sproti spreminjajo. V okviru te osnovne premise sedanosti bi poudaril dva fokusa:

- (1) prvi je povezan z lokacijskostjo oz. pozicioniranostjo literarnovednega diskurza oz. njenega izjavjalca;
- (2) drugi pa s teoretsko konceptualizacijo oz. repolitizacijo.

<sup>13</sup> GRČEVIĆ, F. *Civilizacijski poticaji za književno-znanstvenu paradigmu*. V: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti* (3). S. 7. Do izraza so prišla tudi aktualna nesoglasja v jugoslovanski družbi, saj se je projekt znašel na nikogaršnji zemlji (med unitarizmom in separatizmom), zaradi česar je težko dobil kakršnokoli podporo.

<sup>14</sup> ĐURIŠIN, D. *Posebne interliterarne zajednice*. V: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti* (3). S. 24–28.

<sup>15</sup> KOVAČ, Z. *Suodnosi prisposobljene povijesti jugoslavenskih književnosti*. V: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti* (3). S. 43–51.

Če povzamem Peleša iz poslednje diskusije, pozicija (post)jugoslovanskih književnosti je izrazito mejna (beri periferna) in ne misliti iz te perifernosti pomeni zapirati se v „*monolitne nacionalne mite*“, ki se izključujejo (kar je politična realnost tudi danes).<sup>16</sup> Peleš torej v perifernosti področja vidi prednost, ki se je ne bi smelo tajiti. Zamislimo si mesto regionalne komparativne književnosti (npr. postjugoslovanske) in jo pozicionirajmo vmes med nacionalne književnosti in koncept svetovne književnosti (kot je bila simpozijaska projekcija). Vendar je pri tem pomembno, da regionalnosti ne mislimo v geografskem smislu, temveč lokacijsko-pozicijsko-ideološkem – gre za vmesno, manjšinsko prakso kritične literarno-teoretske relacionalnosti, ki govori iz pozicije svojega izjavjalca. Kot zgodovinsko stanje postkomunizem (in njegovi lokalni derivati) v prevladujočem diskurzu predstavlja kulturno lokacijo, „*mesto manj vredne, zaostale kulture, ki se mora podvreči kratkemu tečaju kulturne modernizacije, da bi jo univerzalno veljavna kultura liberalno-demokratskega Zahoda priznala in sprejela.*“<sup>17</sup> Izhajajoča iz lokalnega konteksta, regionalna komparativna književnost zmore tematizirati in prevprašati predpostavke same literarne vede in institucije književnosti – zaradi takšne relacionalnosti subjektivacije in ustrežajočega razumevanja pogojev naše vezi in omejitev lahko svobodneje in bolj inovativno pristopimo k našemu problemskemu področju.

Kar se tiče drugega dela, je na primeru opisanih simpozijev mogoče sklepati, da lokalni literarni vedi umanjka reprezentacija aktualnosti oz. manko teoretske reprezentacije (preveč se namreč ukvarja z apropiacijo kritike in je premalo kreativna, sterilnost formul(acij), metodološko ponavljanje, metafizično iskanje sinteze). Zborniki *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti* vsekakor pričajo o širini metodoloških pristopov k jugoslovanskim literarnim odnosom (stilskih, tematskih, idejnih, poetskih primerjav, tipoloških, stilno-formativnih, kulturnozgodovinskih pristopov itd.), hkrati pa razkrivajo kontekst (družbeni in državni razkroj), ki je projektu dal pridih aktualnosti (vprašanje lastne sedanosti in pozicije kot je formuliral Peleš), preden je zamrl.<sup>18</sup> Vprašanje, koliko so na to vplivali zgodovinski dogodki in v kolikšni meri manko teoretske inovacije, ostaja obrobnegega pomena. Književnost je medtem ostala eno od družbenih polj, ki je v postkomunističnem obdobju tranzicije doživelo ogromne infrastrukturne in institucionalne spremembe, hkrati pa, vsaj na teoretskem nivoju, ostaja izrazito hegemon in rigidna, zaradi česar ne zmore toliko slediti zgodovinskim premenam: kakšni so novi načini subjektivacije v književnosti, različne prakse branja in pisanja?

---

<sup>16</sup> GRČEVIĆ, F. *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti* (4). S. 377.

<sup>17</sup> BUDEN, B. *Zona prelaska: o kraju postkomunizma*. S. 68.

<sup>18</sup> BRAJOVIĆ, T. *Komparativni identiteti: srpska književnost između evropskog i južnoslovenskog konteksta*. S. 55–56.

Treba je poudariti, da je bila v času zatona jugoslovanske države organizacija povezovalnih srečanj (niti ne tako prikrito) pogumno politično dejanje, s primesjo cinizma, ki ga za obdobje postkomunizma prepozna Boris Buden. V tej politizaciji ne gre toliko za družbeno vlogo literarne vede, temveč za družbenost vloge same literarne vede – politizacija literarne vede pomeni, da slednja postane (tudi) politično vprašanje.<sup>19</sup> Zanimivo je v postkomunizmu predimenzionirani pojem kulture, paralelno s tem pa tudi književnosti, „*vplil vse tisto, kar se je predhodno artikuliralo kot družbena ali politična izkušnja [...]. Kultura je postala poslednji horizont zgodovinske izkušnje.*”<sup>20</sup>

Torej, ali literarna veda zmore misliti sedanjost, oz. kako jo lahko misli? Kako lahko literarna veda konceptualizira form(ul)acijo subjektivnosti, ki jo zaznamuje doživetje spremembe kot izkušnja izgube družbe?<sup>21</sup>

S tem problemom se spopadajo tudi monografije, ki se ukvarjajo z mapiranjem postkomunistične književnosti, npr. Rajendra Chitnis (*Literature in Post-Communist Russia and Eastern Europe*), Andrew Wachtel (*Remaining Relevant After Communism*, v srbskem prevodu *Književnost istočne Evrope u doba postkomunizma*) in David Williams (*Writing Postcommunism*), ki pa ne obdelajo podrobneje pojmov kot so postkomunizem, postsocializem, tranzicija, književnost (in v odnosu do književnosti), ne opredelijo točno svojega delovnega področja (Vzhodna Evropa) itd., kar bi pomagalo razložiti tranzicijsko logiko. Hkrati pa povsem zanemarijo spremembo konteksta (ne tematizirajo odnosa do digitalne financializacije, digitalizacije, globalizacije in spremembe modela komunikacije), ki je bistveno vplival na literarno prakso. Ostajajo v poenostavljenem svetu literarnega polja, ki ne sledi sodobni nomadski in shizofreni podobi izkustva sveta, posledično pa svojega problema ne konceptualizirajo primerno in se jim le-ta izmika, podobno kot se je problem izmikal opisanim simpozijem.

Sodobni literarno-teoretski problem, ki bi ga bilo potrebno primerno konceptualizirati ob regionalni (postkomunistični, postsocialistični, postjugoslovanski...) komparativni književnosti ne izhaja iz vprašanja spremembe družbenega režima in posledic za literarno polje, ampak z vpetostjo literarnega diskurza v to spremembo (omogočanje/oviranje transformacije), odnos književnost do družbene spremembe, kako jo beleži, se vpiše vanjo? To so vprašanja, ki si jih bo sodobna (postkomunistična) literarna veda (najsi bo primerjalna ali nacionalna filologija) morala najprej postaviti – iznajti konceptualizacijo in z njo povezano kategorizacijo sodobne izkušnje branja in pisanja ter njuno formiranje subjektivnosti v kontekstu desetletij trajajočih tranzicij, ki izven centrov moči svetovnega sistema, v njegovi periferiji in polperiferiji, kristalizirajo njegove značilnosti, učinke in funkcioniranje.

<sup>19</sup> BUDEN, B. *Zona prelaska: o kraju postkomunizma*. S. 34.

<sup>20</sup> Ibidem. S. 70.

<sup>21</sup> Ibidem. S. 84.

## Literatura

- BRAJOVIĆ, T. *Komparativni identiteti: srpska književnost između evropskog i južnoslovenskog konteksta*. Beograd: Službeni glasnik. 2012. 326 s. ISBN 978-86-519-1541-6.
- BUDEN, B. *Zona prelaska: o kraju postkomunizma*. Prev. Hana Čopić. Beograd: Fabrika knjiga. 2012. 236 s. ISBN 978-86-7718-118-5.
- ĐURIŠIN, D. *Posebne interliterarne zajednice*. V: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (3)*. *Gesta – časopis za književnost, umjetnost i kulturu*. Varaždin: Samoupravna interesna zajednica kulture općine Varaždin. 1988. X. Št. 29–30–31. S. 24–28. YU ISSN 0351-3866.
- FIŠER, E. – GRČEVIĆ, F. (ur.) *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (1)*. Zagreb–Varaždin: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta. Časopis *Gesta*. 1983. 235 s. ISSN 0353-619X.
- FIŠER, E. – GRČEVIĆ, F. (ur.) *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (2)*. V: *Gesta – časopis za književnost, umjetnost i kulturu*. Varaždin: Samoupravna interesna zajednica kulture općine Varaždin. 1987. IX. Št. 26–27–28. S. 3–190. YU ISSN 0351-3866.
- FIŠER, E. – GRČEVIĆ, F. (ur.) *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (3)*. V: *Gesta – časopis za književnost, umjetnost i kulturu*. Varaždin: Samoupravna interesna zajednica kulture općine Varaždin. 1988. X. Št. 29–30–31. S. 3–240. YU ISSN 0351-3866.
- GRČEVIĆ, F. (ur.) *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (4)*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta. 1991. 392 s. ISBN 86-80279-35-8.
- GRČEVIĆ, F. *Problemi i perspektive komparativnog proučavanja jugoslavenskih književnosti*. V: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (1)*. Zagreb–Varaždin: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, časopis *Gesta*. 1983. S. 6–11. ISSN 0353-619X.
- GRČEVIĆ, F. *Uvodna riječ*. V: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (2)*. *Gesta – časopis za književnost, umjetnost i kulturu*. Varaždin: Samoupravna interesna zajednica kulture općine Varaždin. 1987. IX. Št. 26–27–28. S. 5–9. YU ISSN 0351-3866.
- GRČEVIĆ, F. *Civilizacijski poticaji za književno-znanstvenu paradigmatu*. V: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (3)*. *Gesta – časopis za književnost, umjetnost i kulturu*. Varaždin: Samoupravna interesna zajednica kulture općine Varaždin. 1988. X. Št. 29–30–31. S. 5–9. YU ISSN 0351-3866.
- KOS, J. *Poskus tipologije južnoslovenskih književnosti*. V: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (2)*. *Gesta – časopis za književnost, umjetnost i kulturu*.

- Varaždin: Samoupravna interesna zajednica kulture općine Varaždin. 1987. IX. Št. 26–27–28. S. 15–18. YU ISSN 0351-3866.
- KOVAČ, Z. *Komparatistika tekstova srodnih jezika i idioma*. V: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (2)*. *Gesta – časopis za književnost, umjetnost i kulturu*. Varaždin: Samoupravna interesna zajednica kulture općine Varaždin. 1987. IX. Št. 26–27–28. S. 40–45. YU ISSN 0351-3866.
- KOVAČ, Z. *Suodnosi prisposobljene povijesti jugoslavenskih književnosti*. V: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (3)*. *Gesta – časopis za književnost, umjetnost i kulturu*. Varaždin: Samoupravna interesna zajednica kulture općine Varaždin. 1988. X. Št. 29–30–31. S. 43–51. YU ISSN 0351-3866.
- PELEŠ, G. *Odrednice za književno-historijsko proučavanje jugoslavenskih književnost*. V: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti (1)*. Zagreb–Varaždin: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, časopis *Gesta*, 1983. S. 25–28. ISSN 0353-619X.
- POSPIŠIL, I. *Literary History, Poststructuralism, Dilettantism and Area Studies*. V: *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU. 2003. S. 141–157. ISBN 961-6358-82-0.

## Kontakt

Mgr. Rok Bozovičar, Opšta književnost i teorija književnosti, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu, Studentski trg 3, Srbija, [rokbozovicar@gmail.com](mailto:rokbozovicar@gmail.com)





# Rysy historického románu v díle Draga Jančara

Iveta Bůžková

## Abstract

The paper is devoted to the topic of the historical novel in Drago Jančar's novels which enjoys great popularity in Slovenian literature. Although Jančar can not be described as a typical author of historical novels there appear some features of this genre in his novels. Specifically, it could be seen primarily in his novels *Galiot (Galjot)* and *Katarina, the Peacock, and the Jesuit (Katarina, pav in jezuit)* in which the author, on the background of real as well as fictitious historical events, deals with the issue of an effect of an inevitable historical development on a fate of individuals, with the question of human freedom and of a conflict between the individual and society.

**Key words:** Drago Jančar, historical novel, *Galiot, Katarina, the Peacock, and the Jesuit*

## Abstrakt

Príspevok sa venuje tématu znovuobjeveného historického románu v díle Draga Jančara, jež se ve slovinské literatuře těší velké oblibě. Třebaže Jančara nelze označit za typického autora historických románů, v některých jeho dílech rysy tohoto žánru můžeme spatřovat. Konkrétně se jedná především o jeho romány *Galejntk (Galjot)* a *Kateřina, pāv a jezuita (Katarina, pāv in jezuit)*, v nichž autor na pozadí smyšlených i skutečných historických událostí řeší otázku vlivu nevyhnutelného historického vývoje na osud jedince, problematiku svobody člověka a konfliktu jedince se společností.

**Klíčová slova:** Drago Jančar, historický román, *Galejntk, Kateřina, pāv a jezuita*

Historický román sehrál ve druhé polovině 19. století a na počátku 20. století nezanedbatelnou roli při definování a formulování slovinských kolektivních představ a souvisel s politickou situací a společenskými poměry v daném období národa; není proto divu, že k rozvoji historického románu dochází v době zásadních událostí nebo změn (společenský úpadek nebo pokrok, vyhlášení samostatnosti, evropeizace apod.). Zároveň však sloužil coby žánr umožňující pod rouškou historického příběhu kritiku tehdejšího (polo)totalitního režimu a i v současné době se tento znovuobjevený žánr těší poměrně velké oblibě u řady autorů, jako jsou např. Dušan Merc, Vladimir Kavčič nebo právě Drago Jančar.

Definice samotného pojmu historický román je podobně jako u jiných literárních žánrů problematická; nejčastěji je označován jako žánrová forma nadřazeného pojmu román. Vedle pojmu historický román existuje také tematicky podobně vymezená historická povídka či novela. Souhrnně lze též hovořit o historické próze nebo historické beletrii. V angličtině se historický román vytvářel pomocí žánrové opozice mezi *historical romance* a *historical novel*, přičemž pojem *historical romance* je častěji spojován spíše s triviální „pseudohistorickou“ literaturou.<sup>1</sup> Ve slovinštině jsou používány převážně termíny *zgodovinski roman* (historický román), případně *zgodovinska povest* (označení používané zejména v 19. století).<sup>2</sup> Pro moderní historický román se pak lze setkat také s označením *historicistični roman* (historizující román).<sup>3</sup>

Historický román je tedy „žánrová forma románu, určená především hlediskem tematickým, tj. zaměřením na děje dob minulých, materiálem, jehož základ tvoří historická fakta a realie, která mají evokovat obraz daného historického období.“<sup>4</sup> Pro žánr je dále určující, že autor píše o událostech, jichž nebyl očitým svědkem, a opírá se tak o zprostředkované informace. Pokouší se zobrazit vybranou historickou dobu v její celistvosti, konstruuje však pouze takové situace, které existovaly a jsou doloženy. Po jazykové a slohové stránce je historický román odrazem vyjadřování autorovy současnosti, v textu lze ovšem nalézt řadu znaků historičnosti, jako jsou například letopočty, staré názvy, jazykové archaismy a historismy.<sup>5</sup>

První souvislou studii o historickém románu vytvořil maďarský marxistický filozof a literární kritik György Lukács ve svém díle *Historický román* na konci 30. let 20. století. V jeho pojetí je historický román žánrem předurčeným k zachycení významných politických a ekonomických změn, které zasáhly evropskou společnost na konci 18. a zejména v 19. století. Východisko spatřuje v přijetí Hegelovy filozofie dějin a marxistické ideologii uvědomělého třídního boje.<sup>6</sup> Původ historického románu lze podle Lukáče nalézt v anglickém společenském románu 18. století a zejména v díle Waltera Scotta, který jako první pouze nepřevyprávěl historické události, ale pokusil se zachytit psychologii a motivaci hlavních postav, především pak v mezních situacích, jako jsou např. války nebo revoluce.<sup>7</sup> Hlavní postavy Scottových historických románů tak nepředstavují výjimečné hrdiny, ale zobrazují průměrné, prosté lidi, kteří na sebe v klíčových historických okamžicích berou historickou zodpovědnost.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> DEKKER, G. *The American Historical Romance*. S. 25.

<sup>2</sup> HLADNIK, M. *Slovenski zgodovinski roman*. S. 9.

<sup>3</sup> ROTAR, J. *Nekatere značilnosti današnjega zgodovinskega romana v jugoslovanskih književnostih*. In: *19. SSLJK*. S. 33–47.

<sup>4</sup> VLAŠÍN, Š. (red.). *Slovník literární teorie*. S. 136.

<sup>5</sup> MOCNÁ, D. – PETERKA, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. S. 239.

<sup>6</sup> LUKÁCS, G. *Historický román*. S. 202.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Tím se historický román liší od antické hrdinské epiky, se kterou je jinak spřízněn tematicky. Zatímco v eposu je hlavní hrdina výjimečná, heroická postava, klasický historický román je vybudován na

Vliv Lukácsovy teorie se promítl také v literárněteoretickém díle českých autorů Josefa Hrabáka a Blahoslava Dokoupila. Hrabák ve své knize *Čtení o románu* upozorňuje na napětí mezi historií a románem, kdy historie je spíše dokumentárním představením faktů, zatímco pro umělecké dílo je klíčová jeho fiktivní složka. Hrabák dále definuje historickou prózu, pod níž lze zahrnovat „díla, jejichž děj se odehrává v tak vzdálené minulosti, že autor nemůže počítat s vlastní čtenářovou empirií ani s empirií zprostředkovanou pamětníky, která by mohla jeho zobrazení ověřovat.“<sup>9</sup> V rámci žánru pak činí rozdíl mezi historickým románem a románem z historie.<sup>10</sup>

Blahoslav Dokoupil ve své monografii *Český historický román 1945–1965* představuje čtyři základní aspekty, na jejichž základě lze vymezit (sub)žánr historické prózy, jimiž jsou: hledisko časového odstupu, hledisko tematické, hledisko vzájemného poměru historických faktů a autorské fikce a hledisko kompoziční.<sup>11</sup> Důležitý je podle Dokoupila zejména autorův odstup od tématu, neboť v opačném případě může autor do díla vnášet nežádoucí subjektivní vlivy.<sup>12</sup>

Historickému románu se věnuje také Julian Krzyżanowski, který vytvořil přehlednou typologii románu, jež je založena na zobrazení tematických kategorií jedince, společnosti a události,<sup>13</sup> nebo britský literární vědec Jerome de Groot. Ten se ve své knize *The Historical Novel* věnuje definici žánru historického románu a kritizuje jeho nedostatečné vymezení. Odmítá Scottovo prvenství a dokládá existenci historického románu již v 16. století v Číně a nachází znaky historického románu také v anglických gotických románech.<sup>14</sup>

Ve slovinské literární vědě byl prvním z autorů, kteří se zabývali typologií žánru historického románu, spisovatel Ivan Pregelj, jenž ve své esejí *Iz poetike* nastínil možné varianty historického románu.<sup>15</sup> Žánrem se ve své studii *Slovenski zgodovinski roman danes* zabývá také Marko Juvan, který pojmem historický román označuje fiktivní příběh, který se odehrává v minulosti, s níž autor nemá žádnou osobní zkušenost.<sup>16</sup> Historickému románu se dlouhodobě věnuje též Miran Hladnik; nejvýznamněji v monografii *Slovenski zgodovinski roman*, kde detailně zkoumá historii, žánrové

prostých postavách z lidu. Podobný rozdíl nalezneme také v případě děje: v eposu je děj posouván nadpozemskými hrdiny, v historickém románu naopak množstvím vedlejších postav či jejich vzájemnou spoluprací.

<sup>9</sup> HRABÁK, J. *O historické próze včera a dnes*. In: *Úvahy o literatuře*. S. 121–156.

<sup>10</sup> *Ibidem*. S. 122.

<sup>11</sup> DOKOUPIL, B. *Český historický román 1945–1965*. S. 11–39.

<sup>12</sup> Dostatečným odstupem je přitom přibližně 50 až 60 let, což odpovídá třem generacím. Romány, u kterých toto hledisko není naplněno, označuje jako „retrospektivní“. Čím více se autor vzdaluje do minulosti, tím je charakter díla „historičtější.“ *Ibidem*. S. 16.

<sup>13</sup> Tuto typologii nicméně kritizuje J. Hrabák, neboť ji považuje za nedostatečnou pro vymezení historické prózy. Srov. HRABÁK, J. *Čtení o románu*. S. 25.

<sup>14</sup> GROOT, J. *The Historical Novel*. 2004. S. 38–39.

<sup>15</sup> DEBELJAK, T. *Ivan Pregelj: monografická studia ob petdesetletnici*. In: *Dom in svet* 7/8. S. 374–411.

<sup>16</sup> JUVAN, M. *Postmodernizem in Mlada slovenska proza*. In: *Jezik in slovstvo*. S. 261–266.

typy a témata historického románu ve slovinském prostředí. Základním znakem historického románu je podle Hladnika skutečnost, že vyprávění o minulosti není ovlivněno autorovou přímou zkušeností, tedy že autor nebyl přímým účastníkem daného děje. Neméně důležitým prvkem je heroická povaha hlavní postavy či postav, přesné vymezení času, v němž se děj odehrává, nesoulad mezi zájmy hlavního hrdiny a společnosti, téma víry apod.<sup>17</sup> Hladnik dále rozděluje historický román na základě toho, jakou roli v nich hraje minulost. První typ představují romány, v nichž popis minulosti hraje klíčovou úlohu; sem řadí klasický historický, epický nebo scottovský typ románu a v rámci toho také např. černý román, romanci nebo ideologický román. V druhém typu románu má minulost jen vedlejší roli a texty se spíše zabývají obecnými problémy člověka, opakováním lidského chování (historická romance, psychologický historický román), nebo naopak aktuálními společenskými problémy, které jsou například z politických nebo jiných důvodů zakázány a objevují se proto skrytě v podobě jakési metafory (projekční nebo satirický román).<sup>18</sup>

Pokud se opřeme o výše nastíněnou charakteristiku historického románu, lze tímto žánrem označit zejména výše zmíněné Jančarovy romány *Galejník* a *Kateřina, páv a jezuita*. Nutno podotknout, že téma historie se objevuje také v jeho dalších románech či povídkách, z důvodu rozsahu textu je však ponecháme stranou našeho zájmu.

### **Galejník**

Román *Galejník* se odehrává v čase honů na čarodějnice, v krutém období absolutismu, inkvizice, pronásledování, smrtícího moru, a popisuje středoevropský prostor v době bouřlivých společenských, politických i náboženských změn. Hlavní hrdina Johan Ot (Johanness Ott) touží po nalezení klidného místa k normálnímu životu a utíká proto z rodného Nisského knížectví v Německu až do dalekého Štýrska, kde však vládne lidská zvůle, tmářství a zákon na ochranu čistoty víry, Štýrská Karolina, odsuzující čarodějnictví. Už od samého začátku je ve společnosti vnímán coby cizinec, a to především kvůli svému intelektu a zájmu o „neobvyklé“ věci, například lékařství. Ot je obviněn ze spolčení s ďáblem a mučen, před smrtí jej však zachrání štyftaři, příslušníci tajné heretické sekty. I před nimi se ale Ot pokouší uniknout, když se přidá ke karavaně obchodníků, s nimiž cestuje po světě a díky nimž se mu podaří zbohatnout. Na čas se usazuje ve městě, ale ani zde nenachází klidu a prchá, načež se ocitne mezi žebráky. Dostane se až do přímořských oblastí, kde jej zamění za banditu Hanse Debelaka a Ot je tak nevině odsouzen na galeje. Po dlouhém utrpení na moři se mu podaří dostat zpět na pevninu, aby nakonec zemřel na následky moru.

---

<sup>17</sup> HLADNIK, M. *Slovenski zgodovinski roman danes*. In: 35. SSJLK. S. 117–136.

<sup>18</sup> HLADNIK, M. *Slovenski zgodovinski roman*. S. 39.

Děj románu je zasazen výhradně do 17. století, lze jej tedy označit za román historický. Jak podotýká Zadravec, téma je však možné zasadit také do současnosti, neboť historie se stále opakuje. Kritika absolutismu a politických poměrů doby tak může sloužit jako prostředek ke kritice systému 20. století a směrů jako fašismus či komunismus.<sup>19</sup> Jednou z ústředních metafor tvoří pojem „hemživka“, jímž autor označuje natěšený dav čekající na příjezd císaře. „*Tisícinohá hemživka se dole vytrvale pohybovala, komíhala nesčíslnými údy a hlučela nesčíslnými hlasy a vykřiky. Množství lidí, obrovské množství v ulicích a na náměstích, brozny těl v oknech, na balkónech a střeších, jednoduché množství ve svém napjatém a lehkém vlnění, v nadšeném a jednotném očekávání. [...] Celý organismus se svým komíháním a hlúčením v čekání na Něho, Jediného, Absolutního.*“<sup>20</sup> Toto označení můžeme vnímat jako metaforu na 20. století a jeho glorifikaci vůdců v diktátorských režimech, konkrétně pak jako kritiku kultu Josipa Broze Tita v socialistické Jugoslávii.

Pro román jsou charakteristické naturalistické popisy krajiny a přírodních úkazů, ale také lidí, sadistických praktik inkvizitorů, utrpení galejníků, lidských prohřešků, myšlenek nebo fyzických potřeb. Stejně naturalisticky je líčen hlavní hrdina, cizinec, uprchlík z Nisského knížectví, o němž čtenář příliš mnoho neví. „*Co chce Johan Ot, odkud se vzal a kam jde a co vlastně dělá uprostřed tohoto nekonečně a do stálého téhož bodu uplývajícího okamžiku?*“<sup>21</sup> „*Proč utíkám a potloukám se kolem se svým strachem a zmatkem v prsou? Která moc, která neznámá síla mě žene z útěku do útěku?*“<sup>22</sup>

Ústředním motivem románu je motiv galejníka a galeje, jež sloužily coby krutý trest pro nejtěžší zločince. „*Jedině galejníci, jedině ti se nepodíleli na životě lodi. Byli její součástí, její pohonnou silou, která bez rozumu a samočinně bojovala s nehybností vzduchu a vody.*“<sup>23</sup> „*Galejník byl mezi [...] zajatci a zločinci ta poslední, špinavá, nic neznamenající pracovní síla.*“<sup>24</sup> A právě v osobě galejníka Ota je možné nalézt symboliku otroctví, kdy je člověk jako individuum „*přikován na galéru života, utrpení, uvězněný ve společenské mašinérii, v níž draze platí za svobodu a štěstí.*“<sup>25</sup> Člověk bez ohledu na čas je zajatcem nějaké mašinérie, která se točí a stále opakuje.<sup>26</sup>

V románu se dále objevuje motiv čarodějnictví a pověrčivosti, který je v daném období naprosto běžným jevem. Lidé na jedné straně uctívali boha, na druhé straně však věřili v různá proctví, znamení a nadpřirozené síly. Magické rituály přitom byly již od 13. století pronásledovány coby hřích a trestány nejtvrďšími tresty, což na vlastní

<sup>19</sup> ZADRAVEC, F. *Slovenski zgodovinski roman dvajsetega stoletja. Tretji analitični del in sinteze*. S. 84.

<sup>20</sup> JANČAR, D. *Galejník*. S. 151.

<sup>21</sup> *Ibidem*. S. 142.

<sup>22</sup> *Ibidem*. S. 190.

<sup>23</sup> *Ibidem*. S. 219.

<sup>24</sup> *Ibidem*. S. 222.

<sup>25</sup> ZADRAVEC, F. *Slovenski zgodovinski roman dvajsetega stoletja. Tretji analitični del in sinteze*. S. 87.

<sup>26</sup> HLADNIK, M. *Slovenski zgodovinski roman*. S. 88.

kůži pocítil také Johan Ot v rozhodnutí opírajícím se o článek 109 Štýrské Karoliny, v němž stojí: „Jestliže někdo čarodějnictvím způsobí lidem škodu či újmu, nechť se potrestá trestem smrti a nechť se tento trest provede ohněm. Jestliže pak někdo používá čarodějnictví, aniž by tím komu škodu způsobil, nechť se potrestá podle okolností, a soudci nechť uplatní radu, jakž předepsáno.“<sup>27</sup> Problematický vztah k otázce čarodějnictví vyjadřuje následující věta: „Čarodějnictví existuje, o tom není pochyb, ale je čarodějnictví úplně všechno, co si ten či onen slechtic nebo církevní hodnostář nebo městský soudce vymyslí? Což musí být právě nová fundace cilem jeho krvežíznivosti? A dábel, na které straně se ukrývá dábel?“<sup>28</sup>

Dalším motivem díla je motiv moru, který odráží dění 17. století a opakuje se v celém románu, zejména pak v jeho závěru. Mor, tzv. černá smrt, se v Evropě objevil poprvé ve 14. století a poté se s větší či menší pravidelností vracel zpět, zejména s námořníky a prostřednictvím přenašečů, jimiž byly především krysy. „*Hlavou mu bleskla vzpomínka na krysy z paluby: z tlamy se jí cedila bílá tekutina. Jeden zemřel, ostatní přežili a pluli po mořích a navštěvovali přístavy. Nemoc vskrytu odpočívala. Ted' ukáže zuby. [...] Karanténa. Byla to budova s tlustými zdmi. Skladiště v přístavu. Táhli ho tam po ulicích, jimiž se šířil hustý prach po spálenině, snad po černých mrtvolách? Po lidských vycezeninách? Bránil se a kousal a vrhal se na zem. Hodili ho dovnitř. V koutech seděli námořníci a pocestníci ze všech konců světa. Muži, starci, děti, ženské. Každý se se svou bromačkou slámy zavlekl do svého koutku. Zdraví i nemocní. Byli mezi nimi i nemocní? Zvedal se od nich zápach.*“<sup>29</sup>

Vedle uvedených motivů se objevuje také motiv Tovaryšstva Ježíšova, tedy jezuitů, mužského řeholnického řádu katolické církve, jehož činnost se soustředila především na pastorační a misijní činnost a dále na oblast vědy a vzdělávání. V románu se Ot s jezuitou setkává na galeji. „*Na jednom řeckém ostrově se nalodil jakýsi zarytec. Plul s nimi do jednoho španělského přístavu. Držel se stále sám, málo mluvil a v podpaží neustále tiskl tlustou černou knihu. Rychle se to rozšířilo: je to jezuita. Komita, který dovedl číst, se o knihu pozajímal. Byla to kniha o nutnosti zabít vladaře. Napsali ji jezuité.*“<sup>30</sup>

V románu se také můžeme setkat s motivem světců. Opakuje se zde motiv Svatého Rocha, patrona proti moru. „*Nemoc přichází. Jedině svatý Roch by nás ještě zachránil.*“<sup>31</sup> „*Lehl si a se zavřenýma očima hleděl na ten červený přízrak Svatého Rocha. V chrtpí cítil vlhkost a omanné výpary, které se zvedaly z bažin.*“<sup>32</sup> Mimo to se

<sup>27</sup> JANČAR, D. *Galejník*. S. 35.

<sup>28</sup> Ibidem. S. 72.

<sup>29</sup> Ibidem. S. 255.

<sup>30</sup> Ibidem. S. 232.

<sup>31</sup> Ibidem. S. II.

<sup>32</sup> Ibidem. S. 14.

objevuje také motiv Svatého Jana Křtitele, Svatého Fabiána nebo Svatého Šebestiána, dalšího ochránce před morem.

Celým románem se vine myšlenka nezlomné víry hlavního hrdiny, který ani po všech krutostech, nespravedlnosti a utrpení na galejích neztrácí naději na přežití: „Výdržet, i teď vydržet, potom přemohu všechny smrti.“<sup>33</sup> „Mezi zločinci, kteří byli jeden druhému na obtíž a zároveň nadějí, mezi propastmi vlnícího se moře si znovu a znovu uvědomoval: nedostanou mě. Třebas zešílím, trebas skončím mezi raky nebo mezi hvězdami či mezi racky, ale nedostanou mě.“<sup>34</sup> Dokonce ještě okamžik před smrtí mu hlavou bleskla myšlenka: „Dostanu se z toho, pomyslíš si, dostanu. Ráno vystřídívím a bude konec těm zatraceným snům.“<sup>35</sup>

### **Kateřina, páv a jezuita**

Román *Kateřina, páv a jezuita* se odehrává na konci 18. století, konkrétně mezi lety 1756, kdy začala sedmiletá válka mezi Rakouskem a Pruskem, a 1773, kdy došlo ke zrušení jezuitského řádu. Jedná se o období velkých společenských i náboženských převratů a historických změn, jako jsou revoluce a migrace obyvatelstva.<sup>36</sup> Podle Helgy Glušič je román barokní triptych, který spojuje tři linie stylů: na jedné straně naturalismus s groteskou a humorem při líčení davových scén, expresivnost a symbolismus při popisech duševního rozpoložení a snech hrdinů, a nakonec prvky mýtů, když hovoří o legendách, andělech nebo zlých duších.<sup>37</sup>

V románu se trochu netradičně proplétají osudy hned tří hlavních hrdinů, jimiž jsou Kateřina, páv a jezuita a které spojuje jeden cíl: křesťanská pout' do Kelmorajnu neboli Kolína nad Rýnem ke Zlaté truhle. První postavou je Kateřina Poljancová, svobodná třicetiletá dáma, dcera správce poplužního dvora žijící v Dobravě, toužící po velké lásce, nešťastně zamilovaná do páva a silně nespokojená se svým staropanským životem, která se jednoho dne rozhodne vypravit se na pout'. Páv neboli setník Windisch je hlučný, nespoutaný a nafoukaný voják, toužící po slávě, který Kateřinu ignoruje a který je povolán do války proti Prusku. Třetím hrdinou je Simon Lovrenc, bývalý jezuita, jež část života strávil na misích v Paraguayi. Simon prochází hlubokým osobním střetem mezi poslušností vůči řádu a odpovědností vůči pokřtěným indiánům, které do své misijní stanice přijali a které jsou nuceni opustit, na druhé straně pak ještě řeší vztah ke Kateřině, do které se bezhlavě zamiluje.

Jak již bylo uvedeno, ústředním tématem románu je křesťanská pout' do Kolína nad Rýnem. Náboženské pouti, nejčastěji do Svaté země, Říma nebo Kompostely,

<sup>33</sup> Ibidem. S. 239.

<sup>34</sup> Ibidem. S. 243.

<sup>35</sup> Ibidem. S. 298.

<sup>36</sup> GLUŠIČ, H. *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. S. 284.

<sup>37</sup> Ibidem.



byly nedílnou součástí tehdejšího života. Na pouť do Kolína se lidé vypravovali nejčastěji na jaře a cesta trvala zhruba dva měsíce. Za tu dobu se mezi lidmi přihodilo ledacos, objevovaly se nemoci, smrt, přírodní katastrofy, ale také se například uzavírala manželství. V čele skupiny poutníků vždy stál zkušený průvodce (vojvoda), který se staral o pořádek mezi poutníky a byl prostředníkem mezi duchovními a lidem, někdy také soudcem při nejrůznějších sporech.<sup>38</sup> „*Ona a matka dobře věděly, že to zvládne, že dojde ke Zlaté trubce a že se vrátí s něčím, s něčím novým v duši, nevěděla s čím, ale určitě s něčím z toho, co už sto a možná mnohem víc let každý sedmý rok hmlalo na cestu mnoho lidí z její i jiných vsí, že se každé sedmé jaro zvedli jako odpočívající a sedící stádo na neznámý rozkaz, že plní neklidu vstali a vydali se do neznáma, přes neznámé krajiny, k dalekému cíli, který má jméno: Kelmorajn.*“<sup>39</sup>

V románu se objevuje velká řada historických motivů a historických postav; zde přiblížíme jen ty, které považujeme za nejdůležitější. Prvním z nich je motiv sedmileté války, rozsáhlého ozbrojeného konfliktu mezi ústředními evropskými mocnostmi, na jehož pozadí se příběh odehrává. „*Velká válka se rozhořela po celém kontinentu. Po strašné porážce u Leuthenu se poražené rakouské armády marně pokoušely dát zase dobromady. Celé jednotky bloudily rozlehlou krajinou, přecházely horské průsmyky, postávaly u řek a čekaly na přívaz, vojáci i důstojníci projížděli jednotlivě i ve skupinách lesy, nocovali poblíž vesnic a po dobrém i zlém si opatřovali prostředky k přežití, děla, která nějakou dobu táhli za sebou, ležela podél cest, koně zapadali do bahnitě půdy, nemocní a ranění vojáci se vlekli k větším městům v naději, že tam najdou pomoc [...].*“<sup>40</sup>

S motivem sedmileté války je spojen také motiv Marie Terezie, osvícené císařovny rakouské a české a uherské královny, které v té době vládla Rakousku. „*Patnáct let, co našim zemím vládne habsbursko-lotrinský dům, Její Jasnost císařovna Marie Terezie, vivat! [...] Popřáli zdraví Marii Terezii, generálu Laudonovi, který potáhne na Slezsko! Na Slezsko!, velkou a bohatou zemi, která patří naší císařovně [...].*“<sup>41</sup> „*Houfnice jsou těžké, páni moji, těžké dělostřelectvo naší císařovny Marie Terezie.*“<sup>42</sup> „*Poljanec všechno opustí, pojede na koni s Windischem do Čech a Slezska, zvítězí tam nad Prusy, vivat, Marie Terezie!*“<sup>43</sup>

V románu se shodně jako v *Galejníkově* objevuje motiv jezuitů. Ten ztělesňuje osoba Simona Lovrence, nespavého uprchlého člověka, jež je „*odloučený od bratří,*

<sup>38</sup> GOLEŽ KAUCÍČ, M. *Ljudsko pesemsko izročilo kot kulturni spomin Jančarjeva romana in drame katarina, pav in jezuit*. In: *Traditiones*. S. 77–113.

<sup>39</sup> JANČAR, D. *Kateřina, páv a jezuita*. S. 77.

<sup>40</sup> *Ibidem*. S. 392.

<sup>41</sup> *Ibidem*. S. 56.

<sup>42</sup> *Ibidem*. S. 60.

<sup>43</sup> *Ibidem*. S. 55.

*odloučený od Tovaryšstva.*<sup>44</sup> Simon se v románu vrací ke svým vzpomínkám na působení v Tovaryšstvu a misií v Paraguayi. „*Nikdy nezapomenu na ta jitra, to byla úplně jiná jitra než ta v Lublani, byla to jasná jitra, přestože už tenkrát ležel nad misiemi broživý mrak surového vojska, které se jmenovalo bandeira [...].*“<sup>45</sup> Popisuje také komplikované postavení jezuitských misionářů ve 2. polovině 18. století: „*Kolem Tovaryšstva se svírá obruč, [...] generál ustupuje papeži, papež ustupuje španělskému králi, španělský král své ženě, která je sestrou portugalského krále, ta ustupuje velkému intrikáři portugalského dvora ministru Pombalovi, ten chce, on a jeho osídlenci v São Paulu chtějí vyhnat jezuity [...].*“<sup>46</sup> „*Už když před dvěma lety přišel páter Simon do misie San Ignacio Guazú, mluvil se o tom, že slabomyslný král, pokud je dovoleno se o králích takto vyjadřovat, že nešťastný král Ferdinand VI. podepsal v Madridu s Portugalci dohodu o novém rozdělení Indií, jezuité se budou muset pakovat, sami, nebo spolu se svými pokřtěnými divochy.*“<sup>47</sup>

Dalším významným motivem je motiv lidové písně, které slouží jako prostředek spojení s historií a vlastní minulostí. Simon Lovrenc se po dlouhém pobytu v Paraguayi vrací do rodných zemí, kde na pouti slyší prostou píseň jazyka a země, píseň o Marii a loďaři, které dávno opustil: „*Maria Panna z Uher jde, s ní jde srdce žalostné. Maria dorazí k moři, loďaře přepěkně prosí: Převez mě za boží lón, převez za nebeský trůn!*“<sup>48</sup> Lidové písně nespojují jenom poutníky, ale zpívali je na svých výpravách také vojáci: „*Zejtra o devátý, musím být v Marprugu, ve své kumpanii, při mladým hauptmanu.*“<sup>49</sup> „*Šavličku svou si nabrousím, Prajz si ji hnedle okusí, na světle zaleskne se, Prajz se už strachy třese. Jeden o hlavu zkrácený, druhý meč v srdci vražený.*“<sup>50</sup>

V románu nalezneme výrazné propojení s motivem křesťanství. Vedle ústředního tématu křesťanské pouti je toto propojení patrné v postavě biskupa, s nímž rozmlouvá Poljanec před Kateřininým odchodem, a také v osobě faráře Janeze, který poutníky doprovází. Objevují se zde také odkazy na světce; podobně jako v *Galejníkově*, i zde nalezneme motiv Svatého Rocha, patrona proti moru, který se objevuje hned zkraje románu a poté se několikrát opakuje: „*Je to noc na Dobravě pod Svatým Rochem, který sedí obklopen svými anděly nahoře v kostele [...].*“<sup>51</sup> „*Ačkoliv ví, že by měla vykřiknout, zavolat otce, kuchařku a děvečku, které spí vedle temné a prázdné kuchyně, otce, který je ve vsi u Svatého Rocha, čeledíny a koňáky z druhé strany dvora, sestru v Lublani nebo bratra v Terstu, Nežu na nebesích, samotného svatého Rocha, někoho by měla*

<sup>44</sup> Ibidem. S. 79.

<sup>45</sup> Ibidem. S. 152.

<sup>46</sup> Ibidem. S. 156.

<sup>47</sup> Ibidem. S. 157.

<sup>48</sup> Ibidem. S. 78.

<sup>49</sup> Ibidem. S. 323.

<sup>50</sup> Ibidem. S. 338.

<sup>51</sup> Ibidem. S. 10.

*zavolat nebo se pokřizovat a modlit se, aby nedošlo k strašnému hříchu, který se už děje [...].*<sup>52</sup>

Mimo Rocha se lze setkat také s motivy dalších světců, např. Svatého Kryštofa, mučedníka, Svatého Valentýna, Svatého Jana Křtitele. Velmi důležitým je také motiv Svaté Neži (Agnes), ochránkyně panen, jejíž příběh znala Kateřina ještě z dob, kdy byla u uršulinek. Jmenovala se tak také její matka, která dávno zemřela. V románu se k ní obrací nejen Kateřina, ale také její otec. „*Ano, půjde naboru na hřbitov, at jeho nebožka Neža, at její duše, která se na nebesích úředně jmenuje Agnes, at Nežina duše Agnes poprosí Panenku Marii, at Maria poprosí svého syna, at Syn řekne Nejvyššímu Otcí, že jeho dcera Kateřina musí zůstat doma.*“<sup>53</sup>

Jak již bylo řečeno dříve, v románu se objevují také andělé, především se jedná o Kateřinina anděla, jež ji ochraňuje po celou dobu pouti před přírodními vlivy i nemocí, přináší jí lásku: „*Kateřinin anděl se probudil, protože ucítil, že mu je tam nahoře ve věži kostela svatého Rocha najednou teplo a příjemně. Celou zimu se klepal zimou a také se nudil, protože Kateřinin život byl studený a nudný [...]. Je všeobecně známo, jak je to s anděly: jejich hlavní prací je láska [...]. S Kateřininým andělem, kterému bychom klidně mohli říkat i anděla, neboť rozprava o pohlaví andělů byla v době, kdy se odehrává tento příběh, už dávno skončena, to bylo tak, že se už dlouho klepal zimou, téměř až do Kateřinina třicátého roku [...]. Nyní pocítil, že přichází teplo a světlo od jakéhosi vzdáleného poutnického ohně, cítil, že se jeho tváře začínají červenat [...].*“<sup>54</sup>

V neposlední řadě je třeba zmínit motiv Zlaté truhly, jež je přítomný v celém románu. Zlatá truhla nacházející se v Kolíně je symbolem křesťanství a cílem náboženské pouti. „*Přijdeme na pout, do Kolína nad Rýnem, kde je Zlatá truhla se svatými ostatky [...].*“<sup>55</sup> „*Nyní došlo i na modlitbu za ty tři ubohé duše, které zanechaly svá hřišná, zablácená a krvavá těla v tomto údolí a nikdy už nespátrí Zlatou truhlu, aspoň tu v Kelmorajnu ne.*“<sup>56</sup>

Na základě výše uvedeného textu je možné oba zkoumané romány označit za romány historické, neboť splňují znaky žánru, představené v úvodní části. Obě díla se odehrávají v minulosti, konkrétně v 17. století (*Galejník*) a 18. století (*Kateřina, páv a jezuita*). Nutno podotknout, že Drago Jančar při psaní románů prozkoumal řadu historických materiálů k dokreslení co nejvěrnějšího obrazu dané doby. Každý z románů obsahuje řadu historických motivů a skutečných historických událostí, na jejichž pozadí se odvíjejí smyšlené příběhy hlavních hrdinů, některé z těchto motivů (jezuité, světci) mají dokonce společné. Společná je také snaha hlavních hrdinů po

<sup>52</sup> Ibidem. S. 8.

<sup>53</sup> Ibidem. S. 57.

<sup>54</sup> Ibidem. S. 86–87.

<sup>55</sup> Ibidem. S. 13.

<sup>56</sup> Ibidem. S. 453–454.

naplnění jejich snů a nezlomná víra, že se jim i přes nepřízeň osudu podaří dosáhnout stanoveného cíle, která je drží až do posledního okamžiku (Otova víra, že se dostane pryč z galejí, Kateřinina víra, že dojde ke Zlaté truhle). Sám Jančar k románu *Kateřina, páv a jezuita* řekl, že skutečné i vymyšlené události či osoby mají v románu stejnou váhu. Jeho cílem bylo přitom napsat román o živých lidech, kteří by mohli žít jak v době baroka, tak v době dnešní.<sup>57</sup> A právě tato nadčasovost je přítomná v obou uvedených románech.

## Literatura

- DEBELJAK, T. *Ivan Pregelj: monografična studia ob petdesetletnici*. In: *Dom in svet*. Ljubljana: Katoliško tiskovno društvo. 1933. Roč. 46. Č. 7/8. S. 374–411. ISSN 1318-8968.
- DEKKER, G. *The American Historical Romance*. Cambridge: Cambridge University Press. 1987. 388 s. ISBN 978-0521332828.
- DOKOUPIL, B. *Český historický román 1945–1965*. Praha: Československý spisovatel. 1987. 263 s. ISBN 978-80-7204-797-0.
- GLUŠIČ, H. *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska Matica. 2002. 311 s. ISBN 978-961-213-092-3.
- GOLEŽ KAUČIČ, M. *Ljudsko pesemsko izročilo kot kulturni spomin Jančarjeva romana in drame katarina, páv in jezuit*. In: *Traditiones*. Ljubljana: ZRC. 2007. Roč. 36. Č. 2. S. 77–113. ISSN 0352-0447.
- GROOT, J. *The Historical Novel*. London: Routledge. 2010. 200 s. ISBN 0-415-42661-8.
- HLADNIK, M. *Slovenski zgodovinski roman danes*. In: 35. *SSJLK*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 1999. S. 117–136. ISBN 961-227-001-5.
- HLADNIK, M. *Slovenski zgodovinski roman*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 2009. 356 s. ISBN 978-961-237-291.
- HRABÁK, J. *Čtení o románu*. Praha: SPN. 1981. 328 s. ISBN 14-618-81.
- HRABÁK, J. *O historické próze včera a dnes*. In: *Úvahy o literatuře*. Praha: Československý spisovatel. 1983. 187 s. ISBN 978-80-7388-229-7.
- JANČAR, D. *Galejník*. Praha: Odeon. 1990. 303 s. ISBN 01-089-90.
- JANČAR, D. *Nekaj opomb k romanu „Katarina, páv in jezuit“*. In: *Glasnik Slovenske matice*. Ljubljana: Slovenska matica. 2000. Roč. 24. Č. 1–2. S. 71–73. ISSN 0351-0298.
- JANČAR, D. *Kateřina, páv a jezuita*. Praha: Paseka. 2002. 478 s. ISBN 80-7185-620-7.
- JUVAN, M. *Postmodernizem in Mlada slovenska proza*. In: *Jezik in slovstvo*. 1989. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije. Roč. 1988/1989. S. 261–266.

<sup>57</sup> JANČAR, D. *Nekaj opomb k romanu „Katarina, páv in jezuit“*. In: *Glasnik Slovenske matice*. S. 71–73.

- LUKÁCS, G. *Historický román*. Bratislava: Tatran, 1976. 361 s. ISBN 96-3270-596-3.
- MOCNÁ, D. – PETERKA, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. 704 s. ISBN 80-7185-669-X.
- ROTAR, J. *Nekatere značilnosti današnjega zgodovinskega romana v jugoslovanskih književnostih*. In: GLUŠIČ-KRISPER, Helga (ur.). *19. SSLJK*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1983, s. 33–47. ISBN 978-961-237-835-6.
- VLAŠÍN, Š. (red.). *Slovník literární teorie*. Praha. 1983. 368 s. ISBN 11-068-83.
- ZADRAVEC, F. *Slovenski zgodovinski roman dvajsetega stoletja. Tretji analitični del in sinteze*. Murska Sobota: Franc-Franc, 2005. ISBN 86-7195-233-9.

## Kontakt

Mgr. Iveta Bůžková, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita,  
Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, [iveta.buzkova@gmail.com](mailto:iveta.buzkova@gmail.com)

# Między ekfrazą i apokryfem. O wybranych tekstach Jacka Dehnela

Julia Dynkowska

## Abstract

The paper concerns peculiar literary genre—ekphrasis (a literary description of work of art). Basing on selected (prose and poetic) texts by Polish writer Jacek Dehnel, which involve photography and painting, I am trying to examine if (and to what extent) the category of apocryphon may be adapted for research on ekphrasis. The category of apocryphon describes not only texts which supplement *The Bible* or literary mystifications, but also (prototypically) literary works in which “so-called modern realities are left more or less intact” (D. Szajnert’s suggestion) and which are filling up or amplifying narrations from works of fiction considered as canonical (e.g. short stories from Karel Čapek’s *Knihá apokryfů*).

**Key words:** ekphrasis, apocryphon, Jacek Dehnel, painting, photography

## Abstrakt

Tekst dotyczy specyficznego gatunku literackiego, jakim jest ekfrazą (utwór będący opisem dzieła sztuki). Na podstawie wybranych utworów prozatorskich i poetyckich Jacka Dehnela poświęconych fotografii i malarstwu sprawdzam, czy i w jakim stopniu można do badań nad ekfrazą stosować kategorię apokryficzności, wykorzystywaną do opisu nie tylko tekstów (literackich) uzupełniających *Biblię* czy mistyfikacji literackich, ale także innych zachowujących „tzw. realia wzorca” tekstów (prototypowo) literackich stanowiących dopełnienie i rozwinięcie opowieści zawartych w dziełach należących do kanonu (przykładem tekstów z *Księgi apokryfów* Karela Čapka).

**Słowa kluczowe:** ekfrazą, apokryf, Jacek Dehnel, malarstwo, fotografia

Spośród definicji ekfrazy przywoływanych w rozmaitych polskich opracowaniach<sup>1</sup> wybieram tę, którą zaproponował Paweł Gogler w *Kłopotach z ekfrazą*: „ekfrazą [...] to utwór lub fragment utworu (poetyckiego, prozatorskiego, dramatycznego),

<sup>1</sup> Niewielka część spośród nich to m.in.: MARKOWSKI, M. P. *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. In: *Pamiętnik Literacki*; DZIADEK, A. *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej prozie współczesnej*; SŁODCZYK, R. *Ekfrazą jako zjawisko intersemiotyczne. O ekfrazach eseistów (z odniesieniem do Flamenco Adama Zagajewskiego)*. In: *Tekst, kontekst, intertekst*.

będący dokładnym, ozdobnym opisem lub zawierającą elementy opisu interpretacją (przetworzeniem, transpozycją) dzieła sztuki malarskiej (rzeźbiarskiej, architektonicznej, fotograficznej), które to dzieło może istnieć bądź nie istnieć”<sup>2</sup>. Zacytowana definicja uwzględnia bowiem genologiczną wielopostaciowość tego gatunku wypowiedzi (zarówno gatunku literackiego, jak i figury retorycznej<sup>3</sup>).

Jednym z polskich pisarzy, szczególnie często wykorzystujących ekfrazę (poetyckie i prozatorskie, zarówno obrazów, jak i fotografii) w swojej twórczości<sup>4</sup>, jest Jacek Dehnel – autor takich m. in., przełożonych na kilkanaście języków powieści, jak *Lala* i apokryficzny *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*. Skupiając się na kilku z jego utworów, chciałabym sprawdzić, czy i w jakim stopniu można do badań nad ekfrazą stosować kategorię apokryfu, wykorzystywaną do opisu nie tylko tekstów (literackich) uzupełniających *Biblię* czy mistyfikacji literackich, ale także innych, zachowujących „*tzw. realia wzorca*”<sup>5</sup>, (prototypowo) literackich suplementacji dzieł należących do szeroko pojętego kanonu (przykład tekstów z *Księgi apokryfów* Karela Čapka), a zatem utworów niekoniecznie powiązanych ze *Starym* i *Nowym Testamentem*<sup>6</sup>. W apokryfie literackim opisanym jako „*transrodzajowa, transgatunkowa, wielopostaciowa forma literacka o szczególnym potencjale krytycznym, oparta na swoistych relacjach intertekstualnych*”<sup>7</sup> podstawową rolę odgrywa rozwijanie „*utajonych, niedostrzeganych przedtem dyspozycji*”<sup>8</sup> wzorca. Apokryficzność polega przede wszystkim na jego reinterpretacji i refokalizacji<sup>9</sup> i/lub uzupełnianiu tego, co „ukryte” w postaci prequeli, midqueli, sequeli itd.

<sup>2</sup> GOGLER, P. *Kłopoty z ekfrazą*. In: *Przestrzenie Teorii*. S. 141.

<sup>3</sup> Zob. np. KRZYWY, R. *Ekfrazja*. In: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. S. 248 czy też LISAK-GĘBALA, D. *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*. In: *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*. S. 35. Marta Koszowy do tego rozróżnienia dodaje jeszcze dwa szerokie ujęcia ekfrazy, która jest „*figur[ą] dyskursu zmierzając[ą] do unaocznienia przedmiotu*” (za m.in. M. P. Markowskim i P. Juszkiewiczem) oraz „*kategori[ą] estetyczną[ą] wprowadzając[ą] problematykę reprezentacji, określając[ą] sferę mediacji między rzeczywistością, sztuką i utworem literackim*” (za m.in. B. Witosz i S. Wyslouch). KOSZOWY, M. *Fotograficzna ekfrazja*. In: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. S. 106.

<sup>4</sup> LISAK-GĘBALA, D. *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*. In: *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*. S. 26. Marta Koszowy wspomina natomiast o tym, że Jacek Dehnel wypowiada się „*o swojej prozie i poezji jako ekfrazystycznej*.” KOSZOWY, M. *Fotograficzna ekfrazja*. In: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. S. 108.

<sup>5</sup> Które budzą skojarzenie z *diégèse*, charakteryzowaną przez Gérarda Genette’a jako „*uniwersum czasoprzestrzenne*”. GENETTE, G. *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. S. 322.

<sup>6</sup> Zob. SZAJNERT, D. *Mutacje apokryfu*. In: *Genologia dzisiaj*. S. 138.

<sup>7</sup> SZAJNERT, D. *Apokryf literacki*. In: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. S. 204.

<sup>8</sup> SZAJNERT, D. *Mutacje apokryfu*. In: *Genologia dzisiaj*. S. 143.

<sup>9</sup> DYNKOWSKA, J. *Refocalization as a Strategy of Apocryphal Rewriting*. In: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. S. 63–79.

Elementem wspólnym ekfrazy i apokryfu pozwalającym rozważyć wprowadzenie tej kategorii do refleksji nad deskrypcjami ekfrastycznymi jest zauważalne w części z nich „dopełnianie [tego, co przedstawione na obrazach] o elementy, które nie mogły być żadną miarą ukazane środkami plastycznymi”<sup>10</sup> czy też snucie w nich „wizj[i] wykraczając[ych] daleko poza ramy obrazu”<sup>11</sup>, co można chyba uznać za wariant apokryficznej reinterpretacji i „rozwijania” (malarskiego, fotograficznego, architektonicznego...) pre-tekstu „czy dopisywania doń ‚dalszych’, ‚nieznanych’, ‚ukrytych’ dziejów”.

Przykładem utworu, który w dość oczywisty sposób pozwala połączyć ekfrazę i apokryf jest *Sebastiano del Piombo – Wskrzeszenie Łazarza*. Pochodzący z tomu *Języki obce* fragment prozy poetyckiej to swoista deskrypcja tego namalowanego w latach 1517–1519<sup>12</sup> obrazu przedstawiającego scenę biblijną. W swym tekście Jacek Dehnel podmiotem mówiącym czyni tytułowego Łazarza, który – opowiadając o swoim życiu po zmartwychwstaniu – odnosi się jednocześnie do detali widocznych na dalszym planie dzieła Frate del Piombo: „Więc znów miałem drzewa oliwne i chmury, i rdzawy cień w załomach murów [...]”<sup>13</sup>. Najistotniejszym elementem obrazu, wykorzystanym w utworze Dehnela, jest jednak bez wątpienia przedstawiony na bliskim planie gest zasłaniania „nosa rękawem” i odwracania głów przez kilka postaci w obawie przed odorem nadpsutego ciała Łazarza<sup>14</sup>. Bohater mówi: „Było z mojego wskrzeszenia wiele radości. Ale śmierdzieć nie przestałem. Co robić – jak ktoś cię przywraca do życia, nie wyklócasz się o drobiazgi”<sup>15</sup>. Ów „drobiazg” stopniowo spycha Dehnelowskiego Łazarza na margines życia społecznego (czy też życia w ogóle). Jak mówi bohater – tylko „z początku przychodzili” do niego „goście, którzy chcieli [z nim] zamienić słowo [...] i, zasłaniając nos rękawem, zapytać czy tam nie [spotkał] ich matki, ojca, stryja, dziecka, kuzyna Nehemiasza, babki [...]”. Ostatecznie jego biblijne siostry budują odizolowaną „izbę w ogrodzie” (zwaną przez nie – po części ironicznie – „grobowcem”) i nakłaniają Łazarza do zamieszkania w niej, by w końcu „zamuruować wejście i” podawać bratu „jedzenie przez małe okienko”<sup>16</sup>.

<sup>10</sup> JUSZCZAK, W. Ekfrazja imaginacyjna: Eidolon Heleny. In: *Konteksty*. S. 27.

<sup>11</sup> DZIADEK, A. *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej prozie współczesnej*. S. 153. Zob. też KOSZOWY, M. *Fotograficzna ekfrazja*. In: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Medycyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. S. 109–110.

<sup>12</sup> DUNKERTON, J. – HOWARD, H. *Sebastiano del Piombo's "Raising of Lazarus": A History of Change*. In: *National Gallery Technical Bulletin*. Available on: [http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/dunkerton\\_howard2009](http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/dunkerton_howard2009).

<sup>13</sup> DEHNEL, J. *Sebastiano del Piombo – „Wskrzeszenie Łazarza”*. In: *Języki obce*. S. 19.

<sup>14</sup> Wspomniany gest jest widoczny na niewielu malarskich interpretacjach wskrzeszenia Łazarza – oprócz dzieła del Piombo, pojawia się także np. u Giotta, Jacopo Palmy (starszego) oraz Tintoretta i – prawdopodobnie – stanowi nawiązanie do słów wypowiedzianych w *Ewangelii św. Jana* przez Martę, jedną z sióstr Łazarza: „Panie, już cuchnie. Leży bowiem od czterech dni w grobie” (J, II, 39).

<sup>15</sup> DEHNEL, J. *Sebastiano del Piombo – „Wskrzeszenie Łazarza”*. In: *Języki obce*. S. 19.

<sup>16</sup> *Ibidem*.



Usytuowanie tego „opowiadania” Jacka Dehnela pomiędzy ekfrazą i apokryfem jest – jak wspomniałam wcześniej – dość wyraźne. Oprócz typowego dla deskrypcji paratekstu – tytułu „*bezpośrednio [odsylającego] do konkretnego dzieła sztuki malarskiej*”<sup>17</sup>, pojawiają się tu zacytowane już odwołania do przedstawionych na obrazie elementów. Jednocześnie utwór można uznać za jedną z mutacji apokryfu (czyli „tekst literacki o tematyce biblijnej”), o której Danuta Szajnert pisze, że jest to „[n]ajbardziej bodaj rozpowszechniona literaturoznawcza aplikacja nazwy „apokryf” odnosząca się „do wszelkich tekstów fikcyjnych, wyrażenie związane z Biblią pod względem tematyczno-problemowym, a niekiedy także architekstualnym”<sup>18</sup>. Takim utworom-apokryfom musi towarzyszyć „[...] „odkrycie” – ujawnienie, wydobycie tego, co utajone, nie(rozpo)znane, niejasne, niedopowiedziane, przede wszystkim w fabularno-tematycznej przestrzeni biblijnego pierwowzoru i jej semantyce”<sup>19</sup> (przyjmujące postać np. „interpolacji, amplifikacji, rearanżacji i reinterpretacji tradycyjnego materiału”<sup>20</sup>). Milczący w *Nowym Testamencie* (i oczywiście na obrazie) Łazarz zostaje u Dehnela obdarzony głosem i zyskuje możliwość zaprezentowania „własnej wersji wydarzeń”<sup>21</sup>, stanowiącej „nieprawowierną reinterpretację”<sup>22</sup> oraz ciąg dalszy sytuacji przedstawionej w *Biblii* (w *Ewangeliu św. Jana* nie ma wszak mowy o losach Łazarza po zmartwychwstaniu). Co jednak ciekawe, w owym doprecyzowaniu biblijnej historii, „wydobyciu tego, co [...] niedopowiedziane”, da się także dostrzec rozwinięcie samego dzieła sztuki, wspomniane przez Dziadka wyjście „poza [jego] ramę”, które mogłoby decydować o apokryficzności przywołanej ekfrazy. W takim wypadku prze-pisane detale obrazu stanowiłyby zachowaną – jak w „*apokryfach – tekstach literackich o tematyce biblijnej*” – „fabularno-tematyczną przestrzeń” (tu przede wszystkim tematyczną) malarskiego „pierwowzoru”.

Mimo wszystko, *Sebastiano del Piombo – Wskrzeszenie Łazarza* jest i dobrym, i niefortunnym przykładem apokryficznej deskrypcji (albo: apokryficzności deskrypcji). Choć tytuł jednoznacznie wskazuje na jego malarskie źródło, jest on suplementem zarazem dzieła sztuki i jedenastego rozdziału *Ewangelii według św. Jana*.

<sup>17</sup> DZIADEK, A. *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej prozie współczesnej*. S. 54.

<sup>18</sup> SZAJNERT, D. *Mutacje apokryfu*. In: *Genologia dzisiaj*. S. 142.

<sup>19</sup> Ibidem. S. 143. Podkrf. JD.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Ibidem. S. 145. Por. DYNKOWSKA, J. *Refocalization as a Strategy of Apocryphal Rewriting*. In: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. S. 67. Warto w tym kontekście zwrócić również uwagę na to, że dowartościowaniu Łazarza (potraktowanego w *Biblii* instrumentalnie) towarzyszy dewaluacja postaci Jezusa. Po pierwsze – przywrócony ze zmarłych nie wspomina o tym, że zawdzięcza komuś ów cud, po drugie zaś – zostaje nazwany przez siostry Łazarza „szarlatanem”, którego czyn ma nieprzyjemne dla nich konsekwencje: „*Na starość mówili: co nas podkusiło, żeby zapraszać do domu tego szarlatana!*” (DEHNEL, J. *Sebastiano del Piombo – „Wskrzeszenie Łazarza”*. In: *Języki obce*. S. 19).

<sup>22</sup> SZAJNERT, D. *Mutacje apokryfu*. In: *Genologia dzisiaj*. S. 145.

Rozstrzygnięcie, co jest „właściwym” pre-tekstem ekfraz obrazów przedstawiających sceny znane z szeroko pojętej kultury (czy odsyłają do momentu sprzed reprezentacji, czy też rozwijają samą reprezentację<sup>23</sup>?) bywa trudne. Wyjątkiem byłyby w tej grupie nie opisy aktywizujące historie (mitologiczne, biblijne, literackie...), z których wyjęte są ukazane na obrazie sceny, ale związane z konkretnym obrazem, fotografią czy rzeźbą opowieści dotyczące postaci współtworzących te przedstawienia, czyli np. artyści<sup>24</sup> (malarza, fotografa, rzeźbiarza...) lub uwiecznionych modeli lub modelek.

Dobrym przykładem równoważącym w tym zakresie *Sebastiano del Piombo* – *Wskrzeszenie Łazarza* wydaje się ekfraz zdjęcia, zatytułowana *Nieczęp pysznym diademem rubinowe błyski* z fotograficzno-narracyjnego<sup>25</sup> tomu *Fotoplastikon*. Opisywana w tekście Jacka Dehnela fotografia przedstawia kobietę przebraną za Salome trzymającą głowę Jana Chrzciciela. Auktorialny narrator ekfrazy nie skupia się jednak na nowotestamentowej historii: „*wyście poza ramę [...]*” fotografii nie przekracza – jak w przypadku wcześniej omówionego tekstu – „tylko” „*fabularno-tematycznej przestrzeni biblijnego pierwowzoru*”, ale obejmuje wydarzenia z atelier fotografa. Oprócz typowego dla deskrypcji dzieł sztuki szczegółowego opisu<sup>26</sup> np. oświetlonej modelki-Salome: „*[światło] wnika przez wysokie okna i otula ją całą: kładzie się na mlecznoróżowej skórze, włosach, diademie z dewizki od zegarka, bransoletach z cynfolii, brudnawej halce, tureckich bamboszach [...]*”<sup>27</sup>, w przywołanym fragmencie da się również zauważyć, że narrator „odkrywa” to, co niewidoczne (lub niedokładnie widoczne) na zdjęciu (czyli – zgodnie z cytowanymi wcześniej słowami autorki *Mutacji apokryfu* – „*to, co utajone [...], niedopowiedziane*”). Mamy tu zatem nie tylko nieuwiecznione „*wysokie okna*” czy „*mlecznoróżową skórę*” na czarno-białej fotografii. Osoba mówiąca akcentuje ponadto pozornosc, sztuczność i niedoskonałość rekwizytów, które na zdjęciu wyglądają przekonująco (w rzeczywistości diadem jest

<sup>23</sup> Warto w tym kontekście wspomnieć o popularnej definicji ekfrazy Jamesa Heffernana, który nazywa ją „*werbalną reprezentacją wizualnej reprezentacji*”. (J. A. W. Heffernan, cyt. wg: LIPIŃSKI, F. *Hopper wirtualny: obrazy w pamiętającym spojrzeniu*. S. 437).

<sup>24</sup> O przypadku „*przedstawienia obrazu ukazanego przez podmiot, który zarazem jest tym, który maluje i jednocześnie o tym opowiada*” pisze Anna Łebkowska w tekście *Ekfrazy w światach międzyludzkich* (ŁEBKOWSKA, A. *Ekfrazy w światach międzyludzkich*. In: *Dzieła, języki, tradycje*. S. 116). W ten sposób zbudowana jest część (?) ekfraz w poświęconej Francisu Goi powieści *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*, którą analizuję w: *Ekfraz jako apokryf. O powieści Saturn*. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya Jacka Dehnela. In: *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału* (w druku).

<sup>25</sup> *Fotoplastikon* zwany jest przez badaczy po prostu (zgodnie z prawdą) opisaną „*kolekcją*” (ZALEWSKI, C. *Pragnienie, poznanie, przemijanie: fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*. S. 256) zdjęć zakupionych przez Jacka Dehnela, „*fotosejem*” (KOSZOWY, M. *Fotograficzna ekfraz*. In: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. S. 124) czy też po prostu – „*swoistym zbiorem ekfraz*” (J. Jarzębski, cyt. wg: KOSZOWY, M. Op. cit. S. 124).

<sup>26</sup> DZIADEK, A. *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej prozie współczesnej*. S. 51.

<sup>27</sup> DEHNEL, J. *Fotoplastikon*. S. 89.

zrobiony „z dewizki od zegarka”, bransoletki nie ze złota, a z cynfolii, muślinowa halka zaś – pobrudzona). Za „dopowiedzenie tego, co niedopowiedziane” można także w *Niecąc pysznym diademem rubinowe błyski* uznać opis wyposażenia pracowni fotograficznej („[...] dozorc[a], który zgodził się robić za ciało Jana [...] przygląda się uważnie wszystkiemu: sztaludze, kasetom z farbami, wielkim rulonom płótna”<sup>28</sup>), jak i mikrodarzeń składających się na „przedakcję” zdjęcia (np. palenie papierosa przez „dziewczyn[ę] z piekarni, która zgodziła się pozować jako Salome” czy też dawane jej przez fotografa wskazówki: „Z odrazą, patrz na głowę z odrazą przemieszaną z miłością, chuć, chuć – mamroce facecik”<sup>29</sup>).

A zatem: choć w ekfrazę nie zostaje wpisany – tak, jak w przypadku wcześniej omawianego tekstu – ciąg dalszy (lub inna wersja) nowotestamentowej historii, można ją uznać za apokryficzną. Po pierwsze, jak już to zostało zaznaczone, mówi się w niej o tym, co na fotografii niewyraźne, niewidoczne, pominięte; po wtóre (w ścisłym związku z poprzednim) – zostaje wprowadzona interpretacja modernizująca i, po części, nieprawowierna (fotograf chciał prawdopodobnie przedstawić po prostu scenę biblijną, nie zaś opowiedzieć o zwyczajnym życiu – swoim, modelki i modela); po trzecie wreszcie – mimo wszystko, autor deskrypcji zachowuje „*tzw. realia wzorca*”, nie narusza się tu „*uniwersum czasoprzestrzennego*” (modelka i model „rzeczywiście” musieli spędzić jakiś czas w pracowni fotografa; opisane wydarzenia są w ramach owego uniwersum „prawdopodobne”, mimo że – a może również dlatego że – studio fotograficzne z tego fragmentu *Fotoplastikonu* to stereotypowe atelier z początku XX wieku). Co ciekawe, apokryficzna ekfrazą zdjęcia uświadamia (być może silniej niż ekfrazą dzieła sztuki malarskiej) oczywistą „dwuwarstwowość” obiektu, który opisuje: postać na fotografii „jest” i Salome (uwikłaną w znaną z kanonicznego tekstu historię), i modelką (uwikłaną w historię prywatną).

Pojęcie apokryfy – jak wspomniałam – odnosi się też do tekstów niepowiązanych z *Biblią*. Interesującym przykładem takiego utworu, który również ma, po części, charakter ekfrazy apokryficznej jest (także pochodząca z *Fotoplastikonu*) *Wiktoriańska Szkoła Życia im. Świętych Młodzianków. II. Centymetry*, czyli deskrypcja dwóch niemal identycznych zdjęć chłopców, (prawdopodobnie) braci.

Na obu fotografiach widać „[t]akie same fasony, guziczki, szycia, muszki, podkolanówki, ten sam sposób krzyżowania stóp w wypastowanych bucikach, by poza była godna paniczów [...]”<sup>30</sup>. Z pozornie niewielkiej różnicy między zdjęciami narrator wysnuwa jednak apokryficzną historię. Ze względu na niższy wzrost drugiego z chłopców, któremu „[...] brakuje kilku centymetrów, by wesprzeć się z podobną lekkością

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> DEHNEL, J. *Fotoplastikon*. S. 209.

*i gracją na zdobnej konsoli*<sup>31</sup>, scenografia w pracowni fotograficznej musi zostać przekomponowana: „*I tu,*” – mówi narrator – „*między jednym zdjęciem, a drugim, w atelier rozgrywa się praca [...]. Eastham [fotograf i właściciel atelier] lub jego pomocnik, posapując, przestawia mebel nieco w prawo, na jego miejsce przynosi krzesło z zupełnie innej kompozycji, rzuca nań zerwaną spod stropu dekoracyjną czarną kotarę [...], wreszcie kładzie na tym model żaglowca i biegnie za pudło aparatu*”<sup>32</sup>. Podobnie jak w przypadku zdjęcia Salome, mamy tu zatem do czynienia z narracyjnym odkryciem tego, co nie zostało uwiecznione „*pewnie na żadnej szklanej płycie*”<sup>33</sup>, z uzupełnieniem luk dostrzeżonych w fotograficznym pierwowzorze<sup>34</sup>. Jest to jednak uzupełnienie przez ów pierwowzór – w pewnym sensie – wymuszone: zestawienie zdjęć podpowiada bowiem, co „*wydarzyło się*” pomiędzy nimi w atelier<sup>35</sup>).

Warto wspomnieć, że rekwizyty widoczne, przede wszystkim, na pierwszej fotografii, czyli „*rzeźbiona konsola*” symbolizująca „*bogactwo i imperialne dostojęstwo, leżące na niej książki [sugerujące] mądrość i wiedzę*”, model statku – *przyszłość dobrze urodzonego Bryta, który ziemię i wody będzie sobie czynił uległą [sic] od Gibraltaru po Indie i od Australii po Liverpool*”<sup>36</sup>, stają się dla narratora omawianej deskrypcji – jak zauważa Cezary Zalewski – „*[...] metaforą zaborczej i ekspansywnej postawy, którą system kulturowy kształtuje tak wcześnie, jak to tylko możliwe*”<sup>37</sup>. Co jednak istotne – ze względu na drobną różnicę, tylko brat przedstawiony na pierwszym ze zdjęć „*prezentuje ów typ potencjalnego konkwistadora [...], drugi brat jest jedynie karykaturą pierwszego*”<sup>38</sup>, którego „*coś będzie miało po świecie, na próżno jednak – to czarna kotara będzie mu najbliższa*”<sup>39</sup>.

Mimo wszystko, należy podkreślić, że zarówno „*postkolonialna*” interpretacja, jak i przekonanie o przyszłym gorszym losie młodszego dziecka, zostają wprowadzone przez narratora, którego – choć jest zafascynowany „*możliwą*” historią dwóch chłopców – od zdjęcia dzieli odnotowany przezeń dystans: chłopcy przyszli do pracowni fotograficznej „*[d]awno, w czasach, w których szyto ręcznie i u krawca*

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Zob. SZAJNERT, D. *Dywerysyjny potencjał apokryfy*. In: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. S. 359.

<sup>35</sup> Wynika to z – jak pisze Cezary Zalewski – „epickiego potencjału” zdjęć zebranych przez Jacka Dehnela w *Fotoplastikonie*. Badacz przywołuje także słowa pisarza, który w jednym z wywiadów zauważa, że w doborze fotografii do omawianego tomu „*kryterium podstawowym była literackość: to, czy dane zdjęcie ma w sobie zaczątek dobrego tekstu*” (J. Dehnel. Cyt. wg: ZALEWSKI, C. *Pragnienie, poznanie, przemijanie: fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*. S. 256).

<sup>36</sup> DEHNEL, J. *Fotoplastikon*. S. 209.

<sup>37</sup> ZALEWSKI, C. *Pragnienie, poznanie, przemijanie: fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*. S. 258. Autor skupia się na antropologicznej interpretacji zbioru Jacka Dehnela.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> DEHNEL, J. *Fotoplastikon*. S. 209.

*obstalowywano komplet ubrań dla dzieci [...]*<sup>40</sup>, są też oni dla osoby wypowiadającej się jedynie „dwoma wizerunkami”<sup>41</sup>. Wpisana w ekfrazę apokryficzna historia z atelier (wyróżniona – co warto dodać – gramatycznym czasem terażniejszym) to zatem tylko część całej deskrypcji. Co istotne – „współczesna” rama narracji manifestuje apokryficzność fragmentu jako efektu historycznej interpretacji pre-tekstu<sup>42</sup> dokonanej przez podmiot zdradzający swe usytuowanie. *Wiktoriańska Szkoła Życia im. Świętych Młodzianków. II. Centymetry* to zatem inny niż deskrypcja Salome typ apokryfu (jednak w dalszym ciągu – apokryf). Większość zawartych w *Fotoplastikonie* komentarzy do starych fotografii opiera się na właśnie takiej konstrukcji: apokryficznej interpretacji wprowadzonej przez „współczesny” podmiot.

Czy wobec tego wśród ekfraz pojawiają się takie, których nie sposób nazwać apokryficznymi? Być może są nimi te, w których podmiot eksponuje „przedmiotowość” postaci ze zdjęć lub obrazów<sup>43</sup> i/lub samych zdjęć czy obrazów (wspartą niekiedy autobiograficznymi uwagami osoby wypowiadającej się). Wydaje się to bowiem osłabiać (łagodzić? neutralizować? unieważniać?) potencjał osób przedstawionych na fotografii lub dziele malarskim jako żywych/ożywionych uczestników wydarzeń (a zatem: współtwórców opowiedzianej historii). W takim przypadku to podmiot oglądający i omawiający obrazy lub fotografie jest jedynym „uczestnikiem wydarzenia”. Owo „wydarzenie” z kolei nie stanowi narratywizacji tego, co przedstawione na malarskich czy fotograficznych reprezentacjach, choć – oczywiście – w dalszym ciągu uzupełnia historię opisywanego przedmiotu.

Wspomniane zaznaczanie „przedmiotowości” obrazu w powiązaniu z ekspozycją wątków autobiograficznych widać dobrze w trzecim tekście z cyklu *Niderlandy. Sześć pocztówek*, czyli *Pierwszym planie*, wierszu-ekfrazie *Tryptyku św. Janów* Hansa Memlinga, zwłaszcza we fragmencie: „[...] Ukłon Salome. Jabłko. I obrączka / na palcu Katarzyny. A wszystko prawdziwsze / niż prawda – zrozumiałem to, mając lat siedem / czy pięć, nad reprodukcją w albumie wydanym / przez Flammarion: wyraźne, barwne powiększenia, / na których mogłem śledzić [...] detal Apokalipsy, nitkę złotogłowi [...]”<sup>44</sup>. Najbardziej interesujące dla podmiotu wiersza jest jednak lewe skrzydło *Tryptyku św. Janów* – *Ścięcie św. Jana Chrzciciela*, na którym „dopiero tu i teraz [w Muzeum Szpitala św. Jana w Brugii, gdzie znajduje się dzieło], dwadzieścia lat później, / widz[i] nie dalsze plany – miasta i aniołów, glorię z tęczy, Heroda – lecz wąski pas ciała między poddartym skrajem skąpego kaftana a perłową szarością gładkich spodni ciasno / opinających tyłek kata. Jego plecy / i umięśnione tydki.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Zob. fragment dotyczący „zasady apokryfu” w: SZAJNERT, D. *Mutacje apokryfu*. In: *Genologia dzisiaj*. S. 142–143.

<sup>43</sup> Np. *Borgherski, Ujazdówek czy Ziomale*. DEHNEL, J. *Fotoplastikon*. S. 10–13, 166–169, 170–173.

<sup>44</sup> DEHNEL, J. *Rubryki strat i zysków. Zebrane poematy i cykle poetyckie z lat 1999–2010*. S. 74.

*Lekkość, z jaką trzyma / miecz. / Spójrz.*<sup>45</sup> Paradoksalnie jednak, właściwie dzięki wyraźnie zaznaczonej obecności podmiotu patrzącego na obraz „*tu i teraz, dwadzieścia lat później*”, w przywołanym fragmencie można dostrzec chyba apokryficzne, bo odkrywające to, co wcześniej niewidziane (i przez ów podmiot, kiedy był dzieckiem, i przez zwykłego obserwatora) nowe odczytanie obrazu Hansa Memlinga. Dorosły podmiot wiersza zauważając cielesność przedstawionej na pierwszym planie postaci (ciasne spodnie, umięśnione łydki itp.), w pewnym sensie ją ożywia (przez podkreślenie „namacalnej” zmysłowości). Takie rozpoznanie w interesujący sposób można powiązać z odnotowaną przez Piotra Włodygę funkcją apokryfów biblijnych: „[...] apokryf miałby zadanie stworzenia pewnego continuum między zawartym w Biblii sacrum, które wchodzi w obszar ludzkiego doświadczenia, a samym doświadczeniem, które za owym sacrum nie nadąża albo stara się nadążyć”<sup>46</sup>. Dzieło niderlandzkiego mistrza na nowo staje się dla osoby mówiącej w wierszu bliskie i zrozumiałe dzięki umieszczeniu go „w obszarze ludzkiego [osobistego] doświadczenia”. A zatem, również w przypadku *Pierwszego planu*, podmiot wypowiadający się z pozycji człowieka współczesnego dokonuje nieprawowiernego odczytania kanonicznego dzieła sztuki, dostrzegając w nim erotyczny podtekst i przekazując tę obserwację kolejnym oglądającym *Tryptyk św. Janów* (kończące wiersz polecenie-apel jest wszak zachętą do spojrzenia na *Ścięcie św. Jana Chrzyciela* przez filtr dokonanej interpretacji, nowego „tłumaczenia” obrazu Memlinga).

Wydaje się zatem, że apokryficzność to w pewnym sensie właściwość wszystkich ekfraz (przynajmniej tych Dehnelowskich). W poszczególnych tekstach można ją jednak uznać za dominującą (np. gdy to jej właśnie podporządkowana jest forma całego utworu) bądź nie (gdy np. utwór zawiera tylko „mikroapokryficzne” doprecyzowania, uwagi itp.).

Przykłady z twórczości Jacka Dehnela<sup>47</sup> dowodzą przydatności kategorii apokryficzności w badaniach nad ekfrazami. Kategoria ta pozwala bowiem scharakteryzować wpisywane w nie narracyjne rozszerzenia dzieł malarskich czy fotograficznych, ich „ożywienia” czy fabularyzacje. Zarówno bowiem dla apokryfisty, jak i dla twórcy ekfraz istotne jest to, co dla uwiecznionego na jednej z opisywanych przez autora *Lali* fotografii psa, „[który] [s]toi, zupełnie niezainteresowany [widocznymi na odbitce] regatami i tłumem [...]]. Widzi coś poza krawędzią zdjęcia, a może coś w ogóle poza krawędzią naszego postrzegania. Może warcząc chwycić piękno małymi, ostrymi ząbkami, potarmosić je, a potem puścić. Wabi się Literatura i lubi pileczki.”<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> WŁODYGA, P. *Wymiar hermeneutyczny apokryfów*. In: *W kręgu apokryfów*. S. 69.

<sup>47</sup> Ma on w swoim dorobku również apokryfy literackie niezawierające komponentu ekfrastycznego, takie jak np. wydana w 2014 roku powieść *Matka Makryna*, czy zbiór krótkich form z roku 2012 pt. *Kosmografia, czyli trzydzieści apokryfów tułaczyb*.

<sup>48</sup> DEHNEL, J. *Fotoplastikon*. S. 199.

## Literatura

- DEHNEL, J. *Fotoplastikon*. Warszawa: Wydawnictwo W. A. B. 2009. 240 s. ISBN 978-83-7414-692-0.
- DEHNEL, J. *Rubryki strat i zysków. Zebrane poematy i cykle poetyckie z lat 1999–2010*. Wrocław: Biuro Literackie. 2011. 140 s. ISBN 978-83-62006-50-2.
- DEHNEL, J. *Języki obce*. Wrocław: Biuro Literackie. 2013. 50 s. ISBN 83-63129-50-X.
- DUNKERTON, J., HOWARD, H. *Sebastiano del Piombo's "Raising of Lazarus": A History of Change*. In: National Gallery Technical Bulletin. 2009. [online]. [Cyt. 2016-08-29]. Available on: [http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/dunkerton\\_howard2009](http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/dunkerton_howard2009).
- DYNKOWSKA, J. *Ekfrazja jako apokryf. O powieści Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya Jacka Dehnela*. In: *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, pod red. A. Izdebskiej, A. Przybyszewskiej, D. Szajnert. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. 2016. [W druku.]
- DYNKOWSKA, J. *Refocalization as a Strategy of Apocryphal Rewriting*. In: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe. 2016. Roč. 59. Č. I. S. 63–79. ISSN 0084-4446.
- DZIADEK, A. *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej prozie współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 2011. 240 s. ISBN 978-83-226-1376-4.
- GENETTE, G. *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria. 2014. 480 s. ISBN 83-7453-103-7.
- GOGLER, P. *Kłopoty z ekfrazą*. In: *Przestrzenie Teorii*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. 2004. Č. 3/4. S. 137–152. ISSN 1644-6763.
- JUSZCZAK, W. *Ekfrazja imaginacyjna: Eidolon Heleny*. In: *Konteksty*. Warszawa: Wydawnictwo IS PAN. 2005. Roč. 59. Č. 3. S. 27–35. ISSN 1230-6142.
- KOSZOWY, M. *Fotograficzna ekfrazja*. In: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Kraków: Universitas. 2013. S. 106–139. ISBN 97883-242-2315-2.
- KRZYWY, R. *Ekfrazja*. In: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Warszawa: PWN. 2012. S. 248–251. ISBN 978-83-01-17241-1.
- LIPIŃSKI, F. *Hopper wirtualny: obrazy w pamiętającym spojrzeniu*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. 2013. 636 s. ISBN 978-83-231-3066-6.
- LISAK-GĘBALA, D. *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*. In: *Ultraliteratura. O strategiach transmedial-*

- nych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej.* Kraków: Universitas. 2014. S. 25–63. ISBN 97883-242-2617-7.
- ŁEBKOWSKA, A. *Ekfrazy w światach międzyludzkich.* In: *Dzieła, języki, tradycje*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN. 2006. S. 110–125. ISBN 83-8934870-5.
- MARKOWSKI, M. P. *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza.* In: *Pamiętnik Literacki.* Wrocław: Wydawnictwo IBL PAN. 1999. Roč. XC. Č. 2. S. 229–236. ISSN 0031-0514.
- SŁODCZYK, R. *Ekfrazy jako zjawisko intersemiotyczny. O ekfrazach eseistów (z odniesieniem do Flamenco Adama Zagajewskiego).* In: *Tekst, kontekst, intertekst*, pod red. O. Kielak, A. Kowalskiej, J. Szadury. Lublin: Polihymnia. 2013. S. 77–94. ISBN 978-83-7847-061-8.
- SZAJNERT, D. *Apokryf literacki.* In: *Zagadnienia Rodzajów Literackich.* Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe. 2014. Roč. LVII. Č. 2. S. 203–215. ISSN 0084-4446f.
- SZAJNERT, D. *Dywersyjny potencjał apokryfu.* In: *Zagadnienia Rodzajów Literackich.* Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe. 2011. Roč. LIV. Č. 2. S. 357–371. ISSN 0084-4446.
- SZAJNERT, D. *Mutacje apokryfu.* In: *Genologia dzisiaj.* Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN. 2000. S. 137–157. ISBN 83-87456-56-6.
- WŁODYGA, P. *Wymiar hermeneutyczny apokryfów.* In: *W kręgu apokryfów*, pod red. E. Jakiela, J. Mosakowskiego. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego. 2015. S. 56–71. ISBN 978-83-7865-311-0.
- ZALEWSKI, C. *Pragnienie, poznanie, przemijanie: fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej.* Kraków: Universitas. 2010. 344 s. ISBN 97883-242-1290-3.

## Kontakt

Mgr Julia Dynkowska, Katedra Teorii Literatury, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173 90-236 Łódź, Polska, [julia.dynkowska@gmail.com](mailto:julia.dynkowska@gmail.com)





# **Vade-mecum** Norwida jako pierwszy polski przykład nowoczesnej liryki

Mateusz Grabowski

## **Abstract**

The volume of *Vade-mecum* is one of the most important accomplishments not only of Polish but also European Romanticism. Joseph Brodsky—the illustrious poet and Nobel Prize winner—said that Norwid’s opus magnum is far more notable than Baudelaire’s *Les Fleurs du mal*, and it is proposing the new paradigm of modern lyric. In the introduction to the first German edition of *Vade-mecum* Hans Robert Jauss noticed that Norwid’s poetics is innovative and precursory. In planned paper I am going to define what exactly modern lyric is—the genre or phenomenon which is not standard for simple definition (studies of Jonathan Culler and Hans Robert Jauss)? The answer to this question will give the opportunity to outline a broad horizon for research on Norwid’s poetics.

**Key words:** modern lyric, Norwid, poetics, romanticism, Polish literature

## **Abstrakt**

Tom wierszy *Vade-mecum* stanowi jedno za najbardziej doniosłych dokonań nie tylko polskiego, ale również europejskiego romantyzmu. Josif Brodski uważał, że Norwidowskie opus magnum daleko wyprzedza *Kwiaty zła* Baudelaire’a, będąc jednocześnie propozycją zupełnie odmiennego paradygmatu nowoczesnej liryki. Hans Robert Jauss we wstępie do pierwszego wydania tomu w języku niemieckim pisał o prekursorstwie i innowacyjności Norwidowskiej poetyki. W referacie chciałbym najpierw zdefiniować fenomen „nowoczesnej liryki”. Odmiennie definicje owego fenomenu pozwalają na wypreparowanie elementów konstytuujących zjawisko nowoczesnej liryki. Pozwoli to na ukazanie nowoczesności Norwidowskiej poetyki w całej jej sile i wyjątkowości oraz umożliwi nakreślenie szerokiego horyzontu badań nad poetyką autora Assunty.

**Słowa kluczowe:** nowoczesna liryka, Norwid, poetyka, romantyzm, literatura polska

Obecnie coraz częściej literaturoznawcy odchodzą od sztywnych podziałów<sup>1</sup> gatunkowych, a sama genologia została „całkowicie zdyskredytowana przez współczesną

<sup>1</sup> Zob. WITOSZ, B. *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*. In: *Teksty Drugie*. 5/2001. S. 67–85; BOLECKI, W. *O gatunkach to i owo*. In: *Teksty Drugie*. 6/1999. S. 4–6.

teorię i praktykę literacką”<sup>2</sup>. Nowoczesna liryka – sięgająca swymi korzeniami nie tylko modernizmu, ale również romantyzmu – stanowi swoisty genologiczny tygiel. Od romantyzmu zaczął się w europejskiej literaturze radykalny odwrót od sztywnych klasycystycznych schematów. Romantyczny poeta-geniusz dawał sobie pełne prawo do swobodnego łączenia różnych uniwersów gatunkowych. Owa swoboda stała się jednym z elementów konstytuujących zjawisko nowoczesnej liryki.

Jonathan Culler, próbując możliwie precyzyjnie opisać zjawisko nowoczesnej liryki, postanowił jednak – nieco prowokacyjnie – powrócić do kategorii gatunkowej, jako pozwalającej na właściwe uporządkowanie i opis interesującego go zjawiska: „*Jeśli pod pojęciem gatunku rozumie się zespół oczekiwań, wyobrażenia dotyczące tradycji, które sterują aktem pisania i lektury, wtedy pytanie o istotę nowoczesnej liryki wiąże się z interpretacjami Baudelaire’a*.”<sup>3</sup>. Czemu akurat twórczość autora *Kwiatów zła* stała się dla Cullera pretekstem do próby genologicznego ujęcia zjawiska nowoczesnej liryki? Autora *Structuralist Poetics* interesowały dwa zespoły zagadnień pozwalające na zdefiniowanie nowoczesnej liryki: jej relacja wobec tradycji, rozumianej jako poezja przednowoczesna, oraz konkretne techniki właściwe dla twórczości Baudelaire’a oraz jego późniejszych – XIX i XX-wiecznych – naśladowców. W tym celu badacz odniósł się do tez Hugona Friedricha zamieszczonych w jego fundamentalnej pracy *Struktura nowoczesnej liryki*, która według Cullera „*uczyniła najwięcej dla ożywienia i ukierunkowania krytycznej dyskusji wokół Baudelaire’a [...]*”<sup>4</sup>.

Według Friedricha nowoczesna liryka stanowiła radykalny odwrót od poetyki klasycystycznej i romantycznej<sup>5</sup>. Za jej prekursorów badacz uznawał romantycznych pogrobowców: Novalisa, Lautréamonta i Baudelaire’a. To właśnie nowoczesna antyromantyczność stała się fundamentem *Kwiatów zła*. Antyromantyczność ta była jednak w wydaniu autora *Litanii do Szatana* specyficznie pojętą, bowiem Baudelaire stworzył własną definicję romantyzmu jako „*l’expression la plus récente, la plus actuelle du beau*”<sup>6</sup> – czystej estetyki, która podporządkowana była tylko sobie samej. Tym samym bliżej Baudelaire’owi – na co uwagę zwracała większość badaczy jego twórczości – do parnasizmu niż romantyzmu, rozumianego jako czas twórczości takich autorów, jak Byron, Wordsworth, Shelley, Mickiewicz, Puszkina. Według Friedricha Baudelaire zrywa z romantyczną tradycją poprzez swój radykalny antyidealizm. Jak zauważył M. H. Abrams relacja pomiędzy przestrzenią ideału/transcendencji a poetą stanowiła fundament romantycznej estetyki. Romantycy uznali – za Plotynem – że poeta stanowił swoiste zwierciadło odbijające idee. Tym samym twórczość artystyczna

---

<sup>2</sup> COHEN, R. *Historia i gatunek*. In: *Pamiętnik Literacki*. 2/1989. S. 262.

<sup>3</sup> CULLER, J. *Nowoczesne liryka: ciągłość gatunku i praktyka krytyczna*. In: *Odkrywanie modernizmu*. S. 231.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> FRIEDRICH, H. *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*. S. 37–38.

<sup>6</sup> BAUDELAIRE, Ch. *Salon de 1846*. In: *Ouvres complètes*. S. 641.

nie stanowiła dla nich działalności odtwórczej polegającej na multiplikacji fikcji. Romantyczna poezja miała odzwierciedlać obiektywną i jednocześnie hermetycznie skrytą prawdę<sup>7</sup>. Poeta romantyczny był swoistym magiem, okultystą, który rozszyfrowywał hermetyczną księgę natury. Dlatego liryczny subiektywizm był – paradoksalnie – traktowany przez romantyków jako najwyższa forma obiektywizmu. Baudelairowskie poglądy estetyczne wyrażone bezpośrednio w *L'art romantique* i pośrednio w *Kwiatach zła* stanowią zaś całkowite przeciwieństwo nakreślonej wcześniej wizji poezji. Baudelaire nie uznaje obiektywizmu lirycznego ja. Nie widzi też miejsca na wcielenie idei w przestrzeń rodzącej się kultury masowej.

Friedrich wyróżnił trzy najważniejsze (według Cullera) techniki konstytuujące poezję autora *Paryskiego spleenu*: depersonalizację podmiotu lirycznego, odrealnienie rzeczywistości i pustą idealność<sup>8</sup>. Warto jednak pamiętać, że wspomniane techniki, nawet jeżeli były przez samego Baudelaire'a i jego następców (Rimbaud, Valéry, Mallarmé) mniej bądź bardziej skwapliwie i skrupulatnie wykorzystywane, nie tworzą w istocie podstaw nowego gatunku. Culler trochę prowokacyjnie na początku cytowanego wcześniej artykułu rzucił tezę o możliwości genologicznego ujęcia Baudelairowskiej poezji. Jego celem bowiem było wypreparowanie konkretnych technik poetyckich różniących poezję nowoczesną i przednowoczesną. Odwołując się jednak to też Friedricha, Culler zgodził się ostatecznie z poglądem autora *Struktury nowoczesnej liryki*, że w przypadku nowoczesnej liryki nie mamy czynienia z gatunkiem per se. Dla Friedricha nowoczesna liryka jest bowiem swoistym stylem, sposobem pisania, w którym manifestuje rozpad relacji pomiędzy lirycznym ja i światem przedstawionym. Najtrafniej ujął to odkrywca nowoczesności Baudelaire'a – Paul Verlaine – pisząc: „Głęboka oryginalność Charlesa Baudelaire'a polega [...] na tym, że w sposób charakterystyczny i potężny przedstawia on człowieka współczesnego”<sup>9</sup>. Poezja nowoczesna zapoczątkowana przez Baudelaire'a nie jest więc ani gatunkiem, ani prądem literackim<sup>10</sup>. Stanowi ona „wcielenie w pełni nowoczesnej świadomości”<sup>11</sup>. Sposoby tego wcielenia mogą być jednak różne, tak jak różne były techniki poetyckie wykorzystywane przez XIX-wiecznych pisarzy żyjących na progu nowoczesności. Żeby w pełni ukazać bogactwo i niejednoznaczność nowoczesnej liryki wraz z opisanymi wcześniej istotnymi dla niej technikami, trzeba odnieść się do pisarza, który był bliski Baudelaire'owi wiekiem, ale całkowicie różnił się od niego poglądami.

<sup>7</sup> ABRAMS, M. H. *Zwierciadło i lampa*. S. 220–221.

<sup>8</sup> FRIEDRICH, H. *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*. S. 58–75.

<sup>9</sup> CULLER, J. *Nowoczesne liryka: ciągłość gatunku i praktyka krytyczna*. In: *Odkrywanie modernizmu*. S. 232.

<sup>10</sup> Ibidem. S. 228.

<sup>11</sup> Ibidem. S. 232.

## Norwid i Baudelaire

Juliusz Wiktor Gomulicki – wybitny badacz i wydawca spuścizny artystycznej poety – jako pierwszy zwrócił uwagę na pokrewieństwo generacyjne obu poetów (obaj urodzili się w tym samym roku) oraz pewną wspólnotę doświadczeń (obaj żyli w Paryżu II Cesarstwa i obaj poświęcili mu sporo miejsca w swej twórczości). Co jednak najważniejsze, Norwid i Baudelaire byli pokoleniem postromantyków zawiedzionych swymi wielkimi poprzednikami. Obaj zaangażowani w wydarzenia Wiosny Ludów musieli pogodzić się z jej upadkiem, który jednocześnie był porażką romantyzmu. Kiedy opadł kurz po rewolucji lutowej w Paryżu, okazało się, że na przesiąkniętym krwią paryskim bruku wyrasta nowe, o wiele groźniejsze zjawisko niż polityczny despotyzm Kongresu Wiedeńskiego – nowoczesność. To nie Komuna Paryska doradziła do zburzenia Paryża, ale skwapliwy architekt Haussmann, który na życzenie Napoleona III zrównał stary Paryż z ziemią, stawiając na jego miejscu nowe miasto. Zburzenie i odbudowanie stolicy było dla wielu mieszkańców doświadczeniem traumatycznym. Ową traumę najostrej widać w *Obrazach paryskich* będących częścią *Kwiatów zła* Baudelaire'a. Podmiot liryczny musi w tych utworach odnaleźć się w uniwersum świata przedstawionego, które jest mu całkowicie obce. W liryce przednowoczesnej świat przedstawiony był polem kreacyjnej władzy podmiotu lirycznego. W liryce nowoczesnej zapoczątkowanej przez Baudelaire'a podmiot liryczny został wyobcowany z przestrzeni świata przedstawionego. To wyobcowanie nie miało jednak tylko charakteru zewnętrznego – podmiot przeciwstawiony przedmiotowi opisu – lecz również wewnętrzny, tożsamościowy. Świat przedstawiony – szczególnie w liryce romantycznej – stanowił najczęściej manifestację świata wewnętrznego podmiotu lirycznego utożsamianego z empirycznym autorskim ja. Wystarczy przywołać tutaj powieści poetyckie Byrona (z położeniem nacisku na pojawiający się w nich autobiografizm<sup>12</sup>), *Sonety odeskie* i *Sonety krymskie* Mickiewicza, poezje Puszkina. Romantyczny podmiot liryczny miał pełne panowanie nad uniwersum świata przedstawionego, bo w istocie, kreując go na podobieństwo gnostyckiego Demiurga, dokonywał głębokiej autoanalizy. Jej celem było zaś samopoznanie i samookreślenie, które prowadziło do odnalezienia się w chaosie rzeczywistości. Tymczasem takie samopoznanie było już niemożliwe w poezji drugiej połowy XIX wieku. Podmiot nowoczesny stracił grunt pod nogami. Przestrzeń, w której żył i tworzył, podlegała brutalnym przekształceniom. Przekształceniom, którym nie mogło być końca, ponieważ ich zasadą nie było tworzenie, lecz burzenie: „*Hausmann sam nazywał siebie ,artystą-burzycielem'. Do swego zadania czuł się powołany i podkreśla to w swych wspomnieniach. Tymczasem odbiera paryżanom ich*

---

<sup>12</sup> Zob. WNUK, A. *Powieść poetycka wobec autobiografii (9–2011)*. In: *Świat tekstów. Rocznik Słupski*. S. 15–34.

*miasto. Przystają się czuć w nim swojsko. Zaczynają uświadamiać sobie nieludzki charakter metropolii.*<sup>13</sup>

Paryż w *Kwiatach zła* Baudelaire'a jest nieludzką i przerażającą metropolią. Owa nieludzkosc zaś wraz z królującym nad nią poczuciem wyobcowania i sztuczności patronuje całemu stworzonemu w *Kwiatach zła* uniwersum poetyckiemu. Podmiot liryczny jest obcy nie tylko wobec świata przedstawionego, lecz – przede wszystkim – wobec siebie. Poezja Baudelaire'a nie dąży do scalenia podmiotu i przedmiotu. Autor *Sztucznych rajów* uznaje ową estetyczną i epistemologiczną przepaść pomiędzy człowiekiem i rzeczywistością za niedającą się zasypać. Nowoczesna liryka jawi się więc przede wszystkim jako manifestacja tego rozdarcia i niemożności jego przewyciężenia.

Jak już jednak wspomniałem, nowoczesna liryka wymyka się twardecemu genologicznemu gorsetowi. Rozumiana jako manifestacja nowoczesnego podmiotu okazuje się niezwykła w swej wielowariantowości. Baudelaire'owski równolatek – polski poeta Cyprian Norwid, był z jednej strony twórcą niezwykle bliskim autorowi *Kwiatów zła*, lecz również całkowicie wobec niego przeciwstawnym. Żeby odnieść się do różnic i podobieństw, a tym samym nakreślić Norwidowską wersję nowoczesnej liryki w sposób możliwie syntetyczny, porównam twórczość obu autorów, skupiając się na problemie relacji pomiędzy podmiotem lirycznym a światem przedstawionym w *Kwiatach zła* i *Vade-mecum*.

Norwid w *Vade-mecum*, podobnie jak Baudelaire w *Kwiatach zła*, postawił szczerłą granicę pomiędzy lirycznym ja, a ja autorskim. Obaj nie datowali swoich wierszy, nie nadając im tym samym kontekstu biograficznego, a najważniejszym elementem konstruktywnym podmiotów lirycznych w obu tomach było poczucie bycia „ofiara nowoczesności”: „*Niemal wszystkie wiersze z Les Fleurs du Mal są wypowiedzią poetyckiego 'ja'*. Baudelaire jest człowiekiem w pełni pochylonym nad sobą samym. *A jednak ten skierowany do wnętrza człowiek, kiedy tworzy, niewiele zwraca uwagi na swoje empiryczne 'ja'*. Mówi on o sobie o tyle tylko, o ile uważa się za ofiarę nowoczesności”<sup>14</sup>. Podmiot *Kwiatów zła* nie zdobył się jednak na walkę, próbę przeciwstawienia się miążdżącej go nowoczesności. Zgodził się na sztuczność i nieprawdziwość świata, w którym przyszło mu żyć. Jego uległa zgoda zmieniała się niekiedy w dekadenski zachwyty nad fasadowością i groteskowością nowoczesnego uniwersum<sup>15</sup>. Im bardziej jednak próbował udomowić się w piekle odbudowanego Paryża, tym bardziej miasto go odrzucało. Zwrócił uwagę na to Walter Benjamin, gdy pisał, że poezję *Kwiatów zła* można zamknąć w obrazie oczu *flâneura* poszukującego kontaktu z drugim człowiekiem<sup>16</sup>. Kiedy nie może być on nawiązany, śmieszny w swym

<sup>13</sup> CAMP, M. Du. *Paris Jérémias d'un Hausmannisé*. In: *Pasaże*. S. 43.

<sup>14</sup> FRIEDRICH, H. *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*. S. 60.

<sup>15</sup> Zob. PRAZ, M. *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. S. 144–155.

<sup>16</sup> BENJAMIN, W. *O kilku motywach u Baudelaire'a*. In: *Konstelacje. Wybór tekstów*. S. 305.

patetycznym, romantyczno-lucyferycznym buncie Baudelaire'owski podmiot czeka już tylko na śmierć – ostateczną ucieczkę przed banałem nowoczesności.

Jakże odmienna była postawa Norwida. Podobnie jak Baudelaire, autor *Quidama* również kreował na kartach *Vade-mecum* podmiot skrzywdzony przez nowoczesność. Jak jednak zauważył Hans Robert Jauss: „Norwid idzie o wiele dalej [od Baudelaire'a – M. G.], gdy poezji stawia warunek wchłaniania, warunków czasu, które musi znieść; co więcej – nawet zadanie wykonywania powinności innych, którzy swego nie robią’ (Do czytelnika)<sup>17</sup>. Poeta nie godzi się na owo epistemologiczne pęknięcie pomiędzy pomiotem i światem przedstawionym. Całe *Vade-mecum* jest próbą wchłonięcia tego obcego, nowoczesnego uniwersum, przywrócenia go podmiotowi. Owo zadanie jednak nie może mieć swojego końca, co wyraził poeta w wierszu *Socjalizm*:

„Och! nie skończona jeszcze Dziejów praca –  
Jak bryły w górę ciągnięcie ramieniem;  
Umknij – a już ci znów na piersi wraca,  
Przysiadź – a głowę zetrze ci brzemieniem  
– O! nie skończona jeszcze Dziejów praca,  
Nie-prze-palony jeszcze glob, Sumieniem!”

Nowoczesność Norwidowskiej optyki polega właśnie na świadomości, że zwyciężenie epistemologicznego rozpadu rzeczywistości, odrealnienia świata przedstawionego, jest czynem niemożliwym do ostatecznego dokonania. Ta świadomość nie doprowadza jednak poety do nastrojów fatalistycznych. Podmiot w *Vade-mecum* odnajduje sposób na odnalezienie się w „odczarowanej” rzeczywistości. Jako pierwszy z wielkich krytyków nowoczesności Norwid formuluje postulat określony później przez Waltera Benjamina „słabą siłą mesjaniczną”: „Przeszłość niesie w sobie sekretny wskaźnik, który odsyła ją ku zbawieniu. [...] Istnieje tajemna umowa między pokoleniami minionymi a naszą generacją. Byliśmy więc oczekiwani na ziemi. A zatem, jak każdemu pokoleniu przed nami, dana jest nam słaba mesjańska siła, do której przeszłość zgłasza roszczenia. Roszczeń tych nie sposób oddalić tak łatwo<sup>18</sup>. Wspomnianą przez autora *Pasaży* „tajemną umowę” najtrafniej językiem poetyckim wyraził Norwid w ostatniej strofie *Fortepianu Szopena*:

„Ten!... co Polskę głosił od zenitu  
Wszęhdoskonałości dziejów  
Wziętą, hymnem zachwytu –  
Polskę – przemienionych kołodziejów;

---

<sup>17</sup> JAUSS, H. R. *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum” Cypriana Norwida (1985–1986)*. In: *Studia Norwidiana*. S. 8.

<sup>18</sup> BENJAMIN, W. *O pojęciu historii*. In: *Konstelacje. Wybór tekstów*. S. 311–312.

*Ten sam – runął – na bruki z granitu!  
 – I oto: jak zacna myśl człowieka  
 Potyrany jest gniewami ludzi;  
 Lub – jak od wieka  
 Wieków – wszystko, co – zbudzi!  
 I – oto – jak ciato Orfeja  
 Tysiąc pasji rozdziera go w części;  
 A każda wyje: „Nie ja!...”  
 „Nie ja!” – zębami chrzęści –*

\*

*Lecz Ty? – lecz ja? – uderzmy w sądne pienie,  
 Nawołując: „Ciesz się, późny wnuku!...  
 Jękły głuche kamienie:  
 Ideal sięgnął bruku – –”*

„Ciesz się późny wnuku”, ponieważ tobie pozostawiamy misję naprawy świata. Misję, która nadaje sens życiu, wyrwa go z banału terażniejszości, którego tak obawiał się Baudelaire. O ile *Kwiaty zła* zamykają się pod horyzontem martwej terażniejszości, o tyle Norwidowskie *Vade-mecum* wychylone jest ku przyszłości, ku nadziei, którą poeta pokłada w pracy przyszłych pokoleń, a nie – jak Baudelaire – w śmierci: „*Pełnemu rezygnacji pesymizmowi swoich awangardowych współczesnych przeciwstawia Norwid przekonanie, że „nie skończona jeszcze Dziejów praca” i że nawet w katastrofach politycznych, jeżeli nie synowie, to przecież wnuki terażniejszości potrafią rozpaścić iskrę prawdy dziejowej.*”<sup>19</sup> Choć punkt wyjścia u Norwida jako poety nowoczesnego jest podobny jak u Baudelaire’a – depersonalizacja podmiotu lirycznego i odrealnienie rzeczywistości – to elementem ich różniącym jest cechujący autora *Pierścienia Wielkiej-Damy* chrześcijański idealizm. W miejsce Baudelaire’owskiej – zdefiniowanej przez Friedricha – pustej idealności Norwid umieszcza chrześcijański dogmat o wcieleniu Słowa.

Norwidowski idealizm, co istotne dla tezy o nowoczesności jego liryki, nie ma tylko wymiaru problemowego, ale również implikuje określone rozwiązania formalne (leksykalne, typograficzne i kompozycyjne) zastosowane w *Vade-mecum*. Norwid stosował swoista poetykę ruin – dekonstruował formę swoich wierszy, niszczył ją, by tym samym wprowadzić ją w ruch, nadać swoim utworom dynamikę. Analizując koncepcje estetyczne zawarte w *Vade-mecum* Rolf Fieguth zauważył: „*W ich [Norwidowskich koncepcji estetycznych – M. G.] myśl przeznaczeniem formy doskonałej jest jej samorzutny rozpad lub zniszczenie – co wyobraża motyw dojrzałego kłosa, proszącego*

<sup>19</sup> JAUSS, H. R. *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum” Cypriana Norwida (1985–1986)*. In: *Studia Norwidiana*. S. 9.



ziarna i rozbitcie fortepianu Chopina, tego symbolu doskonałej sztuki o kamienny bruk współczesności.”<sup>20</sup> Tym samym poecie, podobnie jak jego awangardowym następcom, nie zależało na stworzeniu doskonałej artystycznie formy, lecz na pozostawieniu w niej pęknięć, rys, miejsc wymagających od czytelnika dookreślenia: „[O]twartość tekstów Norwidowskich oznacza więc relatywizację własnego dokonania poetyckiego w tej jedynie mierze, że w strukturę znaczeniową cyklu wmontowana niejako została perspektywa kolejnych odczytań z jej wciąż ponawianymi interpretacjami; zarazem owa historyczna egzystencja słowa poetyckiego zostaje podniesiona do rangi symbolu i świadectwa życia Słowa Bożego.”<sup>21</sup>

Słowo poetyckie w Norwidowskiej liryce zyskuje rangę nieskończoności na wzór Słowa Bożego. Nieskończoności, która stanowi podstawę mesjaniczności autora *Assunty* – imperatywu pracy nad przywróceniem podmiotowi/człowiekowi wymagającej mu się rzeczywistości. Norwidowska nowoczesność dąży niejako do powrotu do lirycznej przednowoczesności, zachowując jednak pragmatyczną świadomość niemożności spełnienia tego gestu. Owa paradoksalność jest prawdopodobnie najbardziej nowoczesnym aspektem twórczości poetyckiej Norwida. Autor *Vade-mecum* konstruował uniwersum poetyckie, którego nie sposób domknąć i dookreślić. Jego twórczość jest wychylona zarówno ku przeszłości (często pojawiająca się u niego tradycja antycznej retoryki i poezji biblijnej), przyszłości (idea mesjanicznej pracy przyszłych pokoleń), jednocześnie będąc trwale zakorzeniona w teraźniejszości (krytyka sztuczności kultury masowej, określanej przez poetę ironicznym mianem „przemysłu prawdy”). Tym samym poezja autora *Vade-mecum* stanowi jeden z najciekawszych a zarazem najbardziej uniwersalnych przekładów europejskiej nowoczesnej liryki.

## Literatura

- ABRAMS, M. H. *Zwierciadło i lampa*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria. 2003. S. 220–221. ISBN 8389405512.
- BAUDELAIRE, Ch. *Salon de 1846*. In: *Ouvres complètes*, t. 2. Paris: Gallimard. 1976. S. 641. ISBN 2070108538.
- BENJAMIN, W. *O kilku motywach u Baudelaire’a*. In: idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. 2012. S. 305. ISBN 9788323334118.
- BENJAMIN, W. *O pojęciu historii*. In: idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. 2012. S. 311–312. ISBN 9788323334118.

---

<sup>20</sup> FIEGUTH, R. *Poezja w fazie krytycznej. Cykl wierszy Cypriana Norwida „Vade-mecum” (1985–1986)*. In: *Studia Norwidiana*. S. 32.

<sup>21</sup> Ibidem. S. 52.

- CAMP, M. Du. *Paris Jérémias d'un Haussmannisé*. In: Benjamin, W., *Pasaże*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 2005. S. 43. ISBN 8308038158.
- COHEN, R. *Historia i gatunek*. In: *Pamiętnik Literacki*. Wrocław: Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza. 1989. S. 262. ISSN 0031-0514.
- CULLER, J. *Nowoczesne liryka: ciągłość gatunku i praktyka krytyczna*. In: *Odkrywanie modernizmu*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”. ISBN 8370529003.
- FIEGUTH, R. *Poezja w fazie krytycznej. Cykl wierszy Cypriana Norwida „Vade-mecum”*. In: *Studia Norwidiana*. Lublin: Wydawnictwo TN KUL. 1985–1986. 5–6. S. 32. ISSN 0860-0562.
- FRIEDRICH, H. *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 1978. S. 37–38.
- JAUSS, H. R. *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum” Cypriana Norwida*. In: *Studia Norwidiana*. Lublin: Wydawnictwo TN KUL. 1985–1986. S. 3–II. ISSN 0860-0562.

## Kontakt

Mgr Mateusz Grabowski, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny,  
Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173 90-236 Łódź, Polska,  
[mat.grabowski@gmail.com](mailto:mat.grabowski@gmail.com)



# Modifikácia žánru ženského románu v slovenskej literatúre

Eliška Gunišová

## Abstract

The aim of the paper is to approach the literary genre of the novel for women and its necessary modification in its application on Slovak socio-historical conditions of the 19th century. We attempt to legitimize the novel *Sirota Podhradských* as a specific and valuable contribution to Slovak literature from the socio-historical perspective as well as the genological perspective by the analysis of the text and by emphasizing the personal profile of the author. In this way it is also very important to highlight the Vansová's chosen strategy in her first novel *Sirota Podhradských* and also to clarify what goals the author followed with her strategy.

**Key words:** literary genres, novel for women, Terézia Vansová, Slovak literary realism

## Abstrakt

Predložená sonda si kladie za cieľ priblížiť žáner ženského románu a jeho potrebnú modifikáciu podmienenú aplikáciou tohto žánru na slovenské spoločensko-historické podmienky 19. storočia. Pomocou rozboru textu a s poukázaním na autorkin osobný profil chceme legitimizovať román *Sirota Podhradských* ako špecifický a hodnotný prínos k slovenskej literatúre, a to ako z hľadiska historicko-sociálneho, tak z hľadiska genologického a zároveň poukázať na zvolenú autorskú stratégiu Terézie Vansovej, pričom zdôvodníme, aké ciele svojím postupom autorka sleduje.

**Kľúčové slová:** literárne žánre, ženský román, Terézia Vansová, slovenský literárny realizmus

*„Aby učily sme sa poznávať všetky – vyššie postavené, chatrnejšie, ba až po poslednú ženskú hospodinku, že aj tá najjednoduchšia žena Slovenska má svoje povinnosti, jak proti Bohu a náboženstvu, tak proti ľudstvu, svojim blíznym, svojmu národu.“*

Terézia Vansová

Diskusia nad genézou románu ako žánru môže byť pomerne nejednoznačná. Český literárny vedec, komparatista a genológ Ivo Pospíšil hovorí, že k vývoju románu nachádzame dva protikladné názory:

1. „*Román vznikl v starovekých kulturách (jeho stopy nachádzime již v starém Egyptě, rozvinul se však až v helénském období).*
2. *Román vznikl jako měšťanský žánr, jeho počátky jsou spjaty se vznikem a rozvojem buržoazie (Hegelova ‚buržoázní epopej‘).*<sup>41</sup>

Zásadné pre náš výskum je, že vývoj románu sa čiastočne zintenzívňuje v 18. storočí, pričom však v 19. storočí už román ako žáner v literatúre dominuje a tento zvýšený záujem o román posilňuje aj vnútornú diferencovanosť typológií jeho žánrovej formy.<sup>2</sup>

V 19. storočí je vývoj slovensky písanej literatúry výrazne determinovaný historickými podmienkami. Kodifikačné snahy, národnooslobodzovacie boje, ako i jazyková nejednotnosť predstaviteľov slovenskej inteligencie citelne spomaluje možnú reakciu slovenskej literárnej tvorby na európske trendy. Zvýraznený rozmach prozaickej tvorby prichádza v 60. rokoch 19. storočia, kedy dochádza k oživeniu „*slovenského časopisectva, ktoré sa pomocou beletristickej produkcie usilovalo rozširovať svoju čitateľskú základňu.*“<sup>3</sup> Pričom práve táto skutočnosť napovedá, že v slovenskej literatúre zatiaľ dominujú kratšie a stredné prozaické žánre uverejňované predovšetkým v ľahko širiteľnej periodickej tlači. A práve v periodickej tlači sa objavuje i tvorba ženských autoriek, a to po prvýkrát už v 40. rokoch 19. storočia. Následne táto tendencia prirodzene zosilňuje.

Záujem o román ako žáner však úplne neabsentuje, dominantnou však zostávajú témy historické (napr. J. M. Hurban – *Gottšalk*, L. Kubáni – *Válgatha*). Dôležitý posun nastáva v 80. rokoch 19. storočia, kedy sa do pozornosti spisovateľa dostáva aktuálna spoločenská tematika, ktorá historické témy upozaduje: „*Vytvoriť slovenský román zo súčasnosti a nie historickú povesť bolo nielen ťažiadostou Vajanského, ale i potrebou literatúry.*“<sup>4</sup>

<sup>1</sup> POSPÍŠIL, I. *Základní okruhy filologické a literárněvědné metodologie a teorie*. S. 178.

<sup>2</sup> Podľa Vlašína je nutné za základné triediace kategórie považovať:

„*a, žánry historicky vzniklé a časové zřetelně vymezené, jako např. r. pikareskní, rytířský, galantní, černý apod.; zvláštní skupinu zde tvoří směrově rozlišování na r. sentimentální, romantický, realistický, naturalistický, existenciální atd.;*

*b, žánry definované svým obsahem (tj. tematicky), členěné jednak podle prostředí, z něhož je téma čerpáno (např. r. vesnický, z uměleckého prostředí, společenský, rodinný, sociální apod.), jednak podle zpracovávané tematické oblasti (např. r. historický, fantastický, utopistický, dobrodružný, detektivní, cestopisný, mravolichný, psychologický, milostný, biografický atd.);*

*c, žánry definované svým tvarovým principem (nejčastěji kompozičním), jako např. r. deníkový, r. v dopisech, dialogizovaný, tzv. antiromán aj.;*

*d, románové typy, určené podle aspektů dalších, a to zvláště buď z hlediska funkčního zaměření (r. didaktický, tendenční apod.), anebo podle specifického literárního způsobu zpracování látky (r. humoristický, satirický, experimentální, reportážní apod.)*“ VLAŠÍN, Š. *Slovník literární teorie*. S. 319.

<sup>3</sup> ŠMATLÁK, S. *Dejiny slovenskej literatúry II*. S. 125.

<sup>4</sup> KUSÝ, I. *Próza*. In: *Dejiny slovenskej literatúry*. S. 547.

Genéza tvorby Terézie Vansovej je prispôsobená dobovým podmienkam, a to platí aj v prípade literárnych žánrov, ktorým sa autorka venuje. Vansová ako autorka sa po niekoľkých lyrických pokusoch posúva ku kratšej prozaickej tvorbe. Väčšinu jej počiatkovej tvorby tvoria besednice<sup>5</sup>, úvahy, črty, obrazy zo života, ale i poviedky, ktoré uverejňuje, ako veľa jej súputníčiek, v periodickej tlači (predovšetkým v *Národných novinách* a *Slovenských pohľadoch*). V tejto krátkej žánrovej tvorbe písanej predovšetkým v 80. rokoch 19. storočia zaznievajú ešte silné rezíduá spoločenskej novely 60. a 70. rokov. Prirodzená je aj inklinácia k nemeckým autorom (a nielen autorkám ako Eugenia Marlittová, ale i napríklad k Friedrichovi Spielhagenovi, ktorého obdivuje i Vajanský, v ktorého románoch taktiež badať inšpiráciu nemeckými meštiackymi románmi<sup>6</sup>). Vansová v tomto období akoby testuje reakcie svojich čitateľov, ale rovnako testuje i svoje vlastné autorské možnosti. Sama uznáva, že v svojej tvorbe uplatňuje kvantitu nad kvalitou. Napriek tomu sa však nemožno nazdávať, že by Vansovej ako autorky chýbala autorská odvaha. Pokiaľ chceme opätovne nadväzovať na spoločensko-historické podložie doby, ktoré má podľa našich hypotéz formovať Vansovej tvorbu, je potrebné si pripomenúť, že Vansová prichádza s románom ako žánrom, po ktorom je v aktuálnej dobe dopyt práve zo strany ženského publika strednej triedy, a teda publika, ktoré vie čítať po slovensky, avšak jeho slovná zásoba nie je na vysokej úrovni.

Pokiaľ je pre román ako žáner vlastné, že jeho prvotnou úlohou je pomôcť čitateľovi „aby porozumel sám sobe, aby si ujasnil své vztahy k druhým lidem a aby si uvědomil hodnoty, pro které žije“<sup>7</sup>, možno povedať, že aj Vansová, hoc literárnou kritikou podhodnocované, romány zamýšľala práve ako istý model správania sa pre ženu či dievča strednej vrstvy.

Vansovej autorská stratégia musela byť podobne ako v ďalšej tvorbe podmienená vopred vytýčeným zámerom a žáner ženského či dievčenského románu musel byť istým spôsobom modifikovaný. Svojím dielom Vansová totiž výrazne prispievala k vytváraniu hodnotového rebríčka svojej čitateľky, sprostredkované so svojou čitateľkou vytvárala dialóg, dialóg o hodnotách, ktoré sama v danej dobe považovala za esenciálne. A aby autorka tento „dialóg“ mohla viesť, potrebovala svoju percipientku zaujať a zároveň neustále udržiavať jej pozornosť. To sa v rámci románového deja Vansovej darí mimoriadne dobre.

<sup>5</sup> „Besednica ako krátky prozaický žáner bola v slovenskom literárnom prostredí na konci 19. a na začiatku 20. storočia pomerne frekvencovaná a hlavne obľúbená u dobových autorov [...] V českom kultúrnom prostredí totožný obsah prebrali pojmy fejtón, črta, resp. obraz alebo obrazy zo života, ktoré sa v českej literatúre objavovali od štyridsiatych rokov 19. storočia (J. K. Tyl, B. Němcová, J. Neruda, J. Arbes) a znamenali zblížovanie literatúry a publicistiky.“ HUČKOVÁ, D. *Žáner besednice v slovenskej literatúre na konci 19. storočia*. In: *Studia Slavica XVIII*. S. 71. Dostupné na: <http://dokumenty.osu.cz/ff/ksl/slavica/slavica18-1-full.pdf#page=69>.

<sup>6</sup> KUSÝ, I. *Próza*. In: *Dejiny slovenskej literatúry*. S. 550.

<sup>7</sup> HRABÁK, J. *Čtení o románu*. S. 10.

Primárne ženské romány nachádzame u Vansovej dva – *Sirotu Podhradských* (1889) a román *Sestry* (1930; pôvodne vychádzal v periodiku *Slovenská krajina* pod názvom *Ariadne* – 1927). Napriek tomu, že Vansová oba romány orientuje na ženskú čitateľku, medzi románmi je rozstup takmer 40 rokov a výstavbu diel to výrazne ovplyvňuje (hoc podklady k románu *Sestry* mala Vansová rozpracované 30 rokov, počas tejto doby sa výrazne zmenili spoločensko-politické podmienky, na ktoré Vansová musela reagovať, a teda akoby zmodernizovať samotnú výstavbu deja pre modernú čitateľku, ktorú už „trápi“ celkom iné problémy).

*Sirota Podhradských* je však Vansovej prvým románom a pre samotnú Vansovú ako i dejiny slovenského románu má omnoho signifikantnejší význam ako jej ďalšie romány. Neopomenuteľným faktom je, že *Sirota Podhradských* je prvým románom pre ženy a dospievajúce dievčatá, ktorý i napriek búrlivým zmenám celého 20. storočia zostal typickým románom, ktorý čítali celé generácie dospievajúcich dievčat a následne žien. *Sirota Podhradských* sa tak stala priam súčasťou slovenského kultúrneho kontextu ženskej literatúry.

Z kompozičného hľadiska nás Vansovej románom sprevádza vševidiaci rozprávač, pričom prostredníctvom úvodných strán autorka zasadzuje zlomový bod celého románu – požiar, od ktorého sa odvíja celá sujetová výstavba, a rozuzlenie ktorého sa objavuje až v úplnom závere románu. Práve požiar a udalosti s ním súvisiace spôsobujú tragickú smrť otca hlavnej hrdinky a rovnako ju odsudzujú k životu mimo jej domova, pričom jej meno ostáva poškvrnené – ostáva neprávom označovaná za podpaľačovu dcéru. Z Violy, hlavnej hrdinky románu, sa stáva sirota, ktorá ma prežiť ďalšie roky u svojho ujca, kde má žiť s ľuďmi, ktorí ňou opovrhujú (vrátane tety nahrádzajúcej jej zlú macochu<sup>8</sup>), avšak u ktorého spozná i svoju životnú lásku. Ku svojmu šťastiu sa však musí prepracovať cez množstvo prekážok. Záver je však romanticky šťastný. Zlo ostáva potrestané a dobro zvíťazí.

Naznačenie sujetu jasne predurčuje typológiu predloženého románu. Láska s prekážkami, príbeh odlúčenej rodiny, ale aj zvedená či využitá žena – to všetko sú kompozičné prvky sentimentálnej novely či románu. Vansová sa predpísanej sujetovej schémy sentimentálnej novely pre ženy („*dívka a macecha – schůzka – intrika – nová schůzka – konflikt – nemoc dívky – svatba*“)<sup>9</sup> v istej miere pridržiava. Vansovej, pokiaľ chcela ženské publikum zaujať, bolo bezpodmienečne jasné, že musí túto vopred obľúbenú schému (nielen z nemeckých, maďarských, ale i českých ženských románov,

<sup>8</sup> „Tieto roky nemohli získať deve náklonnosť pani Vilinskej, hoci konala svoju povinnosť, pracujúc čo jej sily stačili aj za druhých. Ba jej ochota a zručnosť v domáciach a aj ručných robotách mali následok, že pani Vilinská prepustila zo služby komornú a všetky jej práce oddala Viole. Týmto spôsobom usporila si isté výdavky, ktoré však ostali len výdavkami, lebo uspokojené peniaze vydávala za toaletné potreby pre seba a dorastajúcu Hermínku.“ VANSOVÁ, T. *Sirota Podhradských*. Dostupné na: [http://zlatyfond.sme.sk/dielo/293/Vansova\\_Sirota-Podhradskych/1](http://zlatyfond.sme.sk/dielo/293/Vansova_Sirota-Podhradskych/1).

<sup>9</sup> HODROVÁ, D. *Hľadání románu*. S. 165.

ktoré sa v slovenskom prostredí s obľubou čítali) dodržať. Pokiaľ však na tento ústupok pristúpi, čitateľa zaujme, či priam pohltí, môže očakávať, že aj jej zámer, jej axiologický rebríček bude automaticky prijatý a očakáva, že **hodnoty a vzorce správania predložené v románe sa stanú prototypom správania sa pre dospievajúce dievčatá a ženy.**

Táto skutočnosť je doslova kľúčová, hoc dnes takmer opomínaná, pričom to, že Vansová potlačovala v svojej tvorbe artistnú zložku naozaj zámerne, sa dozvedáme dnes len z jej dochovanej korešpondencie. Tým, že Vansová berie ohľad na čitateľa, odštartovala v slovenskej literatúre pre ženu riadenú recepciu nielen umeleckej literatúry. Pokiaľ sme vysvetlili dôvod ústupkov, ktoré Vansová ako autorka robí, aby zaujala čitateľskú obec, je dôležité vysvetliť i to, akým spôsobom Vansová ženský román modifikuje a aké princípy vo výstavbe deja uplatňuje.

V románe najvýraznejším a pre Vansovú nesmierne dôležitým stavebným prvkom je predovšetkým motív rodiny. V *Sirote Pohradských* si **preferovaný model tradičnej rodiny** všímame predovšetkým z dvoch polôh – vzťah dcéry a otca (ktorý reprezentuje neskonala úcta a poslušnosť: „*Pri všetkých slabostiach bol Podhradský veľmi láskavý a šetrný otec a zväzok lásky medzi ním a jeho dcérou mohol by mnohjej rodine poslúžiť za pravý vzor*“<sup>10</sup>), pričom sirota tento vzor prenáša aj do náhradnej rodiny, v ktorej si Viola prirodzene získava na svoju stranu väčšinu rodiny – to sa deje práve vďaka vlastnostiam, ktoré jej Vansová ako autorka pripisuje) a následne vzťah muža a ženy (manželov), v ktorom žena nechce a ani nemá byť predstaviteľkou kričiacou po rovnosti pohlaví, ale schopnou partnerkou muža a predovšetkým dobrou matkou pre budúce generácie detí, ktoré bude ako vzdelaná žena viesť k poznávaniu pravdy a dodržiavaniu mravných zásad.

Na preferovaný model tradičnej rodiny prirodzene nadväzuje aj **mravná výchova čitateľky pomocou literárneho diela.** Dobré mravy prirodzene súvisia s klasickým modelom kresťanskej morálky proklamovanej v rámci desiatich Božích prikázaní – veď iba prvé 3 prikázania sa týkajú vzťahu veriaceho k Bohu, pričom ďalších 7 poukazuje na model, ako sa má správať človek k človeku (jednak v románe z istých náznakov badáme, že Viola je kresťankou, ale predovšetkým je tu všetkých ostatných 7 prikázaní určitým spôsobom reflektovaných, pričom autorka jasne čitateľke naznačuje, ktorý vzor správania je správny a ktorý nie). Vansová ako dcéra evanjelického kňaza, mala tieto princípy zakorenené hlboko v sebe a rovnako sama považovala tieto princípy za kľúčové vo výchove. „*Nechajte ma tu, Viola je dobrá ku mne! – volala Emka s plačom. To verím, dotušil lekár. Slečna Viola je dobrá ku každému, kto trpí a je slabší od nej.*“<sup>11</sup> Viola ako hlavná hrdinka teda stelesňuje mravné princípy na základe kresťanskej morálky, no na druhej strane je potrebné si všimnúť, že Viola poslúcha otca

<sup>10</sup> VANSOVÁ, T. *Sirota Podhradských*. Dostupné na: [http://zlatyfond.sme.sk/dielo/293/Vansova\\_Sirota-Pohradskych/1](http://zlatyfond.sme.sk/dielo/293/Vansova_Sirota-Pohradskych/1).

<sup>11</sup> *Ibidem*.



a tých, ktorých na to predurčuje Boží zákon, ale inak „*Viola nie je z tých, čo sa dajú postrkovať, ona chodíeva cestou vlastnou.*“<sup>12</sup> A teda Viola – krehké a poslušné dievča sa nepodriaďuje vždy a každému. Riadi sa zásadami kresťanskej morálky, ale na základe týchto zásad sa dokáže sama rozhodovať, to je znak toho, čo Vansová v literatúre propaguje, a teda žena (dievča) ako pomerne silný jedinec spoločnosti, u ktorého však absentujú reálne emancipačné, či dokonca feministické myšlienky – taká Vansovej tvorba na sklomku 19. storočia nebola a ani nesmela byť, inak by nebola prijatá kritikou, čím by bola autorka okamžite diskvalifikovaná a Vansová to dobre vedela. Týmto dielom, ktorým sa Vansovej miesto v slovenskej literatúre plne legitimizuje, autorka propaguje ešte spoločenské postavenie ženy skutočne až za mužom.

Vansová v preloženom románe predstavuje transformáciu dievčata na ženu, ktorá dospieva teda nielen fyzicky, ale predovšetkým intelektuálne, mravne a v neposlednom rade aj citovo. Vo Vansovej románe sa tak Viola, dievča, ktoré prvotne nemiluje nikoho okrem svojho otca („*Nie, nemilujem nikoho, okrem pamiatky svojho potupeného otca.*“<sup>13</sup>), dospieva a vyspieva na ženu: „*Ty si veľmi milovala svojho otca, Viola! – hovoril jej Imrich skoro s prízvukom žiarlivosti a pozrel na ňu s obdivom. – Neželal by som si nič iné, len aby si milovala aj mňa! Viola pozrela na neho vrúcne a podajúc mu ruku, riekla vážne: Oj, Imrich! Citím, že len raz v živote možno milovať tak, ako tá milujem, podobná láska sa nedá premôcť, nedá obetovať inej. Ved’ ani Danielovi, milému, dobrému, nemohla som priniesť túto obeť*“<sup>14</sup>. Expanzia citu Vansovej hrdinky je však naznačená len do takej miery, aby hrdinka zostala stále mravne dokonale čistou.

Na zdôraznenie dobra a zla, na zobrazenie toho, čo má byť pre čitateľky vzorom, čo naopak privádza ženy k skazenosti – a teda samotnej axiológie celého románu, Vansová používa predovšetkým antagonistické postavy, pričom najzávažnejšia je predovšetkým dvojica Viola – Hermínka, kedy osud Violy, postavy stelesňujúcej samo dobro, má happyendový záver a osud Hermíny končí prázdnotou: „*Hermínka sa vydala... Svojho muža skoro zunovala, a on ju. I začali sa baviť každý podľa svojho spôsobu. Ona žila prázdny život domácej zhody a šťastia, bez vnútorných radostí. Je dámou, žije vo veľkomeste, má salón otvorený priateľom a známym každý týždeň raz, no všetko to nemôže zahnať prázdnotu duše a holotu srdca.*“<sup>15</sup>

## Interpretácia románu

Napriek skutočnosti, že Vansová sa ako autorka dokázala v literatúre veľmi výrazne presadiť a jej diela patria do kanónu slovenskej literatúry, Vansovej diela boli, resp.

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.

častokrát ešte stále sú<sup>16</sup>, interpretované a zaradované čisto do **ženskej zábavnej literatúry**. O tom, že rovnako je interpretovaný aj román *Sirota Podbradských* nemožno ani polemizovať. Toto dielo sa dokonca dostáva na taký okraj záujmu odbornej verejnosti, že slovenský literárny vedec Ján Števíček toto dielo ani nezaradil do svojej publikácie *Dejiny slovenského románu*, hoc neskôr túto svoju chybu neskôr ľutuje.<sup>17</sup>

Čo je pre Vansovej tvorbu netypické, je skutočnosť, že v románe v podstate absen-tuje národná otázka. Vansová, predstaviteľka prvej vlny slovenského realizmu, ako nasledovníčka a odchovankyňa Vajanského myšlienok vnáša národno-emancipačnú tematiku takmer do každého diela bez ohľadu na žánrový typ, čo je však vzhľadom na stav slovenského národa a jeho literárnej produkcie plne pochopiteľné. V *Sirote Podbradských* je táto problematika prekvapivo opomínaná. V snahe nájsť príčinu, prečo Vansová tento, pre ňu tak typický motív vynecháva, môže byť odpoveď, že žánrovo ambiciózná autorka sa reálne pokúsila vytvoriť žánrovo čisté dielo a odmietla premiat' v čisto ženskom diele „mužské“ témy<sup>18</sup>, ktoré ženy ako čitateľky neoblubovali. Ján Števíček túto skutočnosť odôvodňuje uvedomelým postojom Vansovej k žánru<sup>19</sup> a je nutné dodať, že Vansová skutočne chcela vytvoriť dielo, ktoré by ženskú čitateľskú obec zaujalo a bolo čítané.

Doboví kritici neboli z Vansovej románu výraznejšie nadšení, vo veľkej väčšine prípadov bol pripodobovaný práve k nemeckým románom pre ženy (predovšetkým k E. Marlittovej) a téma románu, ako i jeho spracovanie, nebolo považované za prelomové. Výnimku však tvorila Vajanského recenzia („*Objavenie sa Vansovej románu musí potešiť každého priateľa slovenskej literatúry, najmä, keď sa presvedčí, že neprišiel do nej nový balast, ale dielo prepracované a pilnou nevšednosťou, láskou k veci ideálnou a talentom veľmi vynikajúcim v naše dni [...] My jej blahoželáme k úspechu prvej väčšej samostatnej práce a odporúčame peknú slovenskú knihu obecnstvu.*“<sup>20</sup>), no pokiaľ však bližšie poznáme vzťah a inklináciu Vansovej k Vajanskému, kladné hodnotenie nás nemôže prekvapiť.

<sup>16</sup> Je nutné poznamenať, že predovšetkým v posledných rokoch sa situácia čiastočne mení. Otázka ženských autoriek z 19. storočia sa dostáva opätovne do popredia, a tým sa začína byť nanovo interpretovaná i tvorba Vansovej, a to práve i diel, ktoré boli doposiaľ mimo záujem odbornej verejnosti.

<sup>17</sup> ŠTEVÍČEK, J. *Sirota Podbradských (Biela miesta v Dejínach slovenského románu)*. In: *Literárny archív* 29 – 30. S. 209 – 212.

<sup>18</sup> Národná otázka bola v tej dobe veľkou väčšinou mužov, ale i žien za výhradne mužskú tému skutočne považovaná.

<sup>19</sup> ŠTEVÍČEK, J. *Sirota Podbradských (Biela miesta v Dejínach slovenského románu)*. In: *Literárny archív* 29 – 30. S. 212.

<sup>20</sup> VAJANSKÝ, S. H. *Terézia Vansová: „Sirota Podbradských“*. In: *State o slovenskej literatúre*. S. 481 – 485.

### **Ako teda chápať Vansovej román *Sirota Podhradských*?**

V čom možno románu *Sirota* pripisovať výnimočnosť a odlišnosť od klasického typu brakového ženského románu? V prvom rade bolo v dobe jeho vzniku dôležité, že sa jednalo o slovenské románové dielo – Vansovej román je nielenže prvým ženským románom, ale je jedným z prvých slovensky písaných románov vôbec. Z diachrónneho hľadiska musíme román vnímať ako prvý pokus ženy preniesť svoje špecifické skúsenosti, poznatky, hodnoty do fikčného rámca a prostredníctvom neho vytvoriť autonómnu výpoveď, ktorá sa bude špecifickým spôsobom prihovárať konkrétne vybranej subskupine, a tým je táto výpoveď na svoju dobu v slovenskej literatúre jedinečná a privádza ku knihe, ku slovensky písanej knihe, nových percipientov. Z hľadiska literárnej genológie sa pozeráme na úplne nový románový variant slovenskej literatúry, ktorý si prirodzene vyžadovali spoločensko-historické podmienky. Napriek tomu, že sa jedná o podžánér v svojej podstate zábavný a spadajúci do literatúry nízkej, román je písaný so zámerom vychovávať, vnieť do života čitateľa istý druh hodnôt – ktoré autorka predkladá podľa svojho vlastného úsudku, ako i prebraných vzorov (Vajanského idey), avšak ktoré paradoxne v mnohom odporujú dnešnému chápaniu žánru ženského románu.

Hoci okrem Vajanského kladnej a povzbudivej recenzie nebola Vansovej románová prvotina kritikou prijatá obzvlášť kladne, čitateľskú obec si plne podmanila. Slovenské čitateľky sa ďalšieho slovenského ženského románu dočkali až o 5 rokov neskôr. Jeho autorkou bola Elena Maróthy-Šoltésová, pričom román *Proti prúdu* so spoločensky závažnou tematikou bol už pretkaný i národno-emancipačnými myšlienkami, ktorými práve ženská postava transformuje zemianskeho statkára do národne uvedomelého Slováka, teda opätovne typ románu podporený Vajanského ideológiou a napriek tomu, že Šoltésová národnú otázku vo svojom románe nevynecháva, príliš pozitívne vykreslenie deja nazýva kritika priam utópiou, a preto si ani od Vajanského nezískal predpokladaného uznania.

Vansovej román nemohol získať nadnárodné uznanie (kvôli tomu v konečnom dôsledku nebol písaný, veď sama autorka neraz priznáva, že kvôli zrozumiteľnosti častokrát vedome potláča umeleckosť diela), napriek tomu sa práve kvôli vyššie uvedeným argumentom stal doslova kľúčovým vo vzdelávacom programe ženskej čitateľky a celkovo v tvorbe slovenských ženských autoriek a zároveň sa stáva i zlomovým momentom v živote Vansovej a predurčuje jej následné aktivity a pôsobenie v slovenskom kultúrnom prostredí.

## Literatúra

- HODROVÁ, D. *Hledání románu*. Praha: Československý spisovatel. 1989. 280 s.
- HUČKOVÁ, D. *Žánér besednice v slovenskej literatúre na konci 19. storočia*. In: *Studia Slavica XVIII*. [online]. [Cit. 2015-7-9]. Dostupné na: <http://dokumenty.osu.cz/ff/ksl/slavica/slavicar8-1-full.pdf#page=69>.
- KUSÝ, I. *Próza*. In: *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava: SAV. 1965. 784 s.
- POSPÍŠIL, I. *Základní okruhy filologické a literárněvědné metodologie a teorie*. Trnava: Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave. 2010. 276 s. ISBN 978-80-8105-191-3.
- ŠMATLÁK, S. *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava: LIC. 2007. 536 s. ISBN 978-80-89222-29-2.
- ŠOLTÉSOVÁ, E. M. *Výber II*. Bratislava: Tatran. 1978. 630 s.
- ŠTEVČEK, J. *Sirota Podhradských (Biela miesta v Dejínach slovenského románu)*. In: *Literárny archív 29 – 30*. Martin: Matica slovenská. 1994. S. 209 – 212. ISBN 80-7090-013-X.
- VANSOVÁ, T. *Sirota Podhradských*. [online]. [Cit. 2016-8-4]. Dostupné na: [http://zlatyfond.sme.sk/dielo/293/Vansova\\_Sirota-Podhradskych/1](http://zlatyfond.sme.sk/dielo/293/Vansova_Sirota-Podhradskych/1).
- VAJANSKÝ, S. H. *State o slovenskej literatúre*. Bratislava: SVKL. 1956. 580 s.
- VLAŠÍN, Š. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel. 1984. 468 s.

## Kontakt

Mgr. Eliška Gunišová, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, [egunisova@gmail.com](mailto:egunisova@gmail.com)



# Žáner memoárovej prózy v tvorbe Anny Horákovej-Gašparíkovej

Hana Hrancová

## Abstract

This paper is devoted to the memoir piece of work *U Masarykovcov. Spomienky osobnej archivárky T. G. Masaryka*, assembled from the diary records of Anna Horáková-Gašparíková in 1995. The writings depict the last years of the president in office. Unlike most of the memoirs from the era, this particular piece of work displays not only political activities and opinions of the president, but also documents his personal characteristics and authentic opinions and beliefs presented in privacy. As a result of this, the work brings an unique perspective on president's life. This paper analyzes the work in terms of being a source of new information not only about the president's personality, but also about the author herself.

**Key words:** Anna Horáková-Gašparíková, T. G. Masaryk, memoirs, the first Czechoslovak Republic, diary

## Abstrakt

Príspevok sa venuje memoárovému dielu Anny Horákovej-Gašparíkovej *U Masarykovcov Spomienky osobnej archivárky T. G. Masaryka*, zostavenému v roku 1995 z denníkových záznamov autorky. Dielo zobrazuje posledné roky prezidenta prvej Československej republiky. Na rozdiel od ostatných dobových spomienok sa v diele autorka okrem zdokumentovania politickej činnosti a názorov prezidenta zameriava aj na jeho osobnostné a povahové črty a zaznamenáva aj autentické názory prezentované v súkromí, vďaka čomu prináša unikátny pohľad na prezidentov život. Tento príspevok nazerá na dielo ako na pramenný materiál slúžiaci k lepšiemu spoznaniu nielen osobnosti prezidenta, ale aj samotnej autorky Anny Horákovej-Gašparíkovej.

**Kľúčové slová:** Anna Horáková-Gašparíková, T. G. Masaryk, memoáre, prvá Československá republika, denník

Martinská rodáčka Anna Horáková-Gašparíková je významnou, avšak dodnes pomerne málo prebádanou osobnosťou československých dejín. Bola dcérou martinského kníhkupca a spisovateľa Jozefa Gašparíka-Leštinského a stala sa manželkou významného českého profesora, slavistu a folkloristu Jiřího Horáka. Štúdiom na

Filozofickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe, ktoré zakončila rigoróznou prácou s názvom *F. Rákoczi a jeho vzťah k Slovanom*<sup>1</sup>, z nej učinilo jednu z prvých slovenských žien – historičiek. Mala cit pre spojenie histórie s literárnym talentom, čo jej umožnilo vytvoriť nenapodobiteľné diela slovenskej literatúry s historickou tematikou.<sup>2</sup> Svoju vedeckú kariéru odštartovala pôsobením u prvého československého prezidenta T. G. Masaryka, kde v rokoch 1929 – 1937 dostala možnosť spravovať jeho osobný archív.

Jej talent sa výraznou mierou prejavil aj v jej azda najznámejšom diele, ktoré vyšlo v roku 1995 pod názvom *U Masarykovcov. Spomienky osobnej archívárky Anny Horákovej Gašparíkovej*. Toto dielo vzniklo na podklade knihy spomienok, ktorú zostavila ešte samotná Anna zo svojich vlastných denníkových záznamov<sup>3</sup> napísaných počas jej 7-ročného pôsobenia v rodine Masarykovcov na podnet samotného prezidenta ČSR. Masaryk prechovával k svojej archívárke a knihovníčke veľkú dôveru a pre ňu ako pre historičku bola možnosť pôsobiť v jeho rodine, spravovať jeho osobný archív a plniť mnohé ďalšie, aj nearchivárske úlohy jedinečnou príležitosťou na získanie neoceniteľných skúseností. Anna Horáková-Gašparíková stihla počas svojej služby u Masarykovcov napísať celkovo 5 denníkov, ktoré sú spolu s Čapkovými *Hovormi s T. G. Masarykom* vynikajúcim historickým prameňom pre bližšie spoznanie tejto osobnosti.<sup>4</sup> Na základe denníkov vyšla okrem už vyššie spomínanej publikácie ešte jedna v roku 1997 v českom prostredí pod názvom *Z lánskeho denníku*. Pavol Lukáč v recenzii na dielo Anny Horákovej-Gašparíkovej spomína českého historika prof. Kvačeka, ktorý označil toto dielo ako „nové Hovory s T. G. M“, avšak podľa neho sú v istom zmysle autentickjším svedectvom ako Čapkovy *Hovory*.

Dielo *U Masarykovcov* možno zaradiť k žánru memoárovej literatúry. Memoáre v sebe spájajú prvky autobiografie, lyriky, publicistiky a často sú výrazným prvkom tohto žánru aj filozofické úvahy. Albín Bagin<sup>5</sup> rozlišuje na základe dominantného autorského postoja memoáre beletristického, publicistického a viac-menej aj vedeckého (napr. historiografického) typu, pričom jedným z dôležitých prvkov je miera faktickosti jednotlivých diel. Viacerí literárni vedci (vrátane A. Bagina) vymedzujú memoárovú literatúru vo vzťahu k literatúre dokumentárnej, beletristickej (krásnej) a k publicistike práve preto, že memoárová literatúra sa v jednotlivých formách v rôznej miere s týmito literárnymi útvarmi prelína. Najčastejšie sa na memoárovú literatúru nazerá ako na súčasť dokumentárnej literatúry alebo vo vzťahu k ostatným literárnym dielam. Keďže pamäti sú v prvom rade svedectvom (prioritne sú považované za prameň

---

<sup>1</sup> KRÁLIKOVÁ, E. *Osobnosť Anny Horákovej Gašparíkovej*. S. 117.

<sup>2</sup> Napríklad aj jej známy opis mesta Martin.

<sup>3</sup> Originál denníka, ktorý si písala, sa zachoval a dnes na nachádza v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine.

<sup>4</sup> KOSATÍK, P. *Archivárka prezidenta Masaryka*. S. 205.

<sup>5</sup> BAGIN, A. *Pokus o charakteristiku memoárovej literatúry*. In: *Slovenská literatúra*. S. 171.

k poznaniu doby, udalosti, osobnosti atď.), ich estetickú hodnotu môžeme v tejto súvislosti považovať za sekundárnu. To však neznamená, že by subjektívne prvky v texte mali byť pokladané za nevhodné, respektíve nemusia vždy znamenať skreslený pohľad na fakty. Subjektívna interpretácia faktov k memoárovej literatúre neodmysliteľne patrí.

V memoárovej literatúre stojí na prvom mieste skúsenosť a s tým súvisiaca faktickosť, pretože v memoárových žánroch má autor limity pre využívanie umeleckej fikcie. Okrem zámernej absencie fiktívnych zložiek a subjektívneho pohľadu patrí medzi základné znaky memoárovej literatúry aj dôsledné zaznamenávanie udalostí v časovej postupnosti, snaha o dodržiavanie autenticity, zobrazovanie deja z autorskej perspektívy a rozprávanie deja v minulom čase (s výnimkou denníkov).<sup>6</sup> Historickú vernosť však nemožno považovať za výhradné kritérium kvality daného textu. V takom prípade by sme na memoáre nazerali len z hľadiska dokumentaristiky, čo by bol veľmi jednostranný pohľad. Je potrebné hľadať znaky memoárovej literatúry na pomedzí dokumentu aj umeleckej literatúry. Stupeň hodnovernosti jednotlivých textov je rôzny a do istej miery môže byť skreslený aj subjektívnou interpretáciou opisovaných udalostí autorom. Dôležitým znakom memoárov je aj vzťah časovej perspektívy rozprávača k časovej perspektíve hrdinu, inak povedané času rozprávania k času diania.<sup>7</sup> V tejto súvislosti Zdenka Havráňková vo svojej štúdií stotožňuje tri osoby, a to autora, rozprávača a hrdinu. Podľa nej je autor – rozprávač nositeľom umeleckých postupov, hrdina je kameňom únosnosti umeleckého spracovania. Hrdina memoárov je autor sám. A to je tiež jeden z typických znakov memoárov.<sup>8</sup> V prípade tohto diela to však neplatí, keďže samotná autorka nie je hrdinkou diela, ale len rozprávačkou. V našom prípade sa tak uplatňuje stotožnenie len na úrovni autor – rozprávač.

Dielo, o ktorom v tejto štúdií pojednávame, sa vo väčšej miere približuje skôr k dokumentu ako k umeleckej literatúre. Pre stanovenie hranice je potrebné zamyslieť sa nad tým, kedy autor prestáva byť faktografom, zapisovateľom prežitých udalostí, a kedy sa v diele prejavuje viac ako literárny umelec. V tomto prípade však umelecká zložka nie je dominantným prvkom diela, aj keď sa na niektorých miestach výrazne prejavuje. Dielo síce patrí k dôležitým historickým prameňom k poznaniu osobnosti T. G. Masaryka, to však neznamená, že by umelecká zložka úplne absentovala. Je koncipované ako denník, čo znamená, že je rozdelené na množstvo malých úsekov podľa dní, pričom ich dĺžka je individuálna a závisí od opisovaných udalostí. Miesta, kde sa udalosti odohrávajú, súvisia s priestorom, v ktorom sa Masarykovi pohybovali, preto sa aj väčšia časť udalostí z denníkov odohráva práve v Lánoch. Okrem toho sa

<sup>6</sup> VÁLEK, V. *Vztah memoárové literatury k literatuře dokumentární*. In: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*. S. 138 – 140.

<sup>7</sup> HAVRÁNKOVÁ, Z. *Příspěvek k poezie memoáru jako útvaru uměleckého*. In: *Bulletin ústavu ruského jazyka a literatury*. S. 74.

<sup>8</sup> *Ibidem*. S. 74.



niektoré záznamy odohrávajú na hrade v Prahe, prípadne v Topoľčiankach. Obsahovo zachytáva denník veľmi široké spektrum rôznotematických udalostí, čo korešponduje s každodennou rozmanitosťou života prezidenta. Z časového hľadiska je dielo záznamom udalostí z rozpätia rokov 1929 – 1937, kedy Anna Horáková-Gašparíková v dome Masarykovcov pôsobila. Prezident sa však pri súkromných rozhovoroch často vracia aj do čias svojej mladosti, čím sa do nášho povedomia dostávajú aj informácie o jeho nástupe na post prezidenta, či o jeho priateľoch z mladosti, akým bol napríklad aj v diele často spomínaný Milan Rastislav Štefánik.

Autorka zvyčajne nepíše denník každý deň, ale rozpomätáva sa na udalosti späťne, čo sa nedozvedáme len z označovania dátumov nad textami, ale sama to nejednokrát v texte explicitne vyjadruje: „*teraz sa tu chcem rozpomenúť na niektoré udalosti*“ / „*nečísľujem dni.*“<sup>9</sup> Len veľmi málo píše denník v čase svojich pracovných ciest v zahraničí, zvyčajne sa k nemu vracia po návrate domov, napríklad pri rozhovore s prezidentom. Memoáre nie sú len prepisom Masarykových myšlienok a súhrnný opis jeho činností, ale obsahujú aj vlastné postrehy autorky. Svoje myšlienky rozpracováva v denníku zvyčajne v čase, keď ostáva sama na zámku alebo v svojej pracovni. Napr.: „*Včera a dnes som samotná v zámku – prezident a doktorka Elis<sup>10</sup> sú v Prahe na svätováclavských oslavách – využívam samoty na to, aby som domyslela plány žurnalistickej práce v súvislosti s voľbami.*“<sup>11</sup> Predmetom denníkového spracovania sú najmä Masarykove názory, myšlienky a filozofické úvahy, ktoré sú často výsledkom ich spoločných súkromných diskusií. Celkovo by sme udalosti v diele mohli rozdeliť na dve väčšie skupiny – na udalosti súkromného a verejného charakteru. S tým súvisí aj časté striedanie spomienok s aktuálnymi problémami. Udalosti verejného charakteru – rôzne rokovania, voľby, audiencie, rozhovory, návštevy, sú pochopiteľne v súvislosti s povolaním prezidenta v prevahe a spájajú sa najmä s aktuálnymi problémami danej doby. S rozmanitosťou súvisí aj spôsob opisovania týchto udalostí. Súkromné rozhovory zvyčajne vo dvojici, poprípade s dcérou Alicou, sú v porovnaní s množstvom ostatných udalostí pomerne menej časté, ale pre samotnú autorku zaujímavejšie, čoho dôkazom je ich podrobnejší opis a väčšia rozpracovanosť v diele. Memoárové diela sa často približujú k umeleckej literatúre a niekedy ňou aj skutočne sú.

Autorka dodáva memoárom zaujímavý rozmer aj svojím subjektívnym pohľadom na veci, ktoré nielen opisuje, ale mnohokrát aj hodnotí zo svojej perspektívy. Spôsob spracovania literárneho diela je do veľkej miery ovplyvnený osobnými preferenciami autora, ide o jeho vlastný pohľad na ľudí a na udalosti.<sup>12</sup> A práve to je podľa Ivana

---

<sup>9</sup> Ibidem. S. 38.

<sup>10</sup> Tak nazývali v rodine dcéru prezidenta Alicu Masarykovú.

<sup>11</sup> HORÁKOVÁ-GAŠPARÍKOVÁ, A. *U Masarykovcov. Spomienky osobnej archivárky T. G. Masaryka*. S. 38.

<sup>12</sup> Avšak v tomto prípade bol jej pohľad trošku skreslený tým prezidentovým. Vo veľa veciach sa nechala viesť jeho vlastným názorom. Keďže spolu s ním a dr. Schenkom často revidovali Čapkovu *Hovory*

Kusého jednou z cností memoárových diel. Zároveň však ide podľa neho vždy o to, aby autorov vlastný pohľad nebol v rozpore so skutočnosťou a faktami.

Dielo je tematicky veľmi rôznorodé a podstatnú väčšinu tvoria Masarykove pracovné záležitosti a politické diskusie. Jeho archivárka si však všima aj iné aspekty, ako napr. jeho osobnostné a povahové črty či každodenne zaužívané rituály. Práve toto sú prvky, ktorými sa dielo odlišuje od mnohých iných biografí a diel o T. G. Masarykovi. Pravidelne opakujúcim sa momentom sú návyky spájané s jedlom. Pri raňajkách Masaryk zvyčajne čítal noviny. Obed trávil buď v spoločnosti rodiny, alebo pozvaných hostí, kedy boli obedy politickou udalosťou a rozhovory pokračovali ešte pri poobednej čiernej káve. Čierna káva predstavuje často spomínaný artefakt práve v politických diskusiách. Autorka si pomerne často všima aj samotný výzor prezidenta, jeho oblečenie, správanie, prejavy. Spočiatku ju skôr fascinoval jeho pružný a mladistvý krok, no postupom času sa vo vzťahu k jeho výzoru objavujú stále frekventovanejšie prívlastky ako ustatý, tichý, unavený, zamŕkly,<sup>13</sup> čo súviselo s jeho stúpajúcim vekom. Z diela sa dozvedáme aj o záľubách, ktorým sa prezident v súkromí venoval, napríklad sa veľmi rád prechádzal. Prechádzky boli bežnou súčasťou politických aj nepolitických návštev. Mnoho sa dozvedáme aj o jeho vzťahu k hudbe, filmu, divadlu či literatúre. Mal veľmi kladný vzťah napr. k ruskej literatúre, konkrétne k Levovi Nikolajevičovi Tolstému alebo k Fiodorovi Michajlovičovi Dostojevskému, ktorého čítanie bolo pre neho podnetom na rôzne filozofické, sociologické a náboženské úvahy.<sup>14</sup> V diele nájdeme množstvo polemík a filozofických diskusií Masaryka s autorkou, predovšetkým na tému politiky a náboženstva a jeho funkcie v spoločnosti, výnimkou však neboli ani diskusie o umení či literatúre.

Dielo má veľmi silnú informačnú zložku, je pramenným materiálom nielen na spoznanie osobnosti prezidenta, ale aj samotnej autorky, ktorá do textu často vkladá svoje názory na prebiehajúce udalosti či opisy krajín a miest. Tie sa tu však nachádzajú len vo veľmi obmedzenej miere, keďže vzhľadom na veľký rozsah pôvodných zápiskov editori po konzultácii s historikmi dospeli k názoru, že pôvodný rukopis je potrebné skrátiť. Vypustili sa state týkajúce sa opisu krajín, osobných vecí, dovolení, náboženské úvahy aj súkromné a rodinné problémy.<sup>15</sup> To je hlavným dôvodom, prečo je väčšia časť diela zameraná práve na politické aktivity a osobné záležitosti nachádzame v diele len okrajovo. Práve pri opisoch, ktoré boli zásahmi editorov z väčšej časti vypustené, sa najviac prejavuje literárny talent autorky, čo môžeme vidieť na ponechaných častiach alebo v samotnom rukopise denníka.

---

a poznala Masarykove názory, získala si prax na to vytvoriť dielo, ktoré by vyzeralo tak, ako by ho Masaryk sám revidoval.

<sup>13</sup> Ibidem. S. 238.

<sup>14</sup> Ibidem. S. 20 – 21; s. 102.

<sup>15</sup> Ibidem. S. 9 – 11.

Vlastné názory autorky sa zvyčajne do textu dostávajú na podnet samotného prezidenta, ktorý ju vyzýva k tomu, aby k rozoberanej problematike zaujala svoj postoj. V tejto situácii pôsobila Anna Horáková-Gašparíková spravidla ako sprostredkovateľka názorov alebo požiadaviek Slovákov. Keď sa v Topoľčiankach 7. 10. 1929, krátko pred voľbami, rozoberajú slovenské záležitosti, na otázku doktorky Alice Masarykovej na vzťah národniarov k prezidentovi, odpovedá: „*Je to vzťah naprostej úcty, v ktorom niet ani zbla podobnej osobnej zloby ako u pražských národných demokratov. Oháňajú sa jedine Pittsburskou dohodou, že keď ju T. G. Masaryk podpísal, mal by z toho vyvodit' konzekvence.*“<sup>16</sup> Nesplnenie podmienok Pittsburskej dohody prezidentom bolo zo strany Slovákov dlhodobou výčitkou adresovanou československej vláde.<sup>17</sup> Masaryk neodmietal právo Slovákov na autonómiu, ale narážal na spôsob akým ju chceli vybudovať. Aj napriek mravnému záväzku, o ktorom sám hovoril, však zostal tento sľub až do jeho smrti nenaplnený.

Masaryk sa nám javí v diele ako veľmi otvorený človek, ktorý sa nebojí vysloviť svoj názor aj na menej populárne záležitosti a používa trefné charakteristiky popredných politikov a iných známych osobností. Spomína Šrámka, ktorého označuje ako človeka neplodného a obmedzeného<sup>18</sup>, kritizuje napr. aj Hodžu a jeho karierizmus na úkor práce pre Slovensko. Kritike neunikli ani osobnosti ako Martin Rázus či Jozef Škultéty, obaja za vlastnú predstavu o autonómii Slovenska. Autonómne snahy sú v diele zvyčajne spájané s kritikou tých osobností, ktoré ich presadzujú. Autorka (čo je spôsobené aj jej mladým vekom a dovedy nie príliš veľkými skúsenosťami) prejavuje voči prezidentovi svoj veľký obdiv a úctu a mnohokrát nekriticky prijíma jeho názory a presadzuje politiku čechoslovakizmu. Aj po tom, keď sa dozvedá, že Vojtech Tuka dostal rozsudok, s nadšením konštatuje: „*Mňa tých 15 rokov uväznenia tak vzrušilo a nadchlo, že som sa hneď dala do nejakého ostrého článku pre noviny.*“<sup>19</sup> Negatívne sa často vyjadruje aj na adresu ľudákov, ktorí sú podľa nej príčinou biedy a nepokojov. Dokonca so svojou kritikou siaha až do čias Márie Terézie, ktorá má podľa nej na biede Slovenska takisto svoj podiel.<sup>20</sup> Anna Horáková-Gašparíková bola v čase svojho príchodu do domu prezidenta mladá a politicky málo skúsená, preto si mnohokrát nekriticky osvojovala myšlienky čechoslovakizmu, ktorých stúpencom bol aj samotný prezident. Do politických diskusií odohrávajúcich sa v jej prítomnosti

---

<sup>16</sup> Ibidem. S. 40.

<sup>17</sup> Svedčí o tom napr. aj „*Slovenský národný manifest, prijatý v Trenčíne dňa 28. 5. 1928, ktorý podpísal predseda zjazdu Jozef Budaj a predseda Slovenskej ľudovej strany Andrej Hlinka, ktorý obsahuje kritické výhrady k nesplneniu Pittsburskej dohody*“ OLEJNÍK, M. *Podiel významných historických udalostí na formovaní štátnej ideológie na Slovensku v období predmníchovskej ČSR*. In: *Forum Historiae*. S. 108.

<sup>18</sup> HORÁKOVÁ-GAŠPARÍKOVÁ, A. *U Masarykovcov. Spomienky osobnej archivárky T. G. Masaryka*. S. 32.

<sup>19</sup> Ibidem. S. 40.

<sup>20</sup> Ibidem. S. 81.

zvyčajne nevstupovala, predstavovala len nestranného pozorovateľa. Svoje názory si dovoľila vysloviť len pri súkromných rozhovoroch s prezidentom, a aj to len v prípade názorov na literatúru a umenie, poprípade filozofických diskusií.

V diele sa spomína obrovské množstvo viac či menej známych osobností československej, nielen politickej, ale aj literárnej a kultúrnej scény. Zvyčajne Masaryk spomína na príhody, ktoré ho s jednotlivcami spájajú, alebo komentuje ich správanie a charakter. Autorka v diele často poukazuje na prezidentov pozitívny vzťah k Slovákom, s ktorými prichádzal do kontaktu už od čias svojich štúdií vo Viedni a už tam si ich veľmi obľúbil.<sup>21</sup> Často kritizoval politické prešľapy niektorých popredných politických predstaviteľov voči Slovensku, pretože, ako hovorieval, rád by videl Slovensko silné a rovnocenne postavené.

Anna Horáková-Gašparíková nám týmto denníkom prináša v mnohých smeroch nový pohľad na Masaryka. Dovoľuje nám, na rozdiel od ostatných dobových spomienok, nazrieť aj do súkromia prezidenta. V istom smere je jej pôsobenie v rodine prínosné, pretože autorka bola priamym svedkom zachytávaných situácií a poznala tak pozadie mnohých politických udalostí, ktoré sa prostredníctvom tohto denníka dostali na verejnosť. Dielo nám tiež prináša necenzurované Masarykove názory na mnoho známych osobností vtedajšieho politického a literárneho života či na dianie v prvej Československej republike. Na druhej strane je denník poznačený tým, že jeho autorka v rodine žila 8 rokov. Aj napriek tomu, že bola historička, život v rodine Masarykovcov jej (skôr nevedome) znemožnil nestranný pohľad na niektoré udalosti a jej názory sa často strácajú v tých prezidentových. Spomienky nám takisto ponúkajú náhľad do života prezidenta, nielen z tej stránky, ktorú by Masaryk chcel ukázať, ako to bolo napr. v prípade Čapkových *Hovorov*, kde si prezident sám korigoval, čo Čapek môže uverejniť. Denníky Anny Horákovovej-Gašparíkovovej síce neprešli Masarykovou cenzúrou, do istej miery však ostali poznačené tým, že autorka už pri písaní vedela, že raz budú publikované a z prezidentovej kritiky *Hovorov* vedela, čo je „vhodné“.

## Literatúra

BAGIN, A. *Pokus o charakteristiku memoárovej literatúry*. In: *Slovenská literatúra*.

Bratislava: SAP. 1977. Roč. 24. Č. 2. S. 170 – 179. ISSN 0037-6973.

BROD, M. *Život plný bojů*. Praha: Nakladatelství F. Kafky. 1994. 348 s. ISBN 80-85844-00-1.

<sup>21</sup> „Mal som vždy vedomie slovenské, či slovenskomoravské [...] Už ako študent zbieral som si slovenské knihy. Vo Viedni náhodou prišiel som na Kuzmányho Ladislava v Hronke [...] V osemdesiatom siedmom šiel som sám s určitým plánom poznať Slovensko a Martin. Býval som u Čajdu a vyhladal som si Bystričku na letný pobyt pre celú rodinu.“ HORÁKOVÁ-GAŠPARÍKOVÁ, A. *U Masarykovcov. Spomienky osobnej archívárky T. G. Masaryka*. S. 29.

- HAVRÁNKOVÁ, Z. *Příspěvek k poetice memoáru jako útvaru uměleckého*. In: *Bulletin ústavu ruského jazyka a literatury*. Praha: Univerzita Karlova. 1969. Roč. 13. S. 69 – 76.
- HORÁKOVÁ-GAŠPARÍKOVÁ, A. *U Masarykovcov. Spomienky osobnej archivárky T. G. Masaryka*. Bratislava: AEP. 1995. 303 s. ISBN 80-967366-4-7.
- KOSATÍK, P. *Archivárka prezidenta Masaryka*. In: *Z lánského deníku 1929 – 1937*. Praha: Radioservis. 1997. 214 s. ISBN 80-902198-2-9.
- KRÁLIKOVÁ, E. *Osobnosť Anny Horákovej Gašparíkovej*. In: *Literárny archív 38/03*. Martin: Slovenská národná knižnica. 2004. S. 116 – 119. ISBN 80-89023-36-3.
- KUSÝ, I. *Memoáre ako svedectvo rozbrania*. In: *Slovenská literatúra*. Bratislava: SAP. 1979. Roč. 26. Č. 3. S. 217–238. ISSN 0037-6973.
- KUSÝ, I. *Memoáre ako žáner*. In: *Slovenská literatúra*. Bratislava: SAP. 1972. Roč. 19. Č. 4. S. 402 – 404. ISSN 0037-6973.
- LUKÁČ, P. *Spomínanie na Masaryka*. In: *RAK*. Bratislava: ARCHA. 1996. Roč. 1. Č. 6. S. 60 – 62. ISSN: 1335-1702.
- OLEJNÍK, M. *Podiel významných historických udalostí na formovaní štátnej ideológie na Slovensku v období predmníchovskej ČSR*. In: *Forum Historiae* 2. 2008. [online]. [Cit. 2016-8-18]. Dostupné na: <http://www.forumhistoriae.sk/documents/10180/39392/Olejnik.pdf>.
- VÁLEK, V. *K problematice poválečné české memoárové literatury*. In: *Česká literatura*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. 1971. Roč. 19. Č. 5/6. S. 452 – 478. ISSN 0009-0468.
- VÁLEK, V. *Vztah memoárové literatury k literatuře dokumentární*. In: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*. Brno: MU FIF. 1984. Roč. 33. Č. 31. S. 137 – 144. ISSN 0231-7818.
- VAŠŠ, M. *Kolorit všedného dňa a osobnosť T. G. Masaryka v rokoch 1929 – 1936 z pohľadu osobnej archivárky A. H. Gašparíkovej*. In: *Historické štúdie*. Bratislava: STIMUL. 2013. S. 236 – 260. ISBN 78-80-8127-080-2.

## Kontakt

Mgr. Hana Hrancová, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, [hana.brancova@gmail.com](mailto:hana.brancova@gmail.com)

# Ремейк как новый жанр русской драматургии

Магдалена Якубяк

## Abstract

This paper discusses the phenomenon of the literary remake, which was mainly touched by the Russian literature in the recent years. The vast majority of this type of literary work provokes paying closer attention not only to the reasons but also to the consequences of this phenomenon. The researchers have been having a sceptical approach towards remakes, and even if they do mention remakes among the border genres, seldom do they find them worthy a more thorough study. Concerning the dramaturgy as such, the remake-plays characteristics are listed (in which the signals of the new literary genre are noticeable), the differences between the remake and the rest of the literary genres, and last but not least the doubtful aspects of the remake as a literary genre. Finally, I will try to answer the question if it is possible to accept the remake as a real new genre of the Russian dramaturgy.

**Key words:** remake, plays, new genre, dramaturgy, “derivative” works

## Абстракт

В статье объясняется феномен литературного ремейка, который в русской литературе охватил, прежде всего, драматургию последних годов. Огромное количество этого типа произведений заставляет нас задуматься не только о возможных причинах такого явления, но также о его результатах. Ученые до сих пор относятся к ремейку довольно скептически, и хотя включают ремейк в группу пограничных жанров, но не считают вторичные произведения достаточно «достойными» внимательного изучения. Сосредоточиваясь уже на самой драматургии, в статье выделяются черты пьес-ремейков, в которых наблюдаются признаки нового жанра; подчеркивается разница между ремейком и другими жанрами драматургии; обсуждаются сомнительные аспекты ремейка как литературного жанра. Подводя итоги, мы попытаемся ответить на вопрос: может ли драматургический ремейк считаться настоящим новым жанром?

**Ключевые слова:** ремейк, пьеса, новый жанр, драматургия, вторичные тексты

## I. Феномен ремейка

За последнее время в нашей культуре замечается особый интерес к ремейку. Самые яркие примеры, конечно, в кино, но популярность приема распространилась на самые разные виды деятельности. Почему именно ремейк стал неотъемлемой частью сегодняшней культуры?

Марина Петрова в своей статье под названием *«Ремейк как социокультурный феномен»* замечает, что ремейк, в значении переработки, переключивается во всю человеческую деятельность. Понятие ремейка можно уже встретить в спорте, политической сфере, автомобилестроении или парфюмерии. Любое явление или факт можно рассматривать сквозь призму понятия ремейка. Итак, даже гамбургер может считаться ремейком бутерброда<sup>1</sup>.

Трудно объяснить, почему слово *ремейк* пользуется сегодня такой популярностью. С одной стороны немалое значение имеет ощущение цикличности времени и убеждение, что ничего нового не случится, а все вокруг нас — это только повторение прежнего в новой обстановке. И в таком случае термин *ремейк* кажется идеальным. Об этом писала Ольга Шамборант в своем эссе *«Жизнь как римейк»*: *«Боже! Сколько раз за жизнь мы все уже видели. В любом плевке уже можно узнать океан, в любом клочке — небо. В любом лице — измену. Можно вспомнить, вытянуть, как иллюзионист из рукава, — всего сколько угодно, и все будет связано одно с другим. Уже ничего мы не видим впервые. Такой застарелый и пока нескончаемый римейк, уже не имеющий почти ни у кого никакого успеха, в нем уже не заняты не только «звезды», но даже — знакомые лица»*<sup>2</sup>.

Действительно ли жизнь сегодня стала такой скучной? Если фактически рассматривать жизнь как ремейк, можно прийти к выводу, что наше бытие — это только копия, или симулякр. Ольга Шамборант выразила еще *«опасение за свою жизнь, что она уже и не жизнь вовсе»*<sup>3</sup>. Однако, по-моему, это уже преувеличение — поскольку тогда только мифический Адам, обладатель первого слова и первой человеческой жизни, смог бы похвастаться «неремейковым» сюжетом<sup>4</sup>. И именно поэтому, с той другой стороны, популярность слова *ремейк* вне искусства трудно оправдать. Нельзя забывать о том, что ремейк — это произведение человека, а не явление природы, которое сопровождает нас всю жизнь. И таким образом, отходя от философского понимания ремейка, вернемся к его реальным проявлениям.

---

<sup>1</sup> См. ПЕТРОВА, М. В. *Римейк как социокультурный феномен*. In: *Ярославский педагогический вестник*. С. 166–167.

<sup>2</sup> ШАМБОРАНТ, О. Г. *Жизнь как римейк*. In: *Новый мир*. Доступно на: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2001/9/shamb.html...russ.ru/novyi\\_mi/20](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/9/shamb.html...russ.ru/novyi_mi/20).

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> См. БАХТИН, М. М. *Слово в поэзии и слово в романе*. In: *Вопросы литературы и эстетики*. С. 90.

Фильмы-ремейки в современной культуре пользуются огромной популярностью. Часто зрители даже не подозревают, что фильм, который они посмотрели, на самом деле является ремейком менее популярного фильма прежней эпохи или низкобюджетного фильма вне мейнстрима, известность которого ограничивается узким кругом зрителей. Американский кинофильм «Запах женщины» с восхитительным Аль Пачино в главной роли довольно известен в мире, но о том, что он является ремейком одноименного итальянского фильма 1974 года, знают только немногие внимательные любители кино. Похожим образом обстоят дела с фильмами «Схватка», «Кинг-Конг», «Великолепная семерка», «Давайте потанцуем», «Звонок», «Проклятие», «Один пропущенный звонок» и многими другими. К слову, что касается трех последних, почему-то американская киноиндустрия пожелала «переводить» самые популярные японские фильмы ужасов на американский стиль. Видимо, J-Ногго, известный своим необыкновенным сюжетом и увлечением психологией страха, оказался слишком напряженным и ужасным для Голливуда. Но это уже совсем другой вопрос.

Дело в том, что ремейк в кино уже никого не удивляет и не возмущает. Тенденция перерабатывать настолько популярна и, кстати, стара, что стала не только неотъемлемой частью кино, но и полностью равноправным видом деятельности в киноиндустрии. А в литературе, пока, позиция ремейков не так крепка.

## II. Вторичные тексты

Понятие ремейка пришло в литературоведение, конечно, из кино и употребляется довольно недолго. Однако прием переработки, переделки произведения известен литературе с самого ее начала. Он связан с тем, что волновало писателей уже с древних времен — речь идет о неизбежной вторичности всякого письменного творчества.

Американский постмодернист, Джон Барт, в ответ на слова современных писателей, завидующих Гомеру, которому якобы легче было писать, подчеркивает, что уже египетские иероглифы, приблизительно 1900 года до нашей эры, затрагивают этот вопрос<sup>5</sup>. Имеется ввиду древнеегипетская поэма Хакхеперрасенеба, цитируемый фрагмент которой говорит о том, что все было уже сказано и можно это только повторять: «*If only I had unknown utterances and extraordinary verses, in a new language that does not pass away, free from repetition, without a verse of worn-out speech spoken by the ancestors! I shall wring my body for what is in it, — a release of all my speech. For what is already said can only be repeated; what is said*

<sup>5</sup> См. MARKIEWICZ, H. *Odmiany intertekstualności*. In: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. S. 216.



*once has been said; this is no vain boast of the ancients' speech that those who are later should find it good»<sup>6</sup>.*

В таком случае не удивляют нас слова Теренция: «В конце концов не скажешь ничего хуже, что не было б другими раньше сказано»<sup>7</sup> или Умберто Эко: «Так мне открылось то, что писатели знали всегда и всегда твердили нам: что во всех книгах говорится о других книгах, что всякая история пересказывает историю уже рассказанную»<sup>8</sup>. Для одних это казалось препятствием на пути к совершенству, а для других — мотивировкой «поиграть» с существующим уже текстом.

Только за последние годы мы наблюдаем своеобразный всплеск «интертекстуально насыщенных» текстов. Имеются ввиду *вторичные тексты*, понимаемые как «произведения, являющиеся результатом переработки классического (другого) текста»<sup>9</sup>. Пытаясь ответить на вопрос, почему и с какой целью постоянно возникают такого типа *художественные переводы*, стоит задуматься над характером нашей эпохи. Первые ассоциации — это массовость в культуре, а в литературе — эха постмодернизма.

Постмодернизм сам по себе трудно поддается четкому определению, так как одним из его типичных черт являются нечеткие границы: между жанрами, между высоким и низким, старым и новым, своим и чужим. Может казаться, что это чистый трузизм, но, несмотря на это, стоит подчеркнуть, что после модернизма, нацеленного на то, чтобы отбросить все прежнее наследие, исторический и художественный опыт и создать новое начало, новые формы и стили, натуральным является приход «противоположной» эпохи. Если невозможно отбросить предшествующее и создать совсем новые формы, то остается или помириться с эпохой и наследием, или все обратить в шутку.

Зато массовый характер нашей культуры повлиял на рассматривание литературного успеха не в эстетических, а в экономических категориях. Именно массовая литература разрушила устоявшиеся каноны и иерархии литературы, выдвинула на первый план бытовые проблемы человеческой жизни, примитивизм, одноплановость, вечные темы в новом освещении. Когда-то очевидная граница между высоким и низким размылась, смешалось старое с новым, русское с за-

---

<sup>6</sup> *Sayings of Khakhberraseneb*. Цитата за официальным сайтом Британского музея, в котором хранится вышеупомянутый памятник. На английский перевел Ричард Б. Паркинсон. Доступно на: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=176691&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=176691&partId=1).

<sup>7</sup> ТЕРЕНЦИЙ. *Евнух*. In: *Комедии*. С. 196.

<sup>8</sup> ЭКО, У. *Заметки на полях «Имени розы»*. In: *Имя розы*. С. 609.

<sup>9</sup> См. ЧЕРНЯК, В. Д., ЧЕРНЯК, М. А. *Базовые понятия массовой литературы: Учебный словарь-справочник*. С. 27.

падным, возникло множество пограничных жанров литературы. Это, например, женский роман, иронический детектив, триллер и именно ремейк<sup>10</sup>.

### III. Ремейк в русской драматургии

Дефиниции кино- и литературного ремейка на первый взгляд похожи, однако можно заметить некоторые расхождения между ними<sup>11</sup>. Кино-ремейк всегда остается довольно близким к оригиналу, зато литературный ремейк, пользующийся не так многими театрализованными приемами и средствами как кино, имеет намного меньше возможностей переработать текст без очевидных изменений сюжета. Поэтому в случае литературного ремейка подход к сюжету оригинала более свободен.

Областью русской литературы, которая особо восхитилась ремейком, является драматургия. Во время всплеска вторичных произведений пьесы-ремейки писали многие — среди них, например, Людмила Петрушевская («Гамлет. Нулевое действие»), Борис Акунин («Гамлет. Версия», «Чайка»), Михаил Угаров («Смерть Ильи Ильича», в театрах чаще всего под заглавием «Облом-off»), Николай Коляда («Старосветская любовь») и другие более или менее известные драматурги. По своему содержанию пьесы-ремейки не поддаются четкому определению и хотя многие из них можно было бы причислить к фарсам, пастишам или пародиям, все-таки термин *ремейк* стал доминирующим. Таким образом трудности классификации этого типа произведений заставляют исследователей рассматривать ремейк как, возможно, новый жанр драматургии.

Ремейк исследуется на протяжении довольно короткого времени, но первые попытки его классификации довольно плодотворны. Елена Таразевич, развивая

<sup>10</sup> См. СКОКОВА, Т. А. *Специфика массовой литературы в эпоху постмодернизма*. In: *Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика*. С. 97.

<sup>11</sup> Достаточно сравнить дефиниции ремейка из *Энциклопедии кино 2010: «РИМЕЙК (англ. remake), фильм, повторяющий сюжет ранее снятого фильма. Ремейки характерны прежде всего для Голливуда. Их цель – использовать коммерчески уже зарекомендовавший себя сюжет в сочетании с новыми техническими средствами. С приходом звука в кино появилось множество звуковых ремейков немых фильмов. Ряд сюжетов, как правило, экранизаций популярных книг, переносились на экраны много раз. [...] Хотя режиссеры новых версий обычно по-своему перерабатывают оригинал, иногда снимаются ремейки, в точности повторяющие каждую сцену оригинала [...] Порой действие переносится в другую культурную среду [...]»* КАРЦЕВ, П. *Ремейк*. In: *Энциклопедия кино 2010*. Доступно на: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_cinema/16012/РИМЕЙК](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_cinema/16012/РИМЕЙК); и *Словаря литературоведческих терминов* Светланы Белокуровой: «Обновленная версия старого фильма, песни, а также литературное произведение, в основу которого положен хорошо известный текст. Р. распространены в западном искусстве, где сюжеты мировой литературы и кино прошлых лет переделываются на современный лад. Р. не цитирует и не пародирует источник, а наполняет его новым, актуальным содержанием, однако «с оглядкой» на образец. Р. может повторять сюжетные ходы оригинала, типы характеров, но изображает их в новых исторических, социально-политических условиях [...]». БЕЛОКУРОВА, С. П. *Ремейк*. In: *Словарь литературоведческих терминов*. Доступно на: [http://literary\\_criticism.academic.ru/319/ремейк](http://literary_criticism.academic.ru/319/ремейк).

мысль белорусского литературоведа Татьяны Ротобильской, выделяет пять типов ремейка:

1. ремейк-мотив — представляет такую структуру, в которой используется и претерпевает новую идейно-художественную интерпретацию основной мотив первоисточника. («*Вишневый садик*» Алексея Слаповского, «*Чайка спела*» Николая Коляды, «*Сахалинская жена*» Елены Греминой, «*Раскольников и ангел*» Максима Гатчинского, «*На доньшке*» Игоря Шприца, «*Моцарт и Сальери*» Леонида Филатова);
2. ремейк-сиквел — продолжение сюжетной основы оригинала. Драматург зачастую не только сохраняет систему персонажей, но и вводит новых героев, сохраняя концепцию оригинала. («... *Чума на оба ваших дома!*» Григория Горина, «*Анна Каренина II*» Олега Шишкина, «*Золушка до и после*» Леонида Филатова, «*Гамлет-2*» Григорий Неболита, «*Поспели вишни в саду у дяди Вани*» Владимира Забалуева и Алексея Зензинова);
3. ремейк-контаминация — соединяет в себе не один классический сюжет, а сразу несколько. («*Кин IV*» Григория Горина, «*Еще раз о голом короле*» Леонида Филатова, «*Гамлет и Джульетта*» Юрия Бархатова, «*На доньшке*» Игоря Шприца);
4. ремейк-стеб — переделка и пародия классического сюжета. Это способ переделки, в котором драматурги данных пьес полностью деконструируют оригиналы с целью не только развлечь читателя, но и переосмыслить те проблемы, которые ставили перед собой классики. Драматурги трансформируют идейно-тематический уровень первоисточника, его жанр, систему персонажей, конфликт. («*Гамлет и Джульетта*» Юрия Бархатова, «*Гамлет-2*» Григория Неболита, «*Нет новости печальнее на свете*» Олега Богаева и Сергея Кузнецова, «*Поспели вишни в саду у дяди Вани*» Владимира Забалуева и Алексея Зензинова);
5. ремейк-репродукция — перевод на другой вид литературного языка, на другую форму диалога («*Смерть Ильи Ильича*» Михаила Угарова, «*Пышка*», «*Эликсир любви*», и «*Любовь к трем апельсинам*» Леонида Филатова, «*Королевские игры*» Григория Горина)<sup>12</sup>.

Разнообразие типов ремейка свидетельствует с одной стороны о необходимости определить общим термином большинство вторичных текстов в драматургии, но с другой — о некоей неточности (или осторожности) в употреблении этого термина, поскольку на сегодняшний день «настоящим» ремейком (согласно его дефинициям), кажется, является только ремейк-репродукция. Вопросом

---

<sup>12</sup> Ср. ТАРАЗЕВИЧ, Е. Г. *Ремейк в современной русской драматургии*. In: *Материалы международной научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания» 2007 года*. Доступно на: [http://incc.pspu.ru/sci\\_liter2005\\_taraz.shtml](http://incc.pspu.ru/sci_liter2005_taraz.shtml).

остаётся, на сколько ремейк как термин распространится в литературоведении — приобретёт новое литературное значение или останется только заимствованным, типичным для кино понятием.

Сомнительным кажется также будущее пьес-ремейков, поскольку об успехе в драматургии свидетельствуют прежде всего театральные постановки, а только немногочисленные ремейки попали в театральные афиши. Интересен случай Михаила Угарова и его пьесы «*Облом off*», являющейся ремейком «*Обломова*» Ивана Гончарова. Ходит молва, что пьесу у Угарова заказал Олег Ефремов для МХАТа им. А. П. Чехова<sup>13</sup>. Однако пьеса в афишу МХАТа не попала и Угаров, в конце концов, решил переквалифицироваться, стал театральным режиссером постановщиком и в 2002 году его «*Облом off*» появился на подмостках Центра драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина в Москве. Пьеса пользовалась огромной популярностью, и успех превзошел все ожидания. Тут же МХАТ понял свою ошибку, и в 2003 году пьеса появилась на их Новой сцене. Однако пример Михаила Угарова является единичным, и на театральных подмостках мы, вероятнее всего, увидим новую интерпретацию классической пьесы Чехова, нежели ее ремейк — но трудно этому удивляться. Мнение литературной критики насчет пьес-ремейков неизвестно, так как она пока не заинтересована в этом вопросе. Литературоведение зато постепенно считает пьесы-ремейки «полноценными» произведениями, однако рассматривает их только аналитически.

Экспансия цитации классики возбуждает крайние реакции. Для одних это признак убожества, явный плагиат, который по каким-то совсем не понятным причинам обрел респектабельность, а для других наоборот — интертекстуальные примечания делают тексты более глубокими и поощряют читателя быть соавтором<sup>14</sup>. Только от читателя и его знания цитируемых текстов зависит, сколько аллюзий он уловит самостоятельно и на сколько позволит вовлечь себя в интертекстуальную игру.

От читателя/зрителя зависит также в большой степени будущее ремейка как жанра драматургии. Либо общий интерес ко вторичным произведениям повлияет не только на развитие жанра, но и на детальное его исследование; либо отсутствие этого интереса может вызвать уход от данного типа произведений — вообще, не впервые в истории литературы. Нельзя ведь забывать, как выглядела драматургия придворного театра XVII века, которую можно было бы определить как *художественные переводы западных пьес с учетом русских реалий*. Именно

<sup>13</sup> См. СОКОЛЯНСКИЙ, А. *Чужаки на поминках. «Облом-off» вернулся во МХАТ им. Чехова*. In: *Время новостей*. Доступно на: <http://www.vremya.ru/print/34958.html>.

<sup>14</sup> МИХИНА, Е. В. *Пolemическая интерпретация классики как «парадигма эпохи»*. In: *Вестник Южно Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки*. С. 71.

поэтому я предпочитаю не отрицать ремейк как жанр и позволить себе развлечься этими, немного по-бахтински, карнавальными произведениями.

## Литература

- БАХТИН, М. М. *Слово в поэзии и слово в романе*. In: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература. 1975. С. 82–113.
- БЕЛОКУРОВА, С. П. *Ремейк*. In: *Словарь литературоведческих терминов*. Санкт-Петербург. 2005. [online]. [Cit. 2016-9-28]. Доступно на: [http://literary\\_criticism.academic.ru/319/рмейк](http://literary_criticism.academic.ru/319/рмейк).
- КАРЦЕВ, П. *Ремейк*. In: *Энциклопедия кино 2010*. [online]. [Cit. 2016-9-28]. Доступно на: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_cinema/16012/РИМЕЙК](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_cinema/16012/РИМЕЙК).
- MARKIEWICZ, H. *Odmiany intertekstualności*. In: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. 1989. S. 215–238. ISBN 8-30109-583-0.
- МИХИНА, Е. В. *Полемическая интерпретация классики как «парадигма эпохи»*. In: *Вестник Южно Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки*. Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ. 2007. № 8 (80). С. 70–73. ISSN 1990-8466.
- ПЕТРОВА, М. В. *Ремейк как социокультурный феномен*. In: *Ярославский педагогический вестник*. Ярославль: Издательство ЯГПУ. 2009. № 3 (60). С. 165–169. ISSN 1813-145X.
- Sayings of Khakheperraseneb*. In: *Британский музей*. [online]. [Cit. 2016-9-28]. Доступно на: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=176691&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=176691&partId=1).
- СКОКОВА, Т. А. *Специфика массовой литературы в эпоху постмодернизма*. In: *Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика*. Воронеж: ВГУ. 2009. № 2. С. 95–100. ISSN 1814-2958.
- СОКОЛЯНСКИЙ, А. *Чужаки на поминках. «Облом-off» вернулся во МХАТ им. Чехова*. In: *Время новостей*. 2013. № 67. [online]. [Cit. 2016-9-28]. Доступно на: <http://www.vremya.ru/print/34958.html>.
- ТАРАЗЕВИЧ, Е. Г. *Ремейк в современной русской драматургии*. In: *Материалы международной научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания» 2007 года*. [online]. [Cit. 2016-9-28]. Доступно на: [http://ines.pspu.ru/sci\\_liter2005\\_taraz.shtml](http://ines.pspu.ru/sci_liter2005_taraz.shtml).
- ТЕРЕНЦИЙ, Е. В. *Евнух*. In: *Комедии*. Москва: Художественная литература. 1985. С. 191–278.

- ЧЕРНЯК, В. Д. — ЧЕРНЯК, М. А. *Базовые понятия массовой литературы: Учебный словарь-справочник*. Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. 167 с. ISBN 978-5-8064-1437-4.
- ШАМБОРАНТ, О. Г. *Жизнь как римейк*. In: *Новый мир*. 2001. № 9. [online]. [Cit. 2016-9-28]. Доступно на: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2001/9/shamb.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/9/shamb.html).
- ЭКО, У. *Заметки на полях «Имени розы»*. In: *Имя розы*. Санкт-Петербург: Симпозиум. 1997. С. 596–644. ISBN 5-89091-038-8.

### **Контакт**

Mgr Magdalena Jakubiak, Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, ul. Władysława Reymonta 4, 30-059 Kraków, Poland,  
[jakubiak.lena@gmail.com](mailto:jakubiak.lena@gmail.com)



# Rodina a partnerské soužití v současném českém dramatu

Martin Markoš

## Abstract

The present paper deals with the contemporary Czech drama (plays written after 2000) in terms of thematization of forms of contemporary family, possibilities of partnership and of violation of the borders between these forms. At the same time, it is focused on anxiety of uncertainty which have been brought by these transformations. Methodically, the paper is based on the sociological studies by Manuel Castells, Anthony Giddens and Zygmunt Bauman's concept of liquid modernity. The paper tries, in connection with this concept, to verify the hypothesis that uncertainty can lead to adhering to a tradition pathologically, ignoring disruption of comprehension and loss of freedom.

**Key words:** drama, family, relationships, cohabitation, sexual identity

## Abstrakt

Príspevek sa zaoberá súčasným českým dramatom (hry napsané po roce 2000), a to z hlediska tematizace podob dnešní rodiny a možností partnerského soužití, dále porušováním hranic mezi těmito podobami a úzkostí z nejistoty, kterou tyto transformace přinášejí. Metodicky vychází ze sociologických studií Manuela Castellse, Anthonyho Giddense a z koncepce tekuté modernity Zygmunta Baumana. V souvislosti s touto koncepcí příspěvek ověřuje hypotézu, že nejistota může paradoxně vést k patologickému lpění na tradici i za cenu narušení porozumění a ztráty svobody.

**Klíčová slova:** drama, rodina, vztahy, soužití, sexuální identita

Rodina jako instituce prodělala v posledních desetiletích množství změn (rozvody, spojování rodin, neúplná rodina, adopce, registrované partnerství), přičemž spíše než o jejím rozpadu (či krizi) lze hovořit o její fluidnosti a o navýšení počtu jejích možných podob.<sup>1</sup> Úkolem příspěvku bude zjistit, jak se formy a proměny rodiny a vztahů, ať už partnerských, sourozeneckých nebo vztahů mezi rodiči a dětmi, odrážejí v nejmladší české dramatické tvorbě.

Toto téma se v novější české dramatice objevuje od poloviny 90. let, kdy nastalo vystřízlivění z revoluce a obrat ke kritice současnosti, a to pomocí zobrazení nefunkční

<sup>1</sup> CASTELLS, M. *Síla tožsamości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. 2009.



rodiny a vztahů formou až černé grotesky: např. Jan Antonín Pitínský, Tomáš Rychetský nebo Jiří Pokorný; případně lyrizovaného, psychologického dramatu: např. Lenka Lagronová, Daniela Fischerová nebo Markéta Bláhová. Do jisté míry jde o inspiraci zahraničím, zároveň však koncem devadesátých let sílí zájem o původní českou hru.<sup>2</sup> Obě linie jsou rozvíjeny dodnes. Do prvního okruhu, pro nějž byly klíčovými impulzy obzvláště Pitínského hry *Matka* a *Pokojíček* („*Syžet rodinného xenofobně dusného prostředí, v němž jeden z jejích členů násilím ovládá ostatní, byl v českém dramatu devadesátých let od té doby variován v mnoha, vesměs groteskních podobách.*“<sup>3</sup>), můžeme zařadit např. Michala Šandu, Davida Drábka (*Akvabely*), případně Svatavu Antošovou, do druhého Vladimíra Fekara, Martina Františáka nebo již zmíněnou Lenku Lagronovou. Interpretace textů je založena na současných sociologických teoriích zabývajících se intimitou lidských vztahů (Zygmunt Bauman, Anthony Giddens).

V postmoderní době už není rodina něčím, s čím bychom se museli smířit, pokud nás to ničí.<sup>4</sup> I tak se ale ve sledovaných hrách setkáváme s řadou nefungujících a patologických vztahů, kdy jednotliví členové nedokážou dané vazby zpřetrhat, ačkoli si mnohdy jejich škodlivost uvědomují. Většinou nejde o závislost materiální, jak tomu bývalo v minulosti, ale o závislost psychickou. Rodina je brána jako poslední bašta tradice a jistot, takže jednotliví členové se skrze své příbuzenské vazby mohou navzájem využívat a narušení spolehlivosti příbuzných je často pojato jako neomluvitelné provinění, ne-li hřích. „*Snad kvůli žádné jiné z institucí, které mají kořeny v minulosti, není slyšet tolik stesků jako nad ztraceným rájem rodiny.*“<sup>5</sup>

## Rodiče a děti

Vztah mezi rodiči a dětmi je brán jako daný a z hlediska věku nerovný. I zde se však v poslední době uplatňují nároky tzv. čistého vztahu, kdy by vazby mezi rodiči a dětmi neměly být opřeny pouze o biologickou spřízněnost, ale o vzájemné dohody.<sup>6</sup> To se ale v praxi příliš často neděje a nerovný vztah rodičů a dětí tak zůstává jedním z ústředních témat literatury.

V mnoha sledovaných hrách jsou děti vnímány jako nesamostatné a rodiče k nim přistupují jako k hmotě, kterou mohou tvarovat podle svých představ, případně se do ní snažit otisknout své vlastní nenaplněné sny a touhy (např. v *Akvabelách* Davida Drábka snaha despotického otce zachránit rodinu před svody konzumu vede k její

---

<sup>2</sup> HRUŠKA, P. a kol. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. 2008.

<sup>3</sup> Ibidem. S. 578.

<sup>4</sup> GIDDENS, A. *Proměna intimity. Sexualita, láska a erotika v moderních společnostech*. Praha: Portál. 2012.

<sup>5</sup> GIDDENS, A. *Unikající svět: jak globalizace mění náš svět*. S. 71–72.

<sup>6</sup> Ibidem.

destrukci). V extrémních případech jsou takoví potomci závislí i v dospělém věku, což je obvykle období, jež je ve hře zobrazeno (jako výsledek minulosti, kterou má divák rekonstruovat). Dospělé děti se užírají tím, že vize rodičů nezvládnou naplnit (Drábkovy hry *Ještěři* či *Náměstí bratří Mašínů*), nebo se naopak bouří („*Všechny ty řeči o ideálech nenávidím.*“<sup>7</sup>) V Sorentu Michala Šandy se idealizuje život bez dětí ve prospěch harmonického manželství. Ve *Španělských ptáčkách* téhož autora je naopak svoboda dospělého Jeronýma spojena se smrtí tyranského otce. „*Co si to ale osobuje za právo ponižovat lidskou bytost, kdo mu to právo dal?*“<sup>8</sup> ptá se Jeroným sám sebe, přičemž pro otce je odpověď jasná: příbuzenská vazba. Ta také v Jeronýmovi vzápětí vyvolá výčitky svědomí, že o otci smýšlí špatně.

Nesamostatnost dospělých dětí je často znázorňována útekem do uzavřeného prostoru (již v 90. letech v Pitínského hře *Pokojiček*). Je tomu tak v Drábkově *Náměstí bratří Mašínů* i v *Jedlicích čokolády* a v *Nikdy* Lagronové. V posledních dvou jmenovaných hrách se tím zvýrazňují také vztahy mezi sourozenci, jejichž mysl ovlivňují rodiče, kteří jsou již mrtví. Prostor působí jako skladiště vzpomínek, odkud vliv rodičů nikdy pořádně nevypřchal. V *Jedlicích čokolády* se mrtví rodiče dokonce zjevují. Ve Fekarově *Dvojblasu* je otec, ačkoli mrtvý, příčinou zániku vlastní rodiny (a tedy vlastního pokračování v čase), neboť přiměje svou těhotnou dceru k sebevraždě. Symboliku uzavřeného prostoru, pro niž je jevištní forma ideální, dále najdeme v *Pěkných vyhlídkách* Mileny Ody, *Zázraku v černém domě* Milana Uhdeho, v *Holkách Elkách* Radmily Adamové nebo v Drábkových *Akvabelách*.

Rodinu zatíženou svou historií vidíme v Uhdeho *Zázraku v černém domě* a hledání sebe sama skrze předchozí generace je tématem *Vltavínků* Magdaleny Frydrych Gregorové. To ovšem neznamená, že osud hlavní hrdinky-vypravěčky bude nakonec jiný. Opakování ústředního neporozumění mezi matkou a dcerou – přes veškerou nalezenou empatii k vlastní matce a babičce – se v závěru nevyhne ani jí. V symboličtější a ikonické podobě pak obdobný motiv nalzáme v Goldflamových *Ženách a panenkách*. Tato hra abstrahuje manipulovanou postavu do živé panenky, která tak zpřítomňuje slabost nejen dítěte, ale i starého a nemohoucího rodiče nebo prarodiče. Toto zmrtnění živé bytosti, s níž je pak možno manipulovat, je přítomno v obou Fekarových hrách, ale setkáváme se s ním např. i v *Modelkách* Pavla Trtílka a Jana Krupy, kde matka svaluje na dceru vinu za smrt svého syna (což dcera přijímá), nazve ji omylem jedné noci a posléze sváže a krmí jako malé dítě. Věčné navracení k matce je zde propojeno s mýtem o Démétér a Persefoně, přičemž hra končí Persefoninými slovy: „*Mléčky stojím v jejím sevření a nechám ji radovat se z mé*

<sup>7</sup> FEKAR, V. *Dvojblas/Sestra*. S. 22.

<sup>8</sup> ŠANDA, M. *Španělské ptáčky*. S. 22.

*přítomnosti. [...] Tolik mě tiskne na svou brud', že se nemůžu ani nadechnout. [...] Moje místo není nikde. Já jsem být neměla.*<sup>9</sup>

Kopírování rodičovských vzorů nebo nerovnost mezi rodiči a dospělými dětmi, i když v různé míře závažnosti, najdeme i v dalších sledovaných hrách a prakticky nesejde na tom, zda rodiče své děti týrají (*Modelky*, *Neřikej to mámě*), nebo se na ně snaží být co nejhodnější (*Ještěři*, *Jabkenická léta*). V obou případech je výsledkem oboustranná antipatie, omezování, případně fyzické či psychické násilí a často musí zasáhnout cosi zvenčí, aby se vztahy zlepšily, např. onemocnění rakovinou ve hře *Láska!* Romana Ludvy. Tyto neproduktivní vztahy nazývá Giddens vztahy fixovanými<sup>10</sup> – jedinci jsou na nich závislí, ale zároveň jimi nejsou naplňováni.

Jakmile je ale rodina narušena, může to být stejně destruktivní jako skálopevné lpění na jejím zachování, ač se zde nabízí prostor pro mnohem demokratičtější vyjednávání vzájemných vazeb.<sup>11</sup> V *Modelkách* je zachycena „fúze“ dvou rodin – dvě dívky jsou nevlastními sestrami, protože otec jedné z nich se stal partnerem matky druhé. To způsobuje nevráživost, ale např. i to, že otčím sexuálně obtěžuje svou nevlastní dceru. V *Nevěstě* Martina Františáka na dospělou nevlastní dceru, o níž rodina doposud nevěděla, slovně zaútočí její švagrová, které jde o majetek.

Snaha osamostatnit se (ve spojení s kariérismem a penězi) může docela zničit vztah dětí k jejich stárnoucím rodičům, což je využito jako morální apel, např. v *Holkách Elkách* Adamové, v *Náměstí bratří Mašínů* nebo ve *Věncovi* Petra Michálka. Narušení vztahu rodičů a dětí je zde bráno jako mravní provinění, u Adamové zvýrazněné náboženským motivem, u Michálka obětí matky, kdy smrt je pro ni jediným možným únikem z rodiny, která selhala.

Je ovšem příznačné, že ačkoli mnohé sledované rodiny nefungují, jsou pořád brány jako jedna ze životních konstant, jako místo, kam se dospělé děti vracejí, když zklamalo všechno ostatní. Jde tedy o dobrovolnou regresí.

V Šandově *Sorentu* je brán jako nejhorší možné zlo (na rozdíl např. od *Vltavínků* nebo *Zázraku v černém domě*, kde si jsou členové rodiny navzájem peklem) zánik rodinné linie. Absurdní drama je v závěru vypointováno odhalením neplodnosti všech tří dětí, čímž jejich otci mizí smysl života a manželství se mění v utrpení, neboť se jako bezvýznamná náhle jeví i veškeré péče, kterou s manželkou dětem věnovali. Jde o jakousi antitezi k Fekarovu *Dvojblasu*, kde rodina zaniká *kvůli* špatným vztahům. *Sestra* téhož autora jako kdyby pokrevní pouto mezi otcem a dětmi zcela znevažovala: „Připadáš si jako výměšek z prochlastanýho těla.“<sup>12</sup>

<sup>9</sup> KRUPA, J. – TRTÍLEK, P. *Modelky*. S. 108–109.

<sup>10</sup> GIDDENS, A. *Proměna intimity. Sexualita, láska a erotika v moderních společnostech*. Praha: Portál, 2012.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> FEKAR, V. *Dvojblas/Sestra*. S. 56.

Giddens o příbuzenských vazbách píše: „*Podobně jako gender bývalo i příbuzenství chápáno jako přirozeně dané, jako řada práv a povinností, jež vyplývají z biologických vazeb a manželství.*“<sup>13</sup> Dnes ale jde spíše o to, jestli se člověk do rodiny *chce* počítat (jako jedna ze snach v *Zázraku v černém domě*, která jako jediná drží rodinu pohromadě). Adamova matka v *Sůvových Jabkenických létech* klade např. důraz na přítomný okamžik, který je v *Sorentu* vyplněn pouze hádkami. „*Co naděláš, děckama nezatopíš,*“<sup>14</sup> říká potom v závěru hry, a veškeré nesnáze soužití a výchovy tím ironizuje a překonává.

## Sourozenci

Tradičně jsou sourozenci vnímáni jako lidé, kteří nás podrží, kteří mohou za nás i umřít. Často se proto v literárních dílech setkáváme s extrémním narušením těchto vazeb, např. v *Pěkných vyhlídkách* Mileny Ody, kde bratr manipuluje se sestrou. Oba jsou navíc izolováni ve stísněném pokoji s jediným oknem.

Soužití sester můžeme pozorovat jak v *Jedlicích čokolády*, tak v *Nikdy* Lagronové. Ve všech zmíněných případech jde o vztahy neproduktivní, uzavřené v daném prostoru, paralyzované minulostí a pro budoucnost jalové. Nejdoslovněji je bezmoc znázorněna postavou Rózy v *Jedlicích čokolády*, která kvůli své obezitě (pro kterou se po smrti rodičů *rozhodla*) nemůže ani vstát z postele.

Další nefungující sourozenecká pouta pak najdeme ve *Vltavíncích* a v *Zázraku v černém domě*. Pozitivní vztah mezi sourozenci (jako v literatuře obecně hojně protežovaná esence) se projevuje jen ve *Vltavíncích* (i když také ne vyloženě kladně, neboť se jedná o staré panny fixované na sebe) a v *Unisexu*, kde se jeden bratr chce obětovat pro druhého. Také v *Ještěrech* funguje pouto mezi bratry, kteří ovšem manipulují se všemi kolem sebe. V závěru pak jeden druhého zastřelí, což lze chápat (díky použité symbolice) až jako metafyzický trest.

Motiv kontaktu se zsvětím a reálně se zpřítomňujícími mrtvými členy rodiny, s nímž jsme se už setkali v *Dvojbíse* a *Jedlicích čokolády*, se objevuje i ve Fekarově *Sestře*, kdy se Svenovi zjevuje v zrcadle jeho mrtvá sestra a nutí ho ke komunikaci s (živými) rodiči. Při tom chvílemi vystupuje jako muž, kdežto Svenovi vnucuje ženskou identitu, jako kdyby byli dvěma doplňujícími se částmi jediné bytosti, bez jejíhož poznání Sven nikdy nedospěje.

<sup>13</sup> GIDDENS, A. *Proměna intimity. Sexualita, láska a erotika v moderních společnostech*. S. 106–107.

<sup>14</sup> SŮVA, L. *Jabkenická léta*. S. 55.

## Partnerské vztahy

Také partnerské vztahy, tedy oblast, kde by proklamovaná rovnost a čistota vztahů měla platit především<sup>15</sup>, jsou ve sledovaných divadelních hrách zobrazovány jako narušené, což opět mnohdy souvisí s prostou neschopností komunikovat. Nerovné vztahy, v nichž jeden partner uzurpuje druhého, najdeme v Drábkových hrách *Jedličí čokolády*, *Akvabely*, částečně také *Náměstí bratří Mašínů* (ale i starší *Jana z parku*, kde muže-psa venčí manželka), v Uhdeho *Zázraku v černém domě* nebo ve hře *Habermas* Tomáše Kafky.

I partnerské vztahy jsou narušovány kvůli kariéře. Je to případ *Akvabel*, ale i *Modelek* a hry *Láska!*, kde je kvůli zisku rozvrácena cizí rodina. Davida, který to způsobil, stihne trest, jenž je brán jako obnovení světové rovnováhy (stejně jako v *Ještěrech*). Davidova manželka je s ním jen kvůli penězům. Jejich dohoda byla z její strany čistě obchodní, s čímž kontrastuje idealizované manželství dvou seniorů.

Setkáváme se i s jevem, který zmiňuje Bauman ve studii *Tekutá láska*, totiž se vztahy, které jsou velmi krátkodobé. Jejich účastníci se bojí skutečného závazku (protože láska zotročuje), proto před ním unikají do samoty a před tou zas do dalšího vztahu, takže se vystavují permanentnímu psychickému tlaku.<sup>16</sup> V takových vztazích totiž nejsou druzí lidé bráni jako skutečné osoby, chybí zde upřímnost a otevřenost.<sup>17</sup>

Tomuto modelu odpovídá postava Ignáce v Drábkových *Ještěrech*, ale také prakticky všechny postavy ve hře Svatavy Antošové *Neříkej to mámě!* Takový život je však nepravdivý, neupřímný, opakující se v kruhu. U Antošové jsou rodiny rozkotány do naprostého, až incestního chaosu, v němž však pořád zbývá dost místa pro patologickou závislost na matce nebo na svádění všeho, co se nepovedlo, na problémy s rodiči. Snaha oprostít se od minulosti je zcela marná a všechna společenská pouta jsou jen „jako“. Přesto (nebo právě proto) neustále cítíme hrůzu z prázdnoty, ztráty jistot a zároveň povrchnosti veškerého dění, protože postavy očividně touží po něčem jiném, opravdovém: „[...] žijou jen ti vostatní, vldávaj se, ženěj, rozváděj, maj děti, bijou je, souděj se o ně, choděj do práce, splácej hypotéky, vozej se v autácích, čuměj do bedny... a ty furt nic, NIC!“<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> GIDDENS, A. *Proměna intimity. Sexualita, láska a erotika v moderních společnostech*. Praha: Portál. 2012.

<sup>16</sup> BAUMAN, Z. *Tekutá láska: O křehkosti lidských pout*. Praha: Academia. 2013.

<sup>17</sup> GIDDENS, A. *Proměna intimity. Sexualita, láska a erotika v moderních společnostech*. Praha: Portál. 2012.

<sup>18</sup> ANTOŠOVÁ, S. *Neříkej to mámě*. S. 94.

## Čisté vztahy a komunikace

Ve hře *Dvojhlas* konstatuje Snježana (ve shodě s Baumanem) přirozenou nerovnost vzájemných vazeb: „*To, co milujeme, nás zabíjí. Zabíjíme to, co milujeme,*“<sup>19</sup> a pak sní otcovu fotografii. Podobné výroky nalezneme i v jiných hrách, např. v *Pěkných vyhlídkách*. V závěru *Španělských ptáčeků* se televize náhodou přepne na dokument o kanibalech. V Jabkenických letech říká Adam Markétě přestrojené za Anděla: „*Jsi jenom pitomá holka, co mě chce ulovit.*“<sup>20</sup>

Zdálo by se, že určitou cestou ven může být vyvázání ze všech společenských pout (*Náměstí bratří Mašínů*). Drábek ale tento motiv vždy prezentuje jako něco negativního. Místo samostatnosti mnohdy získáme jen izolaci a samotu.<sup>21</sup> Tak i v *Jabkenických letech* Markéta Adamovi odpovídá: „*Zraňuješ sám sebe.*“<sup>22</sup> Postava, která se všech vazeb vzdá a stojí následně mimo rodinu, může ovšem navázat kontakt se zsvětím a pomáhat napravit vztahy svých blízkých jako spasitelský literární typ (*Akvabely, Nikdy*).

Většina sledovaných her nekončí vybrednutím z marasmu a nastolením čistých vztahů, ale často dochází alespoň ke smíření a pochopení druhých (u Drábka, Fekara, Uhdeho, Františáka, Lagronové nebo Gregorové), což bývá první důležitý krok. Ovšem hra v tomto okamžiku obvykle končí, neboť jej využívá jako očistnou katarzi.

Spolu s Giddensem („*Základem fungování vztahu je rozhovor či dialog. [...] A konečně, dobrý vztah je vztah zbařený svévole, nátlaku a násilí.*“<sup>23</sup>) lze tvrdit, že mnohdy je řešení skryté jednoduše v komunikaci s ostatními, založené na pravdě a upřímnosti, nebo v proměně lživého já pomocí převyprávění vlastní minulosti, s níž je následně nutné se smířit. Drama může s těmito prostředky účinně pracovat, ať už využitím různých poměrů mezi monology a dialogy, nebo díky příběhům jednotlivých postav, kdy si nemůžeme být jistí, co je pravdivé, a co ne. Tak Anna ve Františákově *Nevěště* zapisuje sny o své matce a zároveň láskyplně vzpomíná na otce, o němž ale matka říká, že s ní jednal jako s majetkem. Hra *Neříkej to mámě* končí dlouhým monologem, v němž se umírající dcera vymezuje vůči matce: „*[...] byla sem to samý, co vona, a jestli jsem s někým bojovala, tak jen s tím jejím zkurveným obrazem ve mně [...].*“<sup>24</sup> Monolog opět nezobrazuje minulost jako souhrn faktů, spíše jde o způsob, jak subjektivně pochopit realitu a vztáhnout se k ní. Slovy psychoanalýzy: vyléčit své vnitřní dítě.<sup>25</sup> Občas jsme ale vyloženě zavaleni vodopádem slov některé z postav, což

<sup>19</sup> FFEKAR, V. *Dvojhlas/Sestra*. S. 29.

<sup>20</sup> SŮVA, L. *Jabkenická léta*. S. 25.

<sup>21</sup> BAUMAN, Z. *Tekutá láska: O křehkosti lidských pout*. Praha: Academia. 2013.

<sup>22</sup> SŮVA, L. *Jabkenická léta*. S. 25.

<sup>23</sup> GIDDENS, A. *Unikající svět: jak globalizace mění náš svět*. S. 81.

<sup>24</sup> ANTOŠOVÁ, S. *Neříkej to mámě*. S. 95.

<sup>25</sup> GIDDENS, A. *Proměna intimity. Sexualita, láska a erotika v moderních společnostech*. Praha: Portál. 2012.

znemožňuje jiným postavám se projevit a vrhá je do apatie nebo špatně potlačované zloby. Tak je tomu ve *Španělských ptáčcích*, *Sorentu*, *Pěkných vyhlídkách*, *Ženách a panenkách*, *Modelkách* či *Holkách Elkách*. Ve *Španělských ptáčcích* dokonce značnou část konverzace obstarává televize. „*Nikdy jsme si věci nevyříkali, tati,*“<sup>26</sup> oslovuje Snježana v *Dvojblas* svého mrtvého otce a žádá ho o odpuštění, aniž by přesně věděla proč. „*Sedíme a mlčíme. Koho já teď mám?*“<sup>27</sup> vyčítá matka dceři v *Modelkách*.

„*Nebaví mě už to vaše věčné mlčení, mami! Máám právo vědět, co bylo s mojí sestrou,*“<sup>28</sup> dožaduje se Sven v *Sestře* nepsané spravedlnosti, kterou však považuje za naprosto imanentní součást rodinných vazeb. Následně se ve hře přímo vyzývá k narativní projekci: „*Vytvoř si verzi, která tě nebude bolet.*“<sup>29</sup> To se ale s čistotou vztahů tluč: „*Musím se v tom vyznat. Musím se vyznat ve vás.*“<sup>30</sup> Zdá se ale, že nakonec je důležitější odpuštění a empatie, nikoli faktická pravda: „*Člověk musí umět milovat, i když nedokáže toho druhého úplně poznat.*“<sup>31</sup> Sven vlastně vnutí svou verzi příběhu reality. Nejedná se však již o jednostranně výhodnou lež druhým, ale o záchranu rodiny, na níž se podílejí i další její členové. „*Taková láska projektuje ve dvojím smyslu: projektuje vztah k idealizovanému druhému a projektuje také sled budoucích událostí ve spojení s ním,*“<sup>32</sup> píše Giddens o jednom z rysů zobrazování lásky v literatuře, které se objevily v romantismu. Lze jej vztáhnout i na rodinné vazby: vždy jde o záchranu společné přítomnosti a budoucnosti osvobozením se od minulosti. Tak v závěru *Nevěsty* dochází k až metafyzickému sblížení mezi postavami, které spolu momentálně nesdílejí stejný časoprostor, pomocí opakujícího se oslovení „maminko“. Smíří se tak především samy se sebou a mohou žít dál.

## Literatura

- ADAMOVIČ, R. *Holky Elky*. Brno: Větrné mlýny. 2007. 50 s. ISSN 1213-7022.  
 ANTOŠOVÁ, S. *Neříkej to mámě*. Brno: Větrné mlýny. 2011. 100 s. ISBN 978-80-7443-035-0.  
 BAUMAN, Z. *Tekutá láska: O křehkosti lidských pout*. Praha: Academia. 2013. 155 s. ISBN 978-80-200-2270-7.  
 CASTELLS, M. *Síla tožsamości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. 2009. 464 s. ISBN 9788301155834.

<sup>26</sup> FFEKAR, V. *Dvojblas/Sestra*. S. 14.

<sup>27</sup> KRUPA, J. – TRTÍLEK, P. *Modelky*. S. 24.

<sup>28</sup> FFEKAR, V. *Dvojblas/Sestra*. S. 59.

<sup>29</sup> Ibidem. S. 62.

<sup>30</sup> Ibidem. S. 62.

<sup>31</sup> Ibidem. S. 66.

<sup>32</sup> GIDDENS, A. *Proměna intimity. Sexualita, láska a erotika v moderních společnostech*. S. 56–57.

- DRÁBEK, D. *Aby se Čechům ovary zachvěly: hry 2003–2011*. Praha: Akropolis. 2011. 335 s. ISBN 970-80-87481-44-8.
- FEKAR, V. *Dvojblas/Sestra*. Brno: Větrné mlýny. 2009. 84 s. ISBN 978-80-86907-73-4.
- FRANTIŠÁK, M. *Nevěsta*. Brno: Větrné mlýny. 2012. 72 s. ISBN 978-80-7443-039-8.
- FRYDRYCH GREGOROVÁ, M. *Vltavinky*. [dokument Microsoft Word].
- GIDDENS, A. *Unikající svět: jak globalizace mění náš svět*. Praha: Sociologické nakladatelství. 2000. 135 s. ISBN 80-85850-91-5.
- GIDDENS, A. *Proměna intimity. Sexualita, láska a erotika v moderních společnostech*. Praha: Portál. 2012. 216 s. ISBN 978-80-262-0175-5.
- GOLDFLAM, A. *Ženy a panenky*. Brno: Větrné mlýny. 2009. 60 s. ISBN 978-80-86907-66-6.
- HRUŠKA, P. a kol. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. 2008. 738 s. ISBN 978-80-200-1630-0.
- KLESTILOVÁ, I. *Standa má problém a další malé hry pro velké SADISty*. Praha: Svět a divadlo. 2006. 109 s. ISBN 80-239-6779-7.
- KRUPA, J. – TRTÍLEK, P. *Modelky*. Brno: Větrné mlýny. 2010. 116 s. ISBN 978-80-7443-000-8.
- LAGRONOVÁ, L. *Hry*. Brno: Větrné mlýny. 2010. 429 s. ISBN 978-80-7443-012-1.
- LUDVA, R. *Lásko!* Brno: Větrné mlýny. 2009. 152 s. ISBN 978-80-86907-48-2.
- MICHÁLEK, P. *Věnca*. [dokument Microsoft Word].
- ODA, M. *Pěkné vyhlídky*. Brno: Větrné mlýny. 2006. 52 s. ISSN 1213-7022.
- RESLOVÁ, M. *Česká divadelní hra 90. let: 13 – Rychetský, Fischerová, Pitínský, Drábek, Kraus, Balák, Bláhová, Tobiáš, Pokorný, Jecelín, Vůjtek, Horoščák, Volánková*. Praha: Divadelní ústav. 2003. 478 s. ISBN 80-7008-151-1.
- SŮVA, L. *Jabkenická léta: smutná komedie plíživého realismu*. Brno: Větrné mlýny. 2007. 56 s. ISSN 1213-7022.
- ŠANDA, M. *Sorento*. Brno: Větrné mlýny. 2012. 52 s. ISBN 978-80-7443-048-0.
- ŠANDA, M. *Španělské ptáčky*. Brno: Větrné mlýny. 2006. 56 s. ISSN 1213-7022.
- UHDE, M. *Zázrak v černém domě*. Brno: Větrné mlýny. 2012. 92 s. ISBN 978-80-7443-049-7.

## Kontakt

Mgr. Martin Markoš, Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Univerzita Hradec Králové, Hradecká 1227/4, 50003 Hradec Králové, Česká republika, [martin.markos@ubk.cz](mailto:martin.markos@ubk.cz)





# Народна бајка данас – две свести усмене прозе

Bojan Marković – Višnja Mičić

## Abstract

Oral tales are created to be alive and changeable. Until they get written down. The narrator inserted culturological norms of the collective awareness into the fairy tale. The distancing awareness of the modern reader, not listener, does not imply the same contents and layers as normative, therefore reading in modern time requires problematization and deconstruction of the implied contents and norms. The question we try to answer in this paper is whether that problematization is relevant for interpretation of the text or just for dynamic, culturologically determined reception of a modern reader. Is reading and interpreting based on the genre the only correct way, or is it possible to read in new ways that open new horizons for old role of the fairy tales?

**Key words:** fairy tale, (over)interpretation, problematical approach to the literary text, new reading, theories of interpretation, theory of reception, phenomenology

## Апстракт

Усмена бајка створена је да буде жива и променљива. Записивањем она престаје то да буде. С једне стране, приповедач је у бајку унео културолошке нормe колективне свести, док с друге стране, дистанцирајућа свест савременог читаоца (а не слушаоца) исте садржаје и слојеве бајке не подразумева као нормативне. Одатле савремено читање захтева проблематизовање и деконструкцију тих подразумевајућих садржаја и норми. Рад се бави питањима да ли је то проблематизовање релевантно за тумачење текста или само за динамичну културолошки одређену рецепцију актуелног читаоца. Да ли је читање у жанровском кључу једино исправно или су могућа нова читања која отварају и нови хоризонт за стару улогу бајке?

**Кључне речи:** бајка, проблемски приступ књижевном тексту, (над)интерпретација, ново читање, теорије интерпретације, теорија рецепције, феноменологија

## Увод

Како се данас чита бајка? Какав читалац треба да буде, а какав он јесте пред изазовом разумевања бајки? Он свакако неће бити *суйерчићталац*<sup>1</sup> каквог га може замислити аутор, који би ценио сваку реч и средство и дивео јој се, мада би његова својства у одређеној мери могао преузети. Он неће бити ни сасвим *имплицитни читалац*<sup>2</sup> који испуњава нужне предиспозиције да би књижевно дело извршило свој учинак. Дескрипцијом апстрактних крајњих одлика читаоца: с једне стране апсолутно засебно индивидуално људско биће са свим својим предрасудама, личним искуством, знањем, потребама и тескобама, које уметничко дело искуствено доживљава искључиво на особен начин, а с друге стране идеални или универзални читалац, чији је одговор неособен и естетски, долази се до ентитета *стварног читалоца* који се формира између ових крајности.<sup>3</sup>

Посебне импликације читалачких ентитета видимо код читања, доживљавања и тумачења усменог прозног жанра бајке. Сличности које се успостављају након читања потичу од текстовних кодова и институционалних конвенција жанра (нпр. сви морамо исто прихватити категорије и функције бајке као чудесне приче), а разлике нису само проблем засебних и ограничених случајева читања, бартовски – читања као производње, већ вредност за нас задобија оно тумачење које из позиционираниости културолошке матрице детектује слојеве текста који измичу логичком и конвенционалном жанровском кодирању.

„*Конструктивну функцију Тињанов дефинише као синфункцију, која се односи на значење елемената у синхронијском систему књижевне дела, насуйрој аутофункцији, која означава парадигматску димензију елемената.*”<sup>4</sup> Приступ из којег ће се развијати свака могућа интерпретација коју имамо у виду у овом раду заснива се на обе функције сходно њиховој улози да координишу парадигматски, односно синхронијски систем књижевног дела. Аутофункција детектује проблем у аутентичном тексту бајке стога што опстаје у нашој свести као данашњих читалаца. У систему синхронije синфункција остаје затворена и тиме из ње није могуће уочити проблем, због истоветности свих фактора (народни приповедач и слушалац најпре) који у њеном стварању учествују. Проблеми у синфункцији су видљиви радом аутофункције, што, у највећој мери, јесте проблем две свести рецепције народне бајке. Проблем који смо препознали утемељен је

---

<sup>1</sup> ECO, U. *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts*. Cambridge: Cambridge University, 1990.

<sup>2</sup> IZER, V. *Implicitni čitatelj*. U: *Uvod u naratologiju*. Osijek: Izdavački centar „Revija”, Radničko sveučilište „Božidar Maslarić”.

<sup>3</sup> Слатоф, према: CULLER, J. *O dekonstrukciji: teorija i kritika poslije strukturalizma*. S. 35.

<sup>4</sup> ФИЛИПОВИЋ-РАДУЛАШКИ, Т. *Формалистичко и структуралистичко тумачење бајке*. С. 24.

у синфункцији с тим што је он у сталној корелацији са аутофункцијом из које говоримо.

Аутономни простор освојен деконструкцијом и наведеним учинцима теорија омогућава да се остваре циљеви нашег приступа који нису у откривању онога што текст заборавља, што жели да прећути, што дубоко крије, што сматра неочигледним или проблематичним како то види надинтерпретација,<sup>5</sup> већ проблематизовање оног што текст безусловно објективном, заинтересованом, логичком, идеолошки у савременом инволвираном читању нуди, не из намере да заборави, прећути, сакрије, управо зато што *што* сматра очигледним, непроблематичним и подразумевајућим. У наставку рада наћи ће се довољно примера интерпретација које поткрепљују овај приступ.

### Сложеност релација у новим читањима народне бајке

Две свести, она која ствара усмени прозни облик и она која ствара ауторску бајку, одвојене су временским распоном који се увећава. Свест усменог приповедача не рачуна у свом творачком принципу на темпоралну дистанцу спрема слушаоца, она не рачуна ни на спацијалну раздвојеност од свога слушаоца<sup>6</sup>. Он га има крај себе и сматра га за неоспорни чинилац свога стваралачког приповедачког процеса. Шта тог слушаоца одликује чиниоцем стварања? Директно присуство онога коме је приповедање намењено, „од чијих *пошреб* зависи”<sup>7</sup>, добија снагу коректива и усмеравајуће свести ка хоризонту очекивања колектива. Као засебан ентитет таква свест једва да је и могућа. Међутим, представа о њој и њено деловање је итекако могуће. Она је флуktivна и недиференцирана, иманентно утиче на приповедача и његов текст, заједно чинећи контекст у коме текст добија потпунија и варијабилна значења.<sup>8</sup>

Индивидуални таленат усменог приповедача вишезрочно ће бити усмерен, с једне стране у испуњавању хоризонта очекивања слушаоца, испуњавању жанровских (фолклорних) захтева, културолошких норми, контекстних условљености, а са друге стране у испуњавању минималних индивидуалних поетичких намера. Од тренутка када она престаје да се усмено преноси у реалном времену и постаје просторна сигнификанта, на један начин се збива гашење аутохтоног жанра<sup>9</sup>. Од тог тренутка писмено ће надаље вршити улогу репрезентативног текста, а као такво и интертекстуални утицај који ће теорија препознати као

<sup>5</sup> BUŽINJSKA, A. – MARKOVSKI, M. P. *Književne teorije 20. veka*. S. 38–39.

<sup>6</sup> в. и у: ФИЛИПОВИЋ-РАДУЛАШКИ, Т. *Формалистичко и структуралистичко тумачење бајке*. С. 117.

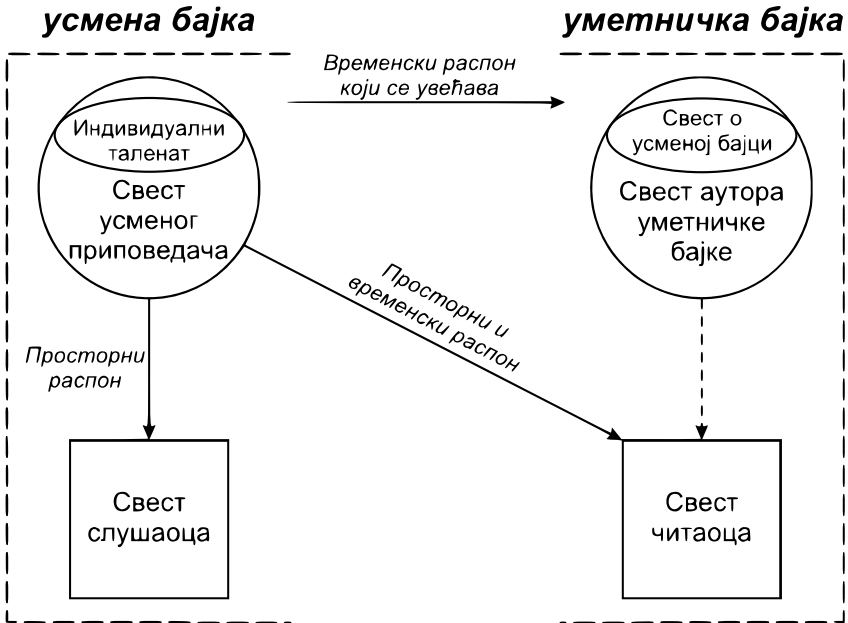
<sup>7</sup> ЛИТ, М. *Evropska narodna bajka*. S. 82.

<sup>8</sup> в. и у: BOŠKOVIC-STULLI, M. *Usmena književnost nekad i danas*. S. 156.

<sup>9</sup> ФИЛИПОВИЋ-РАДУЛАШКИ, Т. *Формалистичко и структуралистичко тумачење бајке*. С. 113–114.

подтекст, проучавајући га као полазиште и приписујући му све оне одлике које је имао аутохтони жанр који је замро са својим приповедачима и слушаоцима, занемарујући нераскидивост и целокупност односа приповедач – слушаалац првобитне бајке.<sup>10</sup>

Слика 1: Симетрија генезе жанра бајке.



Савремени читалац, осим што је темпорално-спацијалном диспозицијом удаљен од свести њему аналогног слушаоца усмене бајке, он не поседује никакве директне увиде у његов хоризонт очекивања и доживљаја, стога што савремени читалац поседује самосвест, а његов двојник у времену колективно устројену свест. Савременом читаоцу су познати само обриси оновремене свести слушаоца, посредно, путем бајке каква је остала записана. Други потенцијални услов који омогућава имагинацију о свести примарног слушаоца и жанровског текста који он, слушаалац аудитивно упражњава јесте поменути теоријски скуп знања које

<sup>10</sup> На прелазу из усмене у писмену форму записивачи народних бајки следећи принцип научности и веродостојности, слушајући различите варијанте истих или различитих приповедача, стварају стандардизован, и потпуни коначни облик бајке, надаље узоран (в. и LOTMAN, J. *Struktura umetničkog teksta*. S. 147–148).

савремени читалац има прилику да стекне кроз образовање. Тај скуп „школског” знања омогућава само упознавање ширег контекста и недовољно поуздану генезу жанра. Другим речима, осим улоге реципијента коју са својим двојником дели док чита и тумачи записану верзију бајке, савременом читаоцу је позиција слушаоца аутохтоне бајке готово невидљива. У том смислу заузима индиферентан положај спрам њега. Насупрот томе, његово могуће читалачко искуство, које подразумева познавање ауторских (= уметничких) интервенција у жанру, уметничке одговоре на традиционалну бајку и својеврсну *нехронолошку* читалачку перспективу, доводи га у повлашћену реципијентску позицију. Читалачко искуство није предестинирано нити избором наслова, нити њиховом хронологијом писања/ настајања, па се неретко дешава да се читалац прво сусретне са текстом који се заснива на интертекстуалним везама, а да није упознат са текстовима са којима се та веза успоставља. У том смислу читање постаје нехронолошко тиме што крши књижевноисторијску хронологију. У том читању се реципијентска позиција читаоца ослобађа унапред задате улоге у оквирима тумачења. На пример, не доживљава се витешки роман на исти начин пре и након читања *Дон Кихота*, нити *Дон Кихот* без витешког романа, или, читање народне бајке након Андерсенових и обрнуто. Испоставља се да је хронологија читања важан фактор рецепције књижевних дела.<sup>11</sup>

У другом делу симетрије о генези једног жанра (види слику 1) налази се свест савременог аутора уметничке бајке, са доминантним индивидуалним талентом и традицијом жанра који ће бити деконструисан управо радом индивидуалног талента и поступном дијахронијском ерозијом жанра, у оквиру које даље не опстаје свест усменог приповедача. Ова ауторска свест рачуна на временски распон који се увећава (у оба правца), али и на спацијалну дистанцу у односу на свест свога читаоца. Он и рачуна на то да његов читалац бар делимично поседује у свом читалачком искуству сазнање о жанровским одликама народне бајке и контекст њеног настанка. Управо та захтевност ауторског Ја спрам свог читаоца аутору омогућава ерозију нормативних обележја жанра (зато се и каже да је једино могућ образовани писац, док је *комиетентни читалац* тешко остварив без литерарних предзнања и читалачког искуства).

Две најудаљеније и најразнородније позиције наше схеме (слика 1), у хијазмичном односу, јесу свест народног приповедача и свест савременог читаоца народне бајке. Оно што је за бајку нормативно, за савременог читаоца постаје екстремно и анахроно, из тога проблемско, а оно што није била норма, већ одступање, савремени читалац разуме као норму, прецизније, као савремено. У типичној традиционалној бајци јунаци делују подстакнути снажним

<sup>11</sup> в. МИБИЋ, В. *Нехронолошко читање збирке песама* Авантуре Краљевића Марка. У: *Иновације у настави*. С. 93–101.

патријархалним координатама колектива, подразумевајућим социјалним улогама. Један екстремни пример је бајка *Немушћи језик* у којој се разрешење бајковног сижеа реализује у физичком кажњавању жене, тачније, овај чин услов је да се бајка срећно заврши, да јунак не изгуби главу. Насупрот томе већ у усменом предању јављају се бајке у којима се патријархална мотивација пародира и усмерава ка индивидуализму, што ће уметничка бајка у свом утемељењу коначно афирмисати као основно начело. На пример, у бајци *Међеговић*, приповедач уводи функцију особеног јунака, који се искључује из оба пола типизираних представника добра и зла.<sup>12</sup>

Симптоматичан је однос свести савременог читаоца (аутора, приређивача, учитеља, родитеља, детета?) према читавом приповедном слоју коју непатворено тематизује епска свест, а који се огледа у суровим сценама, окрутности, насиљу, дуалистичкој природи јунака, етички нецензурисаних поступака међу члановима породице (физичко разрачунавање, убиство, протеривање из дома, сакаћење).<sup>13</sup> Из овога проистиче да свако ново-савремено читање захтева преиспитивање проблемских места и деконструкцију подразумевајућих садржаја и матрица усмених прозних облика. Оно што је у жанровском кључу чињеница – из угла савременог реципијента је проблемско место, оно што је некада било подразумевајући садржај – сада је празнина коју треба тумачити. Овде треба разликовати најмање две врсте савременог читаоца народне бајке: једног – који је спреман да проблематизује све аспекте бајке са рефлексом у савременом животу и литератури и другог – типског читаоца који у тумачењу чува научни концепт жанра оправдавајући празна места јурисдикцијом канона. Тиме питања интерпретације постају релевантна јер потичу из свести савременог читаоца. Она настају у колизији савремене свести и рефлексивне неких елемената (вредности) колективне свести тамошњег слушаоца.

Улога аутора уметничке бајке показује адекватност спрам свог читаоца, као што је усмени приповедач одговарао својим слушаоцима. Наступајући најпре као читалац, аутор уметничке бајке приступа усменој бајци као литерарној грађи, аутентично увиђајући тај укрштај, јер припада модерној свести. Из те позиционираниости аутор детектује она места где се две свести сусрећу као неподударне и де/конструирају их у руху нове бајке.

---

<sup>12</sup> Детаљније видети у: САМАРЦИЈА, С. *Пародија у усменој књижевности*. С. 79–81.

<sup>13</sup> Браћа Грим су у своје верзије бајки уносили прихватљивије сцене и решења ублажавајући усмене традиционалне наративе. Цензурисање таквих елемената бајке је поуздан знак да се неминовно у свести читаоца зачиње нов однос спрам текста, да се на његов, читањем активиран и осавременен потенцијал, рачуна.

## Уочавање „пукотина” и правци нових читања

Преобликујући жанр баш на местима где се две свести сусрећу као неподударне, аутор уметничке бајке потврђује да таква места у народној бајци итекако постоје и иманентно делују на освешћеног читаоца. У средишту већине уметничких бајки налази се унутарња борба јунака, његова персоналност. На пример, метафоричност дивовског чудесног бића позајмљеног из народне бајке, где је имало улогу једнодимензионалног репрезента зла против кога се треба борити, О. Вајлд у бајци *Себични див* декомпонује и додељује јој нову нежанровску функцију. Његов себични див започиње своју бајковну авантуру као парадигма зла и тиме оправдава своје усмено порекло. Међутим, интериоризован ток његове борбе ка личном преображају поништава полазну метафоричност и ствара нову. Стереотипна функција дива као демонског симбола у овој бајци се разрешава, јер више не подразумева у себи „*етиичку поларизованост и нејроменљиви карактер ликова*”<sup>14</sup>. На њено место долази унутарња борба јунака са личним/невидљивим демонима кроз трансформацију карактера и ново рухо мотивације садржане у хришћанској насупрот паганској етици, можемо рећи и грађанској насупрот патријархалној логици. Један од нових токова је управо етичко усмеравање јунакових прегнућа. Хоризонтални смер борбе јунака народне бајке, где се варање вреднује као мудрост која води ка успеху, уметничка бајка поставља вертикално, афирмишући духовну чистоту. За разлику од јунака усмене бајке, који прелази земље и краљевства, Андерсенова „*Мала сирена*”, антропоморфно биће без душе, из подводног света прелази у земаљски, да би своја безгрешна стремљења окончала у трећем, флуидном свету као ваздушна вила и духовно биће. Слични ток има његова бајка *Красјава жаба*, као и бајке Г. Олујић *Седефна ружа*, *Недеска река*, *Кћи ветрова*, *Принц облака* и друге.

Из ових примера видели смо неке од места уметничких одговора на усмени жанр. Ти одговори заснивали су се управо на оним местима у усменој бајци која је свест аутора видела као спорна из сопствене културолошке перспективе. Можемо рећи да су неке од уметничких бајки коментар, критика, манифест о празним местима у усменој бајци.

Поставља се питање шта је *и*разно место? Ингарден каже: „*Страну или место приказаној предмети о којима се на основу текста не може тачно знати како је дошћични предмет одређен, ја називам „местом неодређености”*.”<sup>15</sup> Места неодређености, како их Ингарден дефинише, као доминантно присутне у сваком књижевном делу („*Свака ствар, свако лице, свако збивање итд., уопште све што је приказано у књижевном делу, садржи веома многа места неодређености*”)<sup>16</sup>

<sup>14</sup> ОПАЧИЋ, З. *Поетика бајке Гроздане Олујић*. С. 27.

<sup>15</sup> INGARDEN, R. *O saznavanju književnog umetničkog dela*. S. 46.

<sup>16</sup> Ibidem.



у савременој теорији и даље је релевантно, међутим, ова места неодређености тичу се доживљавања и конкретизације текста као естетског предмета. Проблемски приступ тим местима никако не искључује доживљај естетског предмета. Он је неизоставан, с тим да се у средишту проучавања налазе корелативни односи значењских чињеница. Ингарден говори и о том типу места неодређености: „*Не мора све бити нејасно одређено, штошта је јасно нејасно, као последица значењских одредаба дајих у тексту*”.<sup>17</sup> Оваква места неодређености последица су интенционалних намера ауторске свести и оправдане су економичношћу и опализацијом израза. Места неодређености како их ми видимо у бајци усмени приповедач је самоподразумевао делећи са колективом уверења па ту не може бити места интенционалних намера у духу ауторске свести.

На пример, у бајци *Чардак ни на небу ни на земљи*, проблематична је функција сестре. Она ћути о недељу старије браће. Питамо се зашто приповедач прикрива њену одговорност. Да ли је могуће да се сестра више уплашила од претње старије браће, него од змаја којег држи у крилу? Одговоре на ова питања могуће је потражити једино у патријархалном поретку који подразумева да ће сестра послушати браћу и да неће преиспитивати етичност њихове одлуке. То је место које се намеће савременом читаоцу као проблемско. Међутим, када не би постојало ово место неодређености, тј. уколико би се сестра пожалила оцу, приповедач не би могао да избегне драмски заплет, који би урушио композицију бајке.

Приповедачево доследно држање жанровских матрица је још један чинилац који омогућава „пукотине”, а читаочев хоризонт очекивања (жанровски) утиче на његово пристајање на бајковну логику која отклања нелогичност виђену из савремене перспективе. Дакле, у проблемском приступу сазнавања места неодређености (= празна места) биће прецизније и уже схваћена као места која су у свести приповедача подразумевана, али и места настала деловањем поетике жанра. Циљ тумачења места неодређености тиче се тумачења књижевног проблема у тексту, имајући последице на тумачење особина, поступака ликова, идејног слоја дела, па и поруке и других елемената бајке, а не само као проблем за компаративне културолошко-књижевне студије.

У поменутој бајци брат затиче сестру у идиличној сцени са змајем: „*види своју сестру је сједи, а змај јој мейнуо главу на крило ња слава, а она ња биште*”. Шта ову сцену чини посебно идиличном? Иако је змај одсутан сном, а видећемо касније и изразито неосетљив на додир, сестра га помирљиво „биште”, а тиме нас приповедач доводи у сумњу о њиховом односу. Сестра тера брата из свог новог дома из страха, да ли за братовљев, свој или змајев живот. Тек код трећег ударца она усмерава брата да зада смртни ударац змају. Поставља се питање да ли

---

<sup>17</sup> Ibidem. S. 47.

је успех трећег ударца само жанровска одредница, или се из флуентне позиције може тумачити и као својеврсно двоумљење над судбином мужа змаја. Питање да ли су сестре срећне у својим домовима пошто их отму змајеви може се поставити и у вези са бајком *Баш-Челик*, где оне остају удате и после посете брата. Насупрот томе, у бајци *Стојша и Младен*, иако у поодмаклим годинама, сестре се након братовљевог подвига над змајевима-зеговима и њиховог суровог кажњавања враћају своме првобитном дому. Међутим, ова породична идила се указује као крња, инцестуозног усмерења и непотпуне среће. Кажњавање змајева није донело срећу заједници, укинувши очекивани клишеизирани срећан завршетак (и живели су срећно до краја живота). Иако је бајка очигледно, затворена за ту врсту експлицирања временске и просторне транспозиције, што се огледа у игнорисању проблема старења и самоће, ови проблеми се у новом читању бајке детектују као празна места. Могуће је да их је као таква перципирала и наивна свест слушаоца, која је на тим основама разумевала казну и кажњавање узрочно-последично као двовалентни чин. Тиме се у овом примеру бајке донекле проблематизује становиште да је етика у бајци доследно формализована и заснована на принципу ретрибуције, подређена јунаку и људском коду уопште.

Шта је то што омета уочавање оваквих места? Разлог невидљивости проблемских места (отежане видљивости) за савременог читаоца налази се са обе стране текста: Књижевно дело – сходно схематизму своје структуре скрива дословно решење проблемског места тиме што га не експлицира јер подразумева да је садржан у свести слушаоца коме је првобитно намењен; Читалац с друге стране превиђа та места тежећи да савлада примарније (садржинске) слојеве дела, али и услед аутоматског рада хоризонта очекивања<sup>18</sup> заснованог на сталном преласку пута кроз непроменљиве, увек поновљиве карактеристике жанра. Вишеструко је важно да их приметимо, јер њиховим читавањем освешћујемо деловање културне матрице из које ова места уочавамо, сазнајемо о културној матрици која омогућава да то место буде подразумевано и омогућава извођење извесних закључака у корелацији та два односа спрам књижевној чињеници.

## Закључак

Поуздане или умерене интерпретације су у вези са жанровским особеностима текста, и не само жанровским, али свакако особеностима које се фреквентно јављају у књижевним делима посвуда. То су оне чињенице о тексту које су настале на утврђеним стазама читања разумевања и тумачења и обрнуто, саме

<sup>18</sup> За нас су релевантни следећи чиниоци који утичу на формирање хоризонта очекивања, а које је дефинисао и описао: познате норме или иманента поетика књижевне врсте и имплицитни односи према познатим делима књижевноисторијске околине. JAUS, H. R. *Književna nauka kao izazov nauci o književnosti*. U: *Teorija recepcije u nauci o književnosti*. S. 46–47.

су довеле до умерене интерпретације. Умерена интерпретација текста је она у којој су клишеизирани читалачки доживљаји истог или сличног текстовног садржаја продуковали једну врсту знања о тексту која се зна поновити и у другом тексту без обзира на то колико тај текст био стилски, тематски, жанровски или на сваки други начин близак или далек тексту који тумачимо. Одатле, умерена интерпретација је анализа типског читаоца, оног који перманентно губи читалачку свежину и брзо учи сазнања о механизмима, стратегијама које примењује неки текст, то јест аутор. Са друге стране, тзв. екстремна интерпретација је аутентична и свакако аутономна чињеницом да један критичар, интерпретатор, теоретичар или учитељ даје особен, свој поглед *кроз* текст. Мера одредивости *кроз* текст је пресудна у процени колико је интерпретација у додиру са текстом, односно објективношћу.

Али уколико су интерпретације екстремне оне имају веће шансе да изнесу на видело везе и импликације које нико раније није приметио нити приказао, него оне које настоје да остану поуздане. Деконструкција истиче да је значење ограничено контекстом – деловањем односа у оквиру или изван текстова – али контекст је сам по себи безграничан: „*увек ће постојати нове контекстуалне могућности на које се можемо позвати, иако да једна ствар коју не можемо да урадимо то је – да оставимо границе.*”<sup>19</sup> Тако треба релативизовати и свест савременог читаоца, јер је и та свест ограничена у времену (уроњена у културолошке значељке), што указује да нужност нових и нових читања бајке.

Овим смо само начели тему трагања за местима неодређености у народној бајци. Истраживања на већем корпусу европске словенске и јужнословенске народне бајке показале како и у којим слојевима се рефлектују места неодређености, што ће омогућити прецизнију класификацију тих слојева и начина на које се та места структурирају, као и њихов значај по тумачење бајке у целини. Закључке ће бити могуће применити и у наставним процесима и новим читањима старог жанра бајке.

## Литература

- АНДЕРСЕН, Х. К. *Сабране бајке*. Београд: Просвета. 1991. 1593 с. ISBN 86-07-00579-0.
- ВАЈЛД, О. *Срећни краљевих и групе бајке*. Београд: Bookland. 2015. 99 с. ISBN 97-86-7182-560-3.
- BOŠKOVIĆ-STULLI, М. *Usmena književnost nekad i danas*. Београд: Prosveta. 1983. 319 с. ISBN 821-163-42-991-1.

---

<sup>19</sup> KALER, Dž. *U odbranu nadinterpretacije*. U: *Strategije čitanja*. S. 149.

- BUŽINJSKA, A. – MARKOVSKI, M. P. *Književne teorije 20. veka*. Beograd: Službeni glasnik. 2009. 659 s. ISBN 978-86-7549-678-6.
- СТЕФАНОВИЋ КАРАЏИЋ, В. *Сабрана дела Вука Караџића, књига шрећа: Српске народне приповејке (Народне српске приповејке 1821; Српске народне приповејке 1853)*. Београд: Просвета. 1988. 770 с. ISBN 86-07-00256-2.
- CULLER, J. *O dekonstrukciji: teorija i kritika poslije strukturalizma*. Zagreb: Globus. 1991. 276 s. ISBN 86-343-0461-2.
- ECO, U. *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts*. Cambridge: Cambridge University. 1990. 164 p. ISBN 978-0521-425-54-4.
- FILIPOVIĆ-RADULAŠKI, T. *Формалистичко и структуралистичко тумачење бајке*. Београд: САНУ. 1997. 161 с. ISBN 86-7025-253-8.
- INGARDEN, R. *O saznavanju književnog umetničkog dela*. Beograd: SKZ. 1971. 412 s. ISBN 821-161-1-09.
- IZER, V. *Implicitni čitatelj*. U: *Uvod u naratologiju*. Osijek: Izdavački centar „Revija”, Radničko sveučilište „Božidar Maslarić”. S. 53–66. ISBN 86-7209-023-3.
- JAUS, H. R. *Književna nauka kao izazov nauci o književnosti. U: Teorija recepcije u nauci o književnosti*. Beograd: NOLIT. 1978. S. 36–82. ISBN 978-86-7372-097-5.
- KALER, Dž. *U odbranu nadinterpretacije*. U: *Strategije čitanja*. Beograd: Fakultet za medije i komunikaciju Centar za medije i komunikaciju. 2014. S. 139–150. ISBN 978-86-87107-23-6.
- LITI, M. *Evropska narodna bajka*. Beograd: Orbis. 1994. 181 s. ISBN 80-85336-19-7.
- LOTMAN, J. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: NOLIT. 1976. 398 s. ISBN 80-704-028-9.
- МИЋИЋ, В. *Нехронолошко читање збирке њесама* Авантуре Краљевића Марка. У: *Иновације у настави*. Београд: Учитељски факултет. 2015. Год. 28. Б. 4. С. 93–101. doi:10.5937/inovacije1504093M.
- ОПАЧИЋ, З. *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Учитељски факултет. 2011. 474 с. ISBN 978-86-379-1161-6.
- САМАРЦИЈА, С. *Пародија у усменој књижевности*. Београд: Народна књига – Алфа. 2004. 138 с. ISBN 86-331-1308-2.

## Контакт

М.А. Bojan Marković, М.А. Mgr. Višnja Mičić, Katedra za srpski jezik, književnost i metodiku nastave srpskog jezika i književnosti, Učiteljski fakultet Univerziteta u Beogradu, Kraljice Natalije 43, 11 000 Beograd, Republika Srbija,  
 bojan.markovic@uf.bg.ac.rs, visnja.micic@uf.bg.ac.rs



# Z elégii Štefana Strážaya<sup>1</sup>

Matúš Mikšík

## Abstract

In my paper I focus on selected poems of Štefan Strážay, which are analysed in regard to their (a)typical relations with the genre of elegy. First I outline the theoretical basis of the paper while stating that the main idea on which a classical elegy is formed I consider to be the verbalization of the feeling of loss through a lyrical form. Then I consider the way in which this moment is reflected in the poems of Štefan Strážay—I consider his work to be heavily influenced by elegy. Out of the whole collection of Strážay's poems in my paper I focus on poem *Elégia (Elegy)* from collection of poems *Igram* (the name of Strážay's home village, 1975), poem *Za riekou (Beyond the river)* from *Malinovského 96* (the address on which Strážay lived in Bratislava, 1985) and two fragments of *Zápisník (Notepad)* from collection *Elégia (Elegy, 1989)*. The aim of the paper is to comment on how the genre of elegy and its components are reflected upon in the work of one of the most important Slovak poets of the second half of 20th century, Štefan Strážay.

**Key words:** Štefan Strážay, elegy, interpretation of a poem, Slovak poetry

## Abstrakt

V príspevku sa zaoberáme vybranými básňami Štefana Strážaya, ktoré skúmame z hľadiska ich (a)typických vzťahov k žánru elégie. V práci najprv načrtujeme teoretické východisko, pričom za centrálny bod klasickej elégie považujeme v širšom význame vyjadrenie pocitu straty lyrickou formou. Následne uvažujeme o tom, ako sa tento moment odráža v tvorbe Štefana Strážaya, ktorá má vo svojom celku silne elegický náboj. Z korpusu textov sa v príspevku zaoberáme básňou *Elégia* zo zbierky *Igram* (1975), básňou *Za riekou* zo zbierky *Malinovského 96* (1985) a dvoma fragmentmi *Zápisníka* zo zbierky *Elégia* (1989). Cieľom príspevku je teda na princípe pars pro toto uchopiť podoby žánru elégie a elegickosti v tvorbe jedného z najvýznamnejších slovenských básnikov druhej polovice 20. storočia, Štefana Strážaya.

**Kľúčová slova:** Štefan Strážay, elégia, interpretácia básne, slovenská poézia

---

<sup>1</sup> Štúdiá vznikla v rámci projektu VEGA V-15-045-00 Semiopoetika.

## Elégia

*„Všetko sa mína, dňu svetlo,  
tma noci,*

*ustávajú dažde,  
mína sa sneh a blednú farby  
tvojich šiat,*

*znova svitá,  
padá sneh a prichádzaš  
v šatách akoby zaspievaných,*

*a ja som iný.“*

(zb. Igram, 1975)

## Za riekou

*„V tomto zlomku chvíle  
nie som tu, v tejto prírode.*

*Stromy už nie sú zelené  
a určite nie krásne.*

*Jesenné kvety nevoňajú  
ani nerozkvitajú.*

*Vytvárajú sa nové vzťahy,  
ako pre niekoho iného,  
vlastne pre niečo iné.*

*Kamene sa nadýchli,  
letí les.“*

(zb. Malinovského 96, 1985)

Uvažovanie Petra Zajaca nad esenciou ódy vyústilo do myšlienky, že hlavným oporným momentom takto žánrovo vystavaného textu je pocit, resp. sprítomnenie hodnotového nadbytku, *superficitu*<sup>2</sup>. Ak teda budeme rozmýšľať nad elégiou ako

<sup>2</sup> „Óda ako žáner teda nebude pre nás ničím iným ako princípom hodnotového prebytku (*superficitu*) integrálne realizovaným vo výstavbe textu.“ ZAJAC, P. *Tvorivosť literatúry*. S. 126.

nad žánrovým opozitom ódy, nevyhnutné je položiť si otázku: Ako sa v elegickej básni prejavuje hodnotový deficit? Zúženie úvahy na rozsah lyrického textu je tu samozrejme vedomým bodom počiatku konvergovania k obom konkrétnym básňam Štefana Strážaya, uvedeným vyššie<sup>3</sup>. Extenziu pojmu „hodnotový deficit“ môžeme ešte pre zrozumiteľnosť zúžiť na výraz „úbytok“ a s istou dávkou voľnosti tento synonymický rad rozšíriť o kľúčové slovo, ktorým je „strata“. Podľa španielskeho teoretika Eduarda Camacha Guizada elégia pozostáva zo štyroch zložiek: správy o strate, lamentu, panegyrikonu (oslavy) a konsolácie (útechy)<sup>4</sup> – všetky tieto sa samozrejme konštituuujú v bezprostrednom vzťahu k strate, úbytku, deficitu. V tomto žánrovom uvažovaní je zaujímavý aj „mikovsky“ dotovaný postreh Zoltána Rédeya o tom, že ťažisko reflexívnej línie sa v elégii presúva od rozjímania nad stratou (obvykle) blízkeho človeka k pocitu uvedomovania si vlastnej smrteľnosti, ktorá je de facto v mnohých prípadoch nakoniec akousi pointou či vyústením básne<sup>5</sup>.

Potiaľto je môj text súhrnom pomerne elementárnych faktov, ktoré – ak by aj neboli spomínanými odborníkmi pomenované – sú v básni citelné v prípade, ak ide o klasickú elégiu. Pri básnikovi Strážayovho typu je však „problémom“, stažujúcim žánrové určenie, akási nenápadnosť samotných textov, ich minuciózna a vytrvalá estetizácia, tvarovanie, miestami pripomínajúce postupy eufemizácie či tabuizácie – ich celkový charakter „*lahkých obrazov ťažkého sveta*“<sup>6</sup>. Strážay sa problémovosti sveta nevyhýba, práveže ju tematizuje, no v jeho básňach téma často leží ukrytá pod uhladeným obrazom, tvoreným fluidným reťazením slov do veršov. Na prvý pohľad sa teda môže zdať, že v textoch „o nič nejde“, opak je ale pravdou, „*ako to už u Strážaya často býva, jedno slovo zakrýva druhé, veci obsažnejšie bývajú prekryté menej obsažnými a vnútorné zovnútorými*“<sup>7</sup>.

Silnou indíciou je tu, samozrejme, názov básne *Elégia* (zbierka *Igram*, 1975) – táto nám dovoľuje zaoberať sa textom v mantineloch žánru elégie od prvého verša, v ktorom sa ukazuje esencia elegickosti presne v tom zmysle, ako je to popísané vyššie – deficit je tu vyjadrený vo veľmi koncíznej forme: „*Všetko sa mína*“. V týchto troch slovách je sprítomnená správa o strate, prvá zo zložiek elégie. Zvyšok prvého odseku spoločne s odsekom druhým – teda miesto, kde sa cez sériu pre básnika pomerne typických obrazov exponuje svet okolo lyrického subjektu (a to v rovine bezprostrednej

<sup>3</sup> Pôvodné texty uvádzam podľa ostatného vydania Strážayovho súborného diela z vydavateľstva Kalligram.

<sup>4</sup> CAMACHO GUIZADO, E. *La elegía funeral en la poesía española*. S. 21 – 22. (V domácom kontexte tento poznatok preberá Ján Zambor. ZAMBOR, J. „*Naše životy sú rieky*“ alebo *Manriqueho Slohy na otcovu smrť*. In: *Slohy na otcovu smrť*. S. 12 – 13.)

<sup>5</sup> „*Žánrový a tematicko-konceptný vývin elégie smeruje od vyjadrenia osobne prežívanej bezmocnosti voči smrti druhého k vedomiu vlastnej smrteľnosti*“ RÉDEY, Z. *Elegickosť ako výrazový archetyp lyriky*. S. 15 – 16.

<sup>6</sup> BRIŠKÁR, J. *Lahké obrazy v ťažkom svete*. In: *Romboid* 7/2013. S. 28.

<sup>7</sup> MIKULA, V. *Trápenie, ale neurčité (Hľadanie témy u Strážaya)*. In: *Postinterpretácie*. S. 182.



blízkosti i vzdialenejších okolitostí) – sa dá považovať za lament, samozrejme v podobe do istej miery atypickej. Esencia smútku tu povstáva z úbytku, ktorý sa prejavuje v rôznych rovinách, zasahujúcich prírodu i (pravdepodobne) partnerku lyrického subjektu. Vlastne sa vytvára svet, ktorého procesy sú procesmi neustáleho deficitu, lenže tento svet prerúva iba niekoľko okamihov a už ho strieda iný, v ktorom je zdanlivo všetkého dostatok – deficit z predchádzajúcich veršov je anulovaný a prírodné procesy sú opäť naštartované. Nemusíme síce v konečnom dôsledku o takomto svete uvažovať ako o superficitnom, ale v mantineloch dichotómie medzi ódou a elégiou ide o svet prinajhoršom invariantný, bezpríznačový – svet, v ktorom je všetkého tak akurát. V treťom odseku sa tak v podstate spája zložka panegyrická, oslavná, so zložkou konsolačnou, útechovou.

Kdesi medzi týmito dvoma svetmi, ktoré vlastne v okamihu vznikajú aj zanikajú (možno dokonca paralelne), je implicitne prítomný motív pomínutelnosti času<sup>8</sup>, ústiaci neskôr do záverečného verša básne „*a ja som iný*“. Báseň však plynie tak hladko, že náhly, tichý a takmer nepostrehnuteľný proces prudkej implózie a následného veľkého tresku, v ktorom najprv všetko (teda celý svet) zmizne a potom sa to znova objaví v o čosi inej konštelácii (ako naznačujú aj šaty ženy, ktoré najprv vybledli a potom sú „akoby zaspievané“), pôsobí, ako keby sa odohral v jedinom momente (v takom „zlomku chvíle“, o akom hovorí druhá uvedená báseň *Za riekou*). Pomyselné hodinky sa teda možno nakoniec ani nepohli – tu niekde sa ohlasuje napätie v dialektickom vzťahu časnosti a večnosti, ktorým je pocit pomínutelnosti v podstate inherentne dotovaný – prudká zmena sveta sa však „naozaj“ odohrala a zanechala stopu vo vnútornom svete lyrického subjektu. Samozrejme, v strážayovskej básni je všetko ako tlmené svetlo, viac tušíme, ako vidíme a v súlade s tým sa text teda končí len akýmsi konštatovaním („*a ja som iný*“), ktoré sa nedá považovať za útechu. Báseň vo svojom celku pripomína okamihové rozvlnenie hladiny mora jedinou kvapkou – a aj keď sa hladina veľmi rýchlo ustáli a more bude na prvý pohľad nezmenené, v pozorovateľovi ostáva neodbytný pocit toho, že v skutočnosti už nič nikdy nebude také isté.

Centrálnou myšlienkou básne *Elégia* je teda nenávratnosť plynutia času, tento princíp sa však (v súlade s Rédeyovým tvrdením) zvnútorňuje a ústi do toho, že lyrický subjekt si bytostne uvedomuje, že každý, i ten zdanlivo najbezvýznamnejší okamih, je nositeľom nezvratnej zmeny. V konečnom dôsledku je teda predmetom straty (úbytku, deficitu) mívajúci sa čas.

Toto ubúdanie, vyjadrené zmenou vo vnútornom svete lyrického subjektu, sa dá považovať aj za základ básne *Za riekou* (zb. *Malinovského 96*, 1985), ktorá môže s veľkou dávkou predstavivosti reprezentovať akési voľné pokračovanie básne *Elégia*. Expozíciu

<sup>8</sup> V kontexte slovenskej poézie je tento motív reprezentovaný emblematickým obrazom Laca Novomeského: „*Čas letí / jak vtáci nedozierni*“ (*Báseň*, zb. *Nedela*, 1925, cit. podľa NOVOMESKÝ, L. *Deň*. S. 9.).

druhého textu totiž tvorí zmena stavu lyrického subjektu nie nepodobná tej, ktorá prvý text uzatvára – elementárny rozdiel sa tu síce ukazuje v tom, že kým prvá zmena je vnútorná zmena subjektu („ja som iný“), druhá zmena vyjadruje zmenu vonkajšieho okolia („svet je iný“), ak však prihliadneme na to, že v prípade textu *Za riekou* ide o metaforický pohyb medzi fiktívnymi svetmi, zmena sa v konečnom dôsledku opäť ukáže ako vnútorná zmena subjektu. Prvých šesť veršov básne *Za riekou* sa dá chápať ako vytváranie fiktívneho sveta na základe sveta reálneho, pričom novovytvorený chrotop sa dá považovať za tzv. „iný priestor“, konkrétne heterotopiu<sup>9</sup>, usúvzťažnenú so svetom reálnym, protosvetom, na báze inverzie. Podprahovo sa tu objavuje topos locus amoenus (ľúbezné miesto)<sup>10</sup>, pre autora zrejme nie neznámy, ako sa dá vidieť z iného jeho textu *Na krásnu záhradu* (zb. *Malinovského 96*), ktorý predstavuje aktualizovanú paralelu k idyllickej óde Jána Hollého *Na krásnu záhradu*, kde sa spomínaný topos (ako v mnohých iných Hollého textoch, špeciálne v jeho *Selankách*) nachádza. A ak tu naozaj ide o prítomnosť toposu ľúbezného miesta – charakteristického pre oslavné žánre idyly a ódy – v negovanej polohe, dá sa azda povedať, že takýmto spôsobom môže byť negované aj žánrové určenie textu – „znegovaná óda“ *Za riekou* sa teda v takomto čítaní dá označiť ako elégia, resp. elegická báseň.

Spojitosť medzi predmetnými Strážayovými textami je navyše pomerne nápadná aj ak si uvedomíme, že v oboch sa akoby v zlomku textu konštituuju dva protichodné svety, ktorých zrážka zanecháva stopu vo vnútornom svete lyrického subjektu (inde vlastne stopu nemôže zanechať, keďže z logického hľadiska je v oboch textoch minimálne jeden zo svetov v rovine iracionálnej, fiktívnej). Moment, do ktorého ústi báseň *Elégia* je teda momentom, v ktorom začína báseň *Za riekou* – je to moment nenávratnej zmeny subjektu (ktorú predstavuje vlastne každý prežitý moment). Na základe absolútnej nestálosti neustále sa meniaceho sveta (v čom sa dá vidieť napríklad aj zdroj melanchólie textov, poukazovanie na celkovú fragmentárnosť vonkajších javov, konštatovanie nezvratného plynutia času, vyjadrenie pocitu človeka, ktorého toto plynutie zasahuje a každým momentom pretvára a pod.) subjekt hovorí o opätovnom konštituovaní vzťahov, o ktorom sa ale vyslovuje ako keby sa ho nedotýkalo – a tu vzniká veľmi ostrá ruptúra. Subjekt sám sa nedá považovať za celistvú entitu, je zároveň zmenený aj nezmenený, štiepený každým ďalším uplynutým momentom, jeho súčasťou je aj druhá persóna, kraskovský „ktoši“ – teda nie len „ja som iný“ z básne *Elégia*, ale aj rimbaudovské „ja je niekto iný“. Takéto (čiastočné, neúplné) vystúpenie zo seba je teda priamym dôsledkom zmeny, ktorá je hybným momentom oboch textov. Súbežne so štiepením subjektu si tento uvedomuje nemožnosť spätného (a už vôbec nie

<sup>9</sup> FOUCAULT, M. *Myslení vnějšku*. S. 77.

<sup>10</sup> Locus amoenus je „krásny, stinný výsek prírody. Jeho minimálny výprava se skládá z jednoho nebo více stromů, louky a pramene nebo potůčku. K tomu může přibýt zpěv ptáků a květiny. Nejbohatší výprava zahrnuje ještě vánek.“ CURTIUS, E. R. *Evropská literatura a latinský středověk*. S. 215.

progresívneho) scelenia vlastnej osoby, z čoho pramení pocit hlbokého smútku, ktorý je ešte dotovaný nezvratnosťou plynutia času a vedomím nevyhnutného vyústenia do smrti – v čom sa opäť silne ohlasuje elegický rozmer oboch básní.

Postupné štiepenie vnútorného sveta jednotlivca tu už anticipuje aj stav úplného odtrhnutia. Smrteľnosť človeka a v konečnom dôsledku jeho smrť teda hrá najmä v texte *Za riekou* dôležitejšiu úlohu, než by sa mohlo na prvý pohľad zdať. Enigmatické posledné dva verše básne ju výdatne dotujú obraznosťou (pričom predchádzajúce pôsobia až vecne, obdobne je to v *Elégií*, kde je obrazné vyjadrenie len „*v šatách akoby zaspievaných*“) a posilňujú prvok iracionálnosti, ležiaci v doméne novovytvoreného sveta „za riekou“. Ak sme doteraz uvažovali o tejto rieke iba ako o prirodzenej hranici a na základe abstrakcie takéhoto chápania sme sa dopracovali k tomu, že môže ísť o hranicu medzi prvotným a „iným“ priestorom, medzi predlohou a jej heterotopiou, tieto posledné verše ponúkajú vysvetlenie vo svojej podstate vlastne elementárne: prekročená rieka je Styx, priestor „za riekou“ je podsvetie, „zlomok chvíle“, v ktorom sa básne odohráva, je dotyk so smrťou.

Dychberúci obraz „*Kamene sa nadýchli, / letí les*“ je efektným vyjadrením dialektiky života a smrti, medzi ktorými hranicu tvorí táto rieka – kým ľudia, ktorí prekročia Styx, sa stávajú neživými, statické súčasti prírody sú dynamicky vivifikované, teda kamene nadobúdajú schopnosť dýchať, les letieť. Rieka tu samozrejme nadobúda silný symbolický rozmer – ide nie len o antický kontext rieky Styx, ale aj o jej fluidnú podstatu, ktorá reprezentuje plynutie času, ako to vidíme napríklad v skladbe *Slohy na otcovu smrť* Jorgeho Manriqueho: „*Naše životy sú rieky, / ktoré ústia do mora, / čo je smrť*“<sup>11</sup>. V neposlednom rade rezonujú aj také konotácie ako je spojenie plavby so smrťou v Baudelairovej básni *Cesta – „Smrť, starý kapitán, je čas už, kotvu bore!*“<sup>12</sup> – či obraz Oféliinej smrti v Shakespearovom *Hamletovi*. Navyše je voda v literatúre často považovaná za melancholický živel par excellence, ako si to všimol Gaston Bachelard<sup>13</sup>, a melanchólia ako tón hlbokého smútku nás oblúkom opäť vracia k žánru elégie.

Hovoriac o melancholickom tóne Strážayových básní – vo svojej podstate sa v oboch manifestujú princípy Poeovej *Filozofie básnickej skladby*: prítomnosťou smrti v texte tento nadobúda melancholický tón (prameniaci nielen zo smrti, ale aj z pocitu pomínutelnosti, ktorý silnie s pribúdajúcim časom), estetizáciou smrti (ku ktorej samozrejme prispieva aj ono melancholické tvarovanie) sa zasa navodzuje krása, a tá je doménou poézie<sup>14</sup>. Poézia, krása, melanchólia, smrť – v týchto Strážayových básňach je elegický rozmer nielen veľmi silne prítomný, ale je pre ne aj definujúci.

<sup>11</sup> MANRIQUE, J. *Slohy na otcovu smrť*. S. 20.

<sup>12</sup> BAUDELAIRE, CH. *Kytica z kvetov zla*. S. 89.

<sup>13</sup> BACHELARD, G. *Voda a sny*. S. 109 – 110.

<sup>14</sup> POE, E. A. *Havran. Zlatý skarabeus. Príboby Arthura Gordona Pyma*. S. 82 – 92.

Je pravda, že v zbierke *Elégia* (1989) – ktorej sa budem venovať v závere príspevku – Strážay „dokázal opustiť svoju dovtedajšiu poetiku, teda krátke nerýmované strofy s uzavretým pohľadom na svoj vlastný svet,“<sup>15</sup> avšak predsa len v nej nájdeme vnorený cyklus „lyrických zápiskov“<sup>16</sup>. Pozrime sa na dve jeho časti.

## Zápisník

I

„Budúcnosť, tá ešte len bude.  
Ešte len bude, krásna, uzatvorená,  
ešte nie je.  
Iba jej zo dňa na deň ubúda.

14

*Plot musíš po čase znova natrieť.  
Nová zelená je nielen nová,  
je iná. A v skutočnosti  
je iný aj plot. Pomaly robí miesto novému.“*

(zb. *Elégia*, 1989)

Strážay je básnik rekurencie – kľúčové v jeho tvorbe je opakovanie niektorých výrazov, napríklad meno jeho rodnej obce Igram figuruje ako názov básne postupne v zbierkach *Úsvit, ale neurčitý* (1971), *Sviatky* (1974) a samozrejme *Igram* (1975), v Strážayovom súbornom diele je uvedená ešte štvrtá báseň s týmto názvom v časti *Z časopisov* (1960 – 1992). Často sa vyskytuje aj výraz *elégia* – ak budeme opäť sledovať len názvy, *elégiiu* nájdeme v zbierkach *Igram* (tam je okrem básne takto pomenovaná aj celá úvodná časť zbierky) a *Palína* (1979, tu v pluráli ako báseň *Elégie*) a samozrejme aj v názve predmetnej zbierky *Elégia*. Smerujúc do mikroštruktúry, vynára sa súbor rekurentných prvkov, motívov, ktoré svojím opätovným výskytom nadobúdajú v Strážayovej tvorbe ustálenejšiu podobu – teda sa dajú vnímať ako symboly.

To však nie je až také neobvyklé, skutočne zaujímavý je fakt, že v pozícii výrazov, ktoré sa častým opakovaním zvýznamňujú, sa okrem substantív (ktoré na to azda majú predpoklady) nachádzajú aj také slová ako „zdáleka“ a „iný“. Výraz „zdáleka“

<sup>15</sup> JAREŠ, M., „Celý tento svet – ani nie krásny, ani nie zlý“. In: *Básnické dielo*. S. 625.

<sup>16</sup> Obdobný básnický útvár môžeme nájsť už v zbierke *Malinuského 96* pod pomenovaním *Poznámky*.

v interpretovaných textoch zaznieva len implicitne, predsa však mám pocit, že v tejto konfigurácii má k výrazu „iný“ (ktorý de facto tvorí artikulačný bod môjho príspevku) veľmi blízko. U Strážaya „zďaleka“ nie je len označením priestoru, tento výraz nadobúda aj časový aspekt – záver básne *Palina* (z rovnomennej zbierky), ktorá tematizuje smrť brata lyrického subjektu, znie takto: „*Siabnem do toho cudzieho vrecka, / niekoľko minút zazvoní / zďaleka.*“ Evokáciou obolosu sa tu opäť posilňuje konotácia nám známa zo záveru básne *Za riekou* – smrť u Strážaya teda nesie fyzický atribút (na obraz Hádovho kráľovstva sa takto zhmotňuje), analogicky sa dá u tohto básnika vnímať minulosť – ako časopriestor.

Výraz „iný“ v tomto zmysle považujeme za eufemizáciu, resp. tabuizáciu smrti – na základe tohto výrazu sa poukazuje na dva prepojené svety, primárny a k nemu prislúchajúcu heterotopiu, teda práve taká nenápadná lexéma, ako je slovo „iný“, má v Strážayovom texte moc vytvoriť svet smrti. V takomto prípade sa text zo *Zápisníka*, označený číslom 14, dá vnímať v alegorickej rovine – úplne všedný predmet opäť sprítomňuje ideu pomínuteľnosti a nenávratnosti času, ktoré sú v zmieňovaných textoch nositeľom elegickosti básní, zároveň tvorí účinnú substitúciu za človeka, a tým potvrdzuje, že kým prvý plán Strážayovej básne hovorí o čomsi elementárnom až banálnom, plán druhý často ukrýva existenciálny rozmer.

V prvej časti *Zápisníka* strata postihuje dokonca chronotop budúcnosti, čím sa idea pomínuteľnosti, evokovaná inde na základe obzretia do minulosti, veľmi efektne amplifikuje, zasahujúc tak ľudský život v jeho úplnosti. Nejde tu o nihilizmus, ale o maximálne možné prehĺbenie pocitu melanchólie, ktorá tu prestupuje skrz týchto niekoľko slov aj do recipienta. V tomto zmysle to azda rovnako presvedčivo a nie nepodobným spôsobom vyslovila Wisława Szymborská v básni *Tri najčudnejšie slová*: „*Keď vyslovujem slovo Budúcnosť, / jeho koniec už odchádza do minulosti.*“<sup>17</sup>

V predmetnej básni (fragmente) sa tu na malom priestore koncentruje obrovské množstvo smútku, avšak pozoruhodná je v konečnom dôsledku jeho ambivalencia – Strážay je básnik, ktorý svoje texty vyvažuje, z tohto hľadiska je kľúčovým výrazom adjektívum „krásna“, vsunuté do tautológie, tvorenej prvými troma veršami textu. Samotné adjektívum tu – v spojitosti s celkovým charakterom Strážayovej poézie, ktorý je charakteristický „jemnosťou“ (estetizáciou i eufemizáciou) výrazu – tvorí účinný protipohyb voči „presile smútku“ a plní funkciu konsolácie, útechy. Nakoniec sa teda dá konštatovať, že nepopierateľne prítomný elegický rozmer Strážayovej tvorby sčasti vyvažuje afirmatívny pohľad na realitu, vďaka ktorému stratu (smrť) lyrický subjekt akceptuje ako pevnú súčasť sveta.

---

<sup>17</sup> SZYMBORSKA, W. *Chvíľa*. S. 23.

## Literatúra

- BACHELARD, G. *Voda a sny*. Praha: Mladá fronta. 1997. 233 s. ISBN 80-204-0638-7.
- BAUDELAIRE, Ch. *Kytica z kvetov zla*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. 1966. 120 s.
- BRIŠKÁR, J. *Lahké obrazy v ťažkom svete*. In: *Romboid*, roč. 48. 2013, č. 7. S. 24 – 30. ISSN 0231-6714.
- CAMACHO GUIZADO, E. *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Gredos. 1969. 423 s.
- CURTIUS, E. R. *Evropská literatúra a latinský stredovek*. Praha: Triáda. 1998. 738 s. ISBN 80-86138-07-0.
- FOUCAULT, M. *Mýšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové. 1996. 303 s. ISBN 80-238-0471-5.
- JAREŠ, M. „*Celý tento svet – ani nie krásny, ani nie zlý*“. In: STRÁŽAY, Š. *Básnické dielo*. Bratislava: Kalligram. 2011. S. 624 – 638. ISBN 978-80-8101-565-6.
- MANRIQUE, J. *Slohy na otcovu smrť*. Dunajská Lužná: MilaniuM. 2010. S. 19 – 41. ISBN 978-80-89178-41-4.
- MIKULA, V. *Trápenie, ale neurčité (Hľadanie témy u Strážaya)*. In: *Postinterpretácie*. Bratislava: Cathedra. 2014. S. 169 – 190. ISBN 978-80-89495-16-0.
- NOVOMESKÝ, L. *Deň*. Bratislava: Tatran. 1984. 324 s.
- POE, E. A. *Filozofia básnickej skladby*. In: *Havran. Zlatý skarabeus. Príhody Arthura Gordona Pyma*. Bratislava: Tatran. 1984. S. 82 – 92.
- RÉDEY, Z. *Elegickosť ako výrazový archetyp lyriky*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. 2010. 86 s. ISBN 978-80-8094-583-1.
- STRÁŽAY, Š. *Básnické dielo*. Bratislava: Kalligram. 2011. 664 s. ISBN 978-80-8101-565-6.
- SZYMBORSKA, W. *Chvíľa*. Bratislava: Drewo a srd. 2003. 81 s. ISBN 80-88965-70-5.
- ZAJAC, P. *Tvorivosť literatúry*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. 1980. 248 s. ISBN 80-220-0159-7.
- ZAMBOR, J. „*Naše životy sú rieky*“ alebo *Manriqueho Slohy na otcovu smrť*. In: *Slohy na otcovu smrť*. Dunajská Lužná: MilaniuM. 2010. S. 7 – 18. ISBN 978-80-89178-41-4.

## Kontakt

Mgr. Matúš Mikšík, Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy, Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, Gondova 2, 814 99 Bratislava, Slovensko, [matusmiksik@gmail.com](mailto:matusmiksik@gmail.com)



# Poetika dopisu v tvorbě F. M. Dostojevského

Lenka Paučová

## Abstract

The author of the present paper deals with character of a letter in works by F. M. Dostoyevsky who is called an autobiographical writer because of a range of autobiographical genres and features in his works. The author focuses her attention on the letter in correspondence as authentic witness of Dostoyevsky's life. Secondly, she deals with readers' letters which influenced character of *Diary of a Writer*, the work moving on the boundary between fiction and non-fiction. Concentrating on fictional works by Dostoyevsky, the author analyses the novel *Poor People* and short story *Novel in Nine Letters*, which is an epistolary work in which a fictional letter is considered as witness of a tough life of people living in Petersburg in the 1840s.

**Key words:** letter, correspondence, works by F. M. Dostoyevsky, epistolary novel, *Poor People*, epistolary short story, *Novel in Nine Letters*

## Abstrakt

V přítomné studii se autorka věnuje podobám dopisu v tvorbě F. M. Dostojevského nejednou označovaného zejména kvůli rozpětí autobiografických žánrů a využití autobiografických prvků v tvorbě – za autobiografického spisovatele. Autorka zkoumá dopis jako autentické svědectví o životě Dostojevského v rámci jeho korespondence. Věnuje pozornost dopisům čtenářů, jež ovlivnily *Deník spisovatele*, dílo nacházející se na rozhraní mezi uměleckou a věcnou literaturou. V rámci umělecké tvorby spisovatele se autorka zaměřuje na dvě díla ve formě dopisů, román *Chudí lidé* a povídku *Román v devíti dopisech*, v nichž dopis, i když fiktivní, představuje svědectví o životě drobných lidí v Petěrburgu 40. let 19. století.

**Klíčová slova:** dopis, korespondence, tvorba F. M. Dostojevského, epistolární román, *Chudí lidé*, epistolární povídka, *Román v devíti dopisech*



„Napsat předmluvu je stejně těžké jako napsat dopis.“<sup>1</sup>

F. M. Dostojevskij

## Na úvod

V naší studii se budeme věnovat dopisu jako jednomu z autobiografických žánrů, jeho specifice a poetice v tvorbě ruského spisovatele, který byl společně s L. N. Tolstým nejednou označován atributem autobiografický<sup>2</sup> – u Fjodora Michajloviče Dostojevského (1821–1881). Když se podíváme na jeho tvorbu, dopis v ní vystupuje v různých podobách: v korespondenci jako autentické svědectví o životě spisovatele, v *Deníku spisovatele* jako svědectví komunikace se čtenářem, v epistolárním románu nebo povídce jako „fiktivní“ svědectví o životě drobných lidí v Petěrburgu. Kdekoliv se u Dostojevského dopis objeví, nabývá svého specifického tvaru a funkce. V rámci korespondence poukážeme na zásadní problémy, které spisovatel musel řešit. Z jeho umělecké tvorby se zaměříme na dvě díla ve formě dopisů, vážící se k prvnímu období tvorby – epistolární román *Chudí lidé* (1846) a epistolární povídku *Román v devíti dopisech* (1847).

Dopis se společně s romány, novelami nebo povídkami s autobiografickými prvky, také s memoáry, deníky, deníkovými zápisky nebo eseji, řadí do skupiny autobiografických žánrů. Umění psát dopis má přitom dlouhou tradici, sahající již do antiky. Psaní dopisů, většinou fiktivních, bylo vyučovacím předmětem v řeckých školách. K nejvýznamnějším listům období antiky patří Horatiův list, pojednávající o básnictví, adresovaný známé římské rodině – *Pisonům* (*Ad Pisones*); Ovidiovy listy z vyhnanství *Listy z Pontu* (*Epistulae ex Ponto*), jimiž se obracel k veřejnosti, jeho listy tvořící sbírku *Listy Heroín* (*Heroides*) však již představují literární fikci.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Dopisy*. S. 129.

<sup>2</sup> Srov. BURSOV, B. *Dostojevskij a jeho svět*. S. 11.

<sup>3</sup> Tvorbu F. M. Dostojevského můžeme rozdělit na dvě období: předsibiřskou a posibiřskou. Nejdůležitějším mezníkem v životě spisovatele, mezníkem, jenž měl rozhodující dopad na jeho tvorbu, byla nepochybně káznice. Bylo to období, kdy četl jenom *Evanjelium* ukryté pod poduškou. *Evanjelium* darovaly trestancům ženy děkabristů, bylo navíc jedinou knihou povolenou v káznici. Čtyři roky na nucených pracích ovlivnily spisovatelův pohled na člověka i víru; představovaly jakoby jeho duševní přerod, očistu, katarzi. Svědčí o tom slova spisovatele, jak je tlumočí ve svých vzpomínkách Vs. Solovjov: „*Мне тогда судьба помогла, меня спасла каторга, совсем новым человеком сделался. О! Это большое для меня было счастье: Сибирь и каторга! Говорят: ужас, озлобление, о законности какого-то озлобления говорят! Ужаснейший вздор! Я только там и жил здоровой, счастливой жизнью. Я там себя понял... Христа понял... русского человека понял и почувствовал, что я и сам русский, что я один из русского народа.*“ Srov. ПРИГОРЕНКО, В. В. – ГУДЗИЯ, Н. К. et al. *Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников*. С. 199–200.

<sup>4</sup> Srov. PAVERA, L. – VŠETIČKA, F. *Lexikon literárních pojmů*. S. 83.

Zájem o dopisy pokračoval i v následujících obdobích, snad nejvíc se tento žánr rozvíjí ve středověku, v humanismu a renesanci, v baroku, klasicismu a sentimentalismu. Zejména v období sentimentalismu dochází k propojení dopisu a cestopisu. V ruské literatuře se objevuje dílo N. M. Karamzina *Dopisy ruského cestovatele* (1801), dílo, jehož žánr Ivo Pospíšil definoval jako epistolární sentimentalistický cestopis, dílo znamenající díky své syntetické struktuře důležitý mezník ve vývoji několik žánrů – románu, cestopisu, ale i deníku.<sup>5</sup> K propojení dopisu s žánrem, který Josef Hrabák označil za nejproduktivnější, Ivo Pospíšil nejfrekvencovanější – románu – také dochází v 18. století. Vznikají romány anglického spisovatele S. Richardsona *Pamela* (1740), *Clarissa* (1748), *Sir Charles Grandison* (1753); román J. J. Rousseaua *Julie aneb Nová Heloisa* (1761), později román J. W. Goetha *Utrpení mladého Werthera*; založeny na perspektivě výměny dopisů mezi dvěma hrdiny: hrdinové si píšou dopisy, v nichž se vzájemně svěřují se svým osudem, nebo vypravěč své dopisy adresuje fiktivnímu vydavateli. Román, jenž napsal francouzský důstojník Ch. de Laclous *Nebezpečné známosti*, je však založen na jiném principu. Dopisy si píše vícero hrdinů, jejichž osudy se proplétají. Tutéž situaci, příhodu rozebírá v dopisech několik hrdinů, což způsobuje, že na charakter hrdinů můžeme nahlížet z více různých perspektiv.<sup>6</sup>

Zájem o dopis, jak stylizovaný, tak psaný jako svědectví o událostech (historických, politických, osobních), přetrvál dodnes. Svědčí o tom četné publikace věnované korespondenci spisovatelů<sup>7</sup>, dodnes se objevují epistolární romány, novely, jako i další díla, jejichž součástí se stává autentická výpověď obsažená v dopisu. V závislosti na tom, jak spisovatel stylizuje skutečnost, rozlišují Libor Pavera a František Všetická dva základní druhy dopisů: dopis jako svědectví a dopis literární. Jak uvádí dál: „*Hranice mezi oběma typy je však plynulá, protože dopisy kdysi psané jako svědectví a původně nezamýšlené k otištění byly dodatečně vydány a zařazeny mezi umělecká literární díla, např. Listy B. Němcové, K. H. Máchy a jiných autorů-klasiků.*“<sup>8</sup> Fiktivní dopisy

<sup>5</sup> U Karamzina Ivo Pospíšil vyzdvihuje originalitu, snahu odpoutat se od západoevropských modelů, což se projevilo v syntéze žánrů a nakonec se stalo důležitým mezníkem ve formování ruského románu. Karamzinovo dílo „*má rysy románu a nejspodstatnější je, že jde v Rusku o román nového typu, lišící se od útvarů, které imitovaly západoevropský román 17. a 18. století. Základním románovým rysem Karamzinových Dopisů je – stejně jako u Aťvakuma – úsilí o syntetičnost, o propojení heterogenních vrstev, současně však o románovou totalitu tak, aby román v jistém smyslu měl za změněných podmínek funkci eposu (G. W. F. Hegel). [...] součástí Karamzinovy prózy jsou cestovní zápisky, deník, cestopis jako takový, přírodní líčení, ale také publicistické popisy nových krajů a mravů, záznamy dialogů uslyšených na cestě a především sternovské digrese, jimiž se autor obrací na své ruské korespondenty.*“ POSPÍŠIL, I. *Stará literatura východních Slovanů a ruská literatura 18. století*. S. 89.

<sup>6</sup> HRABÁK, J. *Čtení o románu*. S. 171.

<sup>7</sup> V ruském prostředí je zajímavá korespondence Michaila Bulgakova publikována v Rusku v roce 2012 jako součást *Deníků Mistra a Markétky*. V polském prostředí jsou hodně oblíbené například *Listy manželů Anny a Jaroslawa Iwaszkiewiczů*, *Listy do ženy* Stanisława Ignacy Witkiewicze nebo korespondence Czesława Miłosze a Witolda Gombrowicze, která znovu vyšla v roce 2015.

<sup>8</sup> PAVERA, L. – VŠETIČKA, F. *Lexikon literárních pojmů*. S. 82–83.

jako součást uměleckého díla (např. epistolární román, dopis integrovaný v románu, novele, povídce, dramatu a dalších) autoři vyčleňují jako zvláštní případ.

## Dopis jako svědectví

Život F. M. Dostojevského ovlivnilo hodně tragických událostí: v roce 1837 náhle umírá matka spisovatele a také jeho oblíbený básník A. S. Puškin, o několik let později za nevyjasněných okolností Dostojevskij ztrácí i otce, jako rodič prožil smrt dvou dětí, trpí epilepsií. Těžké chvíle však spisovatele potkávaly i v práci. Jeho psaní v neklidu, „na termín“, se nedalo srovnávat se životem například L. N. Tolstého nebo I. S. Turgeněva, kteří měli urozený původ a za své díla dostávali dvojnásobek nebo trojnásobek sumy, jakou za své dílo mohl získat Dostojevskij. Psaní „na termín“ neumožňovalo spisovateli věnovat větší pozornost charakteru žánrů, které ve své tvorbě rozvíjel; přesto však žánrově rozpětí jeho tvorby není malé. Z autobiografických žánrů se v Dostojevského tvorbě rozvíjí deník, jenž zejména u spisovatele nabývá specifické črty, rozvíjí se dopis jako součást epistolárního románu a povídky. V jeho stěžejných románech *Pontžení a uražení* (1861), *Idiot* (1868), *Bratři Karamazovovi* (1879–1880) a dalších nalezneme mnoho autobiografických prvků<sup>9</sup>.

Jak nám prozrazují úvodní slova, Dostojevskij dopisy psal nerad. Ve své korespondenci musel častokrát žádat své přátele o peníze, ponižovat se před věřiteli, prosit o prodloužení termínů na splácení dluhů. Musel opatrně vybírat slova, aby na adresáta dokázaly zapůsobit, ovlivnit ho, přesvědčit. Korespondence spisovatele však nezahrnuje jen dopisy nadřazeným nebo věřitelům, ale také jeho dopisy rodině a přátelům. Dochovala se bohatá korespondence s jeho druhou manželkou, Annou Grigorjevnu; se starším bratrem Michaiem, mladším Andrejem, s neteří Sofii Ivanovovou; a také s přáteli, mezi které patřili například doktor S. D. Janovskij<sup>10</sup>, baron A. J. Wrangel<sup>11</sup>, kritik A. N. Majkov nebo filozof a básník V. S. Solovjov a další. Jenom

<sup>9</sup> Například v milostném trojúhelníku z románu *Pontžení a uražení* (1861): Ivan Petrovič – kníže Valkovskij – Nataša Ichmeněvová se odráží složitý vztah Dostojevského a učitele Vergunova k Marii Dmitrijevně Isajejové. Marie Dmitrijevna se stala první manželkou spisovatele. Charakter Dostojevského milenkou, Apolinarie Suslovové, kvůli níž opustil svou ženu, se zrcadlí v postavě Duni Raskolnikovové a Kateřiny Ivanovny z románu *Zločin a trest* (1866), v postavě Nastasji Filippovny z románu *Idiot* (1868) či Poliny z románu *Hráč* (1866). Dostojevskij opustil Marii Dmitrijevnu a odešel za milenkou v čase, když jeho žena ležela na smrtelné posteli. Po její smrti se Dostojevskij s touto situací delší dobu vyrovnával. Apolinarie čekala Dostojevského v Paříži, chystali se společně procestovat Itálii. Se svou milenkou se spisovatel paradoxně nikdy neoženil. Apolinarie Suslovová se však později provdala za mladého spisovatele Vasilije Rozanova. Kníže Myškin z románu *Idiot* trpí rovněž epilepsií. Způsob, jakým vnímá svět, je i viděním samotného autora. Aljoša Karamazov nám připomíná Dostojevského v čase, když vykročil na cestu lásky k člověku a snažil se pomáhat druhým.

<sup>10</sup> Doktor Janovskij byl přítelem Dostojevského. Ve svých vzpomínkách promluvil o jeho epilepsii.

<sup>11</sup> S Alexandrem Jegorovičem Wranglem se Dostojevskij se seznámil v roce 1854, v Semipalatinsku, kam toho času Wrangel přišel jako nový prokurátor. Se spisovatelem ho spojovalo přátelství, snažil se Dostojevskému pomoci, když měl finanční problémy.

krátce dodejme, že Dostojevskij měl přátele, nepřátele, ale i pseudo-přátele – lidi, které se tvářili jako přátelé, ale po spisovatelově smrti ho začali pomlouvat, jako například N. N. Strachov.

To, co Dostojevskij opravdu neměl, byly čas a peníze. Trápilo ho, že neměl dostatek času na vytříbení svých děl. Svou situaci srovnával s Gončarovem nebo Turgeněvem, spisovateli, kteří měli díky šlechtickému původu ideální podmínky pro psaní svých děl. Na toto téma Dostojevskij nejednou žertoval: „Я убежден, что ни единый из литераторов наших, бывших и живущих, не писал под такими условиями, под которыми я постоянно пишу, Тургенев умер бы от одной мысли.“<sup>12</sup> I když Dostojevského finanční problémy neustále pronásledovaly, tvrdil, že nikdy nic nenapsal jenom pro peníze: „Но при этом скажу Вам прямо, что я никогда не выдумывал сюжета из-за денег, из-за принятой на себя обязанности написать.“<sup>13</sup>

Spory o peníze měl Dostojevskij nejdřív s vlastním otcem, pak s P. A. Karepinem, manželem své sestry Varvary, který se stal poručníkem mladších dětí. Když Karepin omezil Dostojevského výdaje, docházelo k nepřijemným situacím. Peníze vyvolávaly u Dostojevského ještě další pocit, pocit strachu.<sup>14</sup> Když se podíváme na díla spisovatele, otázku peněz řeší také většina hrdinů. V jejich charakteru můžeme pozorovat zvláštní ambivalenci. Na jedné straně pocítují touhu shromáždit co nejvíc peněz (Arkadij Dolgorukij), vášeň z výhry v ruletě (Alexej); ale na druhé straně peníze nenávidí, pohrdají jimi (Raskolnikov).

Zajímavé jsou okolnosti toho, kdy Dostojevskij žádal, aby se mohl vrátit zpátky do Petěrburgu. Ruští literární vědci spisovatele odsuzují za jeho monarchistické názory, ale nevidí příčiny, proč tomu tak bylo.<sup>15</sup> Ve skutečnosti se tímto způsobem chtěl imperátorovi odvděčit za to, že se mohl vrátit zpátky do Petěrburgu.

Podívejme se ještě na *Deník spisovatele* (Дневник писателя, 1873–1874, 1876–1878, 1880, 1881), dílo nacházející se na hranici mezi uměleckou a věcnou literaturou, dílo, v němž se dopis stává prostředkem komunikace mezi Dostojevským a čtenářem. Na jedné straně spisovatel vybírá témata a vyjadřuje se k problematice, která čtenáře zajímá; na straně druhé čtenáři chtějí poznat názor spisovatele na danou problematiku. Známa je okolnost, kdy na základě dopisu čtenáře Dostojevskij změnil charakter aktuálního nebo následujícího čísla svého *Deníku*. Například v roce 1877 spisovatel dostal dopis od Viktora Fokijeviče Solovjova, obyčejného člověka, rolníka, který

<sup>12</sup> Dopis snoubence, Anně Vasiljevně Korvin-Krukovské, 17. června 1866. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28: Публицистика и письма. С. 160.

<sup>13</sup> Dopis Nikolaji Nikolajeviči Strachovovi, 10. března 1870. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 29: Публицистика и письма. С. 109.

<sup>14</sup> Známa je příhoda, kdy byl Dostojevskij se svou manželkou Annou Grigorjevnu ve Vilně. Jednou se rozhodl jít do kostela, hoteliér je varoval, že v jejich hotelu nikdo nebude, aby si dali větší pozor na věci. Dostojevskij vzal toto upozornění natolik vážně, že dveře do pokoje zatarasil kufry, dokonce i nábytkem.

<sup>15</sup> Například BURSOV, B. *Dostojevskij a jeho svět*. S. 163.

Dostojevského požádal, aby v *Deníku* za cizojazyčnými frázemi vždy uváděl překlad do ruštiny; spisovatele také požádal o informace o zdravotním stavu básníka Někrasova. Dostojevskij čtenáři vyhověl a od následujícího čísla uváděl ruský překlad, navíc informoval o stavu poety. Tímto způsobem se komunikace mezi Dostojevským a jeho čtenářem odrážela na charakteru jeho *Deníku*.

## Dopis jako fikce

Jelikož spisovatel dopisy nerad psal, využíval je ve své tvorbě. Jak jsme uvedli, dopis představuje součást románu *Chudí lidé* a povídky *Román v devíti dopisech*. Epistolární román *Chudí lidé* (*Бедные люди*, 1846) byl Dostojevského prvotinou, ale ne prvním publikovaným dílem<sup>16</sup>. Ve srovnání s další tvorbou spisovatele, například s románem *Zločin a trest* nebo *Hráč*, které mu pomáhala přepsat stenografka, později manželka Anna Grigorjevna Snitkinová; měl na toto dílo Dostojevskij více času, mohl ho psát relativně v klidu, propracovat po všech stránkách.

O práci na svém prvním románě se Dostojevskij zmiňuje v dopisu bratroví Michailovi z 30. září 1844: „Я чрезвычайно доволен романом моим. Не нарадуюсь.“<sup>17</sup> Román však nakonec víckrát přepsal, jak uvádí v dopisu ze 4. května 1845, nový román mu dal tolik práce, že jestli by to věděl předem, do takové namáhavé práce by se snad ani nepouštěl: „Я до сей самой поры был чертовски занят. Этот мой роман, от которого я никак не могу отвязаться, задал мне такой работы, что если бы знал, так не начинал бы его совсем. [...] Но уж теперь он кончен, и эта переправка была последняя. Я слово дал до него недотрогиваться. Участь первых произведений всегда такова, их переправляешь до бесконечности.“<sup>18</sup> Dostojevskij dokončil román *Bídni lidé* v roce 1845. Nejdřív si myslel, že kritik V. G. Bělinskij jeho román nepřijme, dokonce se mu vysměje. Bělinskij se však s románem obeznámil ještě před tím, než byl publikován. Spisovatel Dmitrij Vasiljevič Grigorovič ve svých vzpomínkách uvádí, jak společně s N. A. Někrasovem celou noc v slzách četli rukopis *Chudých lidí*. Ráno ve čtyři hodiny přišli do bytu autora a začali ho nadšeně objímat. Někrasov odevzdal román Bělinskému, aby ho posoudil se slovy, že se narodil nový Gogol. Bělinskij byl nadšen. Román považoval za pokus o první sociální román v ruské literatuře.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Před tím, než se Dostojevskij začal věnovat literární tvorbě, překládal z francouzské (Balzac, Hugo) a německé literatury (Schiller, Goethe). Jeho prvním publikovaným dílem byl překlad románu Honoré de Balzaca *Evdženie Grandetová* (1833), uveřejněn v roce 1844. Společně s bratrem Dostojevskij toužil vydát souborné dílo F. Schillera.

<sup>17</sup> Dopis Michailovi Dostojevskému, 30. září 1844. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28: Публицистика и письма*. С. 100.

<sup>18</sup> Dopis Michailovi Dostojevskému, 4. květen 1845. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28: Публицистика и письма*. С. 109.

<sup>19</sup> Srov. KAUTMAN, F. 1992. *Dostojevskij – věčný problém člověka*. S. 12.

Specifikum Dostojevského románu spočívá v tom, že korespondence probíhá mezi postarším úředníkem Makarem Děvuškinem a Vareňkou Dobrosjolofovou; dvěma lidmi, které spojuje láska, ale beznadějně rozdělují zlá materiální situace. Pro hrdiny románu dopisy představují způsob, jimž se vzájemně podporují, znamenají pro ně naději na společný život, i když velmi malou. Jejich korespondence začíná *in medias res*, první dopis Makara Děvuškina v románu však není jeho prvním dopisem Vareňce. Román, korespondence hrdinů končí, když si Vareňka musí vzít za muže statkáře Bykova.

Okolní svět vnímáme jenom z perspektivy hlavních hrdinů, malých hrdinů, jakých žilo v Petěrburgu 40. let 19. století mnoho.<sup>20</sup> Píší si dopisy, v závislosti na situaci a podnětech, i víckrát v průběhu dne. Jejich románová korespondence začíná na jaře 8. dubna dopisem Makara Děvuškina Vareňce, přičemž paralelu jarní přírody a lásky nacházíme hned v jeho prvním dopisu: „*А вот теперь весна, так и мысли всё такие приятные, острые, затеиливые, и мечтания приходят нежные; всё в розовом свете.*“<sup>21</sup> Tato paralela jara a romantického vidění světa se v románu dále rozvíjí, později přechází k podzimním obrazům chladu, deště, což evokuje smutek, konec korespondence, konec lásky. Korespondence hrdinů končí 30. září na podzim téhož roku dopisem Vareňky a již nedatovanou odpovědí Makara Děvuškina.

Dostojevskij v románu využil formu dopisu, protože dopisy umocňují bohatý duševní svět lidí. Na druhé straně dopisy znamenají taky odstup, vzdálenost, nemožnost setkání, v konečném důsledku tragédii. Do popředí vystupuje binární vidění světa, binární opozice, které jsou podle nás zejména využitím formy dopisu tím víc akcentovány: jde o dopisy dvou lidí, muže a ženy, konkrétně staršího muže a mladé ženy, dívky; prolínající se obrazy bohatství a chudoby, dobra i zla, radosti i smutku ze života v Petěrburgu, ale i v duších hrdinů samotných. Dodejme, že trinarita vidění, polyfonie (termín M. M. Bachtina) se v tvorbě Dostojevského projevuje později, nejvíc v románu *Bratři Karamazovovi*.

Kromě románu *Chudí lidé* Dostojevskij napsal ve formě dopisů ještě *Román v devíti dopisech* (*Роман в девяти письмах*, 1847). Autor své dílo nazval románem, z hlediska žánru však dílo představuje kratší povídku. Podobný postup u Dostojevského můžeme vidět v novele *Dvojník*, k níž autor připojil podtitul *Petrohradská poéma*; nebo například u N. V. Gogola, který svůj román *Mrtvé duše* pojmenoval rovněž poérou.

*Román v devíti dopisech* se nachází na okraji zájmu vědců, přesto má však v tvorbě F. M. Dostojevského své místo. Žánrově je povídka spjata s románem *Chudí lidé*,

<sup>20</sup> Ve srovnání s Dostojevským v epistolárním románu polské realistické spisovatelky Elizy Orzeszkové *Maria* (1877) se rozvíjí korespondence mezi vícero lidmi. Vytváří se tím zajímavá polyfonie, perspektiva vícera hrdinů tak dílo objektivizuje.

<sup>21</sup> ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Чужая жена и муж под кроватью: Романы, повести*. С. 8.

ideově však odkazuje na *Dvojníka*, protože zachycuje soupeření dvou lidí ve vědomí jednoho člověka. Ve srovnání s románem *Chudí lidé* se v povídce opět projevuje dualita, dopisy si píšou dva hrdinové – Pjotr Ivanovič a Ivan Petrovič, ale na rozdíl od Dostojevského prvotiny jde o dva muže, přátele, kteří se ocitají v nepříjemné situaci. Na rozdíl od *Chudých lidí* autor využil formu dopisů na malé ploše, co z našeho pohledu způsobilo i změnu jejich funkce: z psychologizace postav nebo introspektivního zaměření se přesouvá na vykreslení vnější atmosféry, extrospektivního světa a vztahů. Forma dopisů navíc akcentuje neschopnost hrdinů komunikovat mezi sebou a tím si vyjasnit nedorozumění, které mezi nimi vzniklo. Povídka sestává celkově z devíti dopisů. Jak jejich počet, tak i struktura dopisů 3 + 3 + 3 může podle nás odkazovat na symboliku tří a představovat náznak trinity.<sup>22</sup>

## Na závěr

F. M. Dostojevskij byl skutečně spisovatelem autobiografickým, podle nás možná jedním z nejautobiografičtějších. Svědčí o tom rozpětí autobiografických žánrů v jeho tvorbě: rozvíjí se deník, jenž zejména u spisovatele nabývá specifické črty, rozvíjí se esej a také dopis jako součást epistolárního románu *Chudí lidé* a epistolární povídky *Román v devíti dopisech*. V stěžejných románech spisovatele *Ponížení a uražení*, *Idiot* a *Bratři Karamazovovi* nalezneme mnoho autobiografických prvků.

Jediná epistolární díla Dostojevského, román *Chudí lidé* a povídka *Román v devíti dopisech*, zaujímají z našeho pohledu v tvorbě spisovatele výjimečné místo. Samotný dopis v nich však nabývá různé funkce. V *Chudých lidech* jde v první řadě o psychologizaci hlavních hrdinů, jejichž duševní svět dopisy odhalují. Můžeme proto mluvit o introspektivním zaměření. Dopisy v *Románu v devíti dopisech* jsou zaměřeny extrospektivně, poukazují na absurditu situace, neschopnost komunikace mezi postavami. *Román v devíti dopisech* paradoxně představuje dílo, kterému je ve srovnání s romány spisovatele věnována asi nejmenší pozornost vědců, přitom svou poetikou anticipuje novelu *Dvojník* a největší romány Dostojevského, v nichž se projevuje trinitarita.

## Literatura

CZERMIŃSKA, M. *Autobiograficzny trójkał. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*.

Kraków: Universitas. 2004. 352 s. ISBN 83-7052-680-2.

DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Dopisy*. Praha: Odeon. 1966. 370 s.

---

<sup>22</sup> Číslo tři se v povídce opakuje vícekrát, například: Pjotr Ivanovič se už *třetí den* pokouší vyjasnit nepříjemnou situaci, Ivan Petrovič je *tři měsíce* ženatý, na *třetí den* měla jeho teta *třetí infarkt*.

- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Чужая жена и муж под кроватью: Романы, повести*. Москва: Эксмо. 2008. 544 с. ISBN 978-5-699-21238-5.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28: Публицистика и письма*. Ленинград: Наука. 1985. 615 с.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 29: Публицистика и письма*. Ленинград: Наука. 1986. 573 с.
- GAZDA, G. a kol. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. 2012. 1253 s. ISBN 978-83-01-17241-1.
- ГРИГОРЕНКО, В. В. – ГУДЗИЯ, Н. К. et al. 1964. *Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: Том первый*. Москва: Художественная литература. 1964. 363 с.
- HRABÁK, J. *O umění epistolárním*. In: *Úvahy o literatuře*. Praha: Československý spisovatel. 1983. S. 83–102.
- HRABÁK, J. *Román epistolární*. In: *Čtení o románu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 1981. S. 167–172.
- KAUTMAN, F. *Dostojevskij – věčný problém člověka*. Praha: Rozmluvy. 1992. 263 s. ISBN 80-85336-19-7.
- KOVAČIČOVÁ, O. *Slovník ruskej literatúry 11. – 20. storočia*. Bratislava: Veda. 2007. 584 s. ISBN 978-80-224-0967-4.
- НАСЕДКИН, Н. *Достоевский. Энциклопедия*. Москва: Алгоритм. 2003. 800 с. ISBN 5-9265-0100-8.
- PAVERA, L. – VŠETIČKA, F. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc. 2002. 422 s. ISBN 80-7182-124-1.
- POSPÍŠIL, I. *Stará literatura východních Slovanů a ruská literatura 18. století*. Brno: Masarykova univerzita. 2014. 195 s. ISBN 978-80-210-7281-7.
- SKWARCZYŃSKA, S. *Teoria listu*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku. 2006. 427 s. ISBN 978-83-7431-121-2.
- TRZYNADLOWSKI, J. *Male formy literackie*. Wrocław: Ossolineum. 1977. 143 s.

## Kontakt

PaedDr. Lenka Paučová, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, [lenka.paucova@gmail.com](mailto:lenka.paucova@gmail.com)





# Влияние школьного театра на драматическое творчество Симеона Полоцкого

Ивана Петкович

## Abstract

In the present work we will show how school theatre influenced dramatic works of Simeon Polotsky. Considering him as a founder of drama genre in Russian baroque literature, we will try to demonstrate the importance of school plays in that process (didactic role, elements of rhetoric, and declamation patterns). We will focus on his two dramas in order to examine this influence: *Parable of the Prodigal Son*, and *On Nebuchadnezzar the King*. Further, we will examine the importance of Polish and Ukrainian school theatre, National University of Kyiv-Mohyla Academy and Slavonic-Greek-Latin Academy. Moreover, we will focus on the influence of Catholic and Orthodox religions on Simeon Polotsky's works through the school theatre.

**Key words:** Simeon Polotsky; school theatre; drama; theatre; baroque literature

## Абстракт

В докладе будет рассматриваться влияние образцов школьной пьесы на драматическое творчество Симеона Полоцкого. Считая его основоположником драматического жанра в русской литературе, мы постараемся указать на очень важную роль, которую в его формировании сыграла школьная пьеса (дидактическая роль, риторика, декламации). Это влияние будем рассматривать на примерах его пьес «*О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в пещи не сожженных*» и «*Комедии притче о Блудном сыне*». Школьные пьесы украинского и польского театра внесли большой вклад в развитие новой жанровой системы и русского профессионального театра наряду с Киевской коллегией и Славяно-греко-латинской Академией, откуда происходили первые русские школьные пьесы эпохи русского литературного барокко.

**Ключевые слова:** Симеон Полоцкий, школьная пьеса, драма, театр, литература барокко

Литературная культура по словам Л. И. Сазоновой так называемого Раннего Нового времени, начавшаяся с середины XVII века, считает театр одним из ключевых явлений в процессе формирования нового типа культуры в России

второй половины XVII – начала XVIII века. Школьный театр в этом процессе рассматриваем как переходный этап между церковно-литургическими театральными формами (они созданы в основном по образцу западноевропейского театра) и национальным театром, который начал интенсивнее развиваться в XVIII веке. *«В новых условиях, когда светский театр становится одной из возникших сфер культурной жизни России XVIII века, эта особенность русской драматургии XVII века продолжена в классицистической трагедии, получившей в России черты ярко выраженного национального своеобразия»*<sup>1</sup>.

Началом московской школьной пьесы, по определению Л. А. Софроновой, можно считать XVIII век и деятельность Славяно-греко-латинской Академии<sup>2</sup> (одновременно действовал и госпиталь Н. Бидлоо), а концом возникновения классицизма и открытие в 1756 г. Общественного театра.<sup>3</sup> Все-таки школьная пьеса появилась в России намного раньше; еще в XVII веке ее элементы через Украину переходили в русскую драматургию. Первая пьеса московского школьного тетара *«Ужасна измена сластолюбивого жития»*, поставленная в 1701 г., носила отпечаток украинского театра. *«Украинская школьная драма появилась тогда, когда защитники народной религии — православия, борясь с западной католической экспансией, вынуждены были использовать опыт и приемы своих противников-иезуитов. В Киево-Могиланской коллегии начали ставить спектакли, построенные по образцу западноевропейских мистерии, моралите и мираклей»*<sup>4</sup>. Украинский школьный театр до своего конца, 70-х годов XVIII века, почти полностью опирался на польскую драму. *«Польская школа, что знаменательно, не только предложила Украине школьный театр как частный вид театральной культуры, не выходящий за рамки педагогической программы, а театр вообще. Польский школьный театр выступал для Украины в роли родовой категории, межславянские связи оказались почвой для развития нового вида искусства. Украинская культура была способна воспринять именно школьный театр со всей системой строгих ограничений, и никакой другой, хотя и другие виды польской театральной культуры, если она уже начала освоение искусства сцены, могли быть ей предложены. Через Польшу возможно было усвоить опыт иностранных трупп, часто там гастролировавших»*<sup>5</sup>. В Польше начало школьного театра связывается с появлением иезуитского ордена в конце XVI

<sup>1</sup> МОИСЕЕВА, Г. Н. *Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века*. С. 4.

<sup>2</sup> СОФРОНОВА, Л. А. *Поэтика славянского театра*. С. 28.

<sup>3</sup> Первые пьесы в России появились раньше, *Алексей человек божий*, написана в 1674 г., поставлена в 1675 г. в честь царя Алексея Михайловича в Киевской коллегии, а ученики Киево-Могиланской коллегии часто приезжали в Москву и продолжали здесь работать учителями.

<sup>4</sup> РОБИНСОН, А. Н. *Ранняя русская драматургия*. С. 18.

<sup>5</sup> СОФРОНОВА, Л. А. *Старинный украинский театр*. С. 38.

века, расцвет в последней четверти XVII века, ее существование заканчивается в 1773 г. с отменой ордена иезуитов. Во второй половине XVIII века русская школьная пьеса существовала в южно-русских школах, в рамках обязательных студенческих курсов. *«Русский школьный театр, как и польский, прошел путь от мистериальных диалогов к агиографическим трагедиям (характерным для него в меньшей степени, чем для польского), от них — к панегирику с ярко выраженным общественно-политическим содержанием, сочетавшим в себе элементы различных жанровых структур.»*<sup>6</sup>

В Польше школьный тетар был официально принят, в то время как в России испытывал сильное влияние православия, которое ограничивало его преимущественно на дидактическую функцию. Существовало еще несколько ключевых отличий. Пьесы о преступниках на троне в большей мере характеризовали польский театр, пьесы «суды» и «сеймики» не существовали в русском театре, который был более тесно связан с литургией в отличие от польского (за исключением пьес рождественского и пасхального цикла); в русском школьном театре в меньшей мере присутствует комедия, в то время как польский театр был ближе светскому. Кроме того, русский сильнее чувствовал влияние народного религиозного театра, но в обоих театрах существовали диалоги, мистериальные пьесы и имелись общие сюжеты и темы мистериального цикла.<sup>7</sup> *«Деятельность этого театра (школьного) особенно оживилась там, где она была больше всего нужна, т. е. на границах христианско-католического и христианско-православного миров в географических пределах польско-украинско-белорусско-русских политических, внешних, торговых, культурных и даже, как оказалось, театральных контактов.»*<sup>8</sup>

Л. А. Софронова школьные пьесы считает проводником барокко в славянских культурах. *«В Польше, на Украине и в России школьный театр наиболее полно выразил тенденции искусства барокко.»*<sup>9</sup> А. М. Панченко тоже замечает крепкую связь между барокко и школьным театром. *«Польское и украинско-белорусское барокко дало школьный театр в России.»*<sup>10</sup> Поскольку библейские, евангельские и исторические сюжеты были основой драматических произведений XVII века, и С. Полоцкий в своем драматическом творчестве придерживался этих сюжетов. И. П. Еромин в пьесах С. Полоцкого видит первые образцовые пьесы школьного

<sup>6</sup> СОФРОНОВА, Л. А. *Поэтика славянского театра*. С. 51.

<sup>7</sup> Здесь ссылаемся на принципы школьного театра и отличия между ними, которые установила Л. А. Софронова в «*Поэтике славянского театра*», С. 29–33; и «*Поэтике школьного театра*», С. 176–188.

<sup>8</sup> СОФРОНОВА, Л. А. *Старинный украинский театр*. С. 37.

<sup>9</sup> СОФРОНОВА, Л. А. *Поэтика школьного театра*. In: ГОДРЛ т. 34. С. 188.

<sup>10</sup> ПАНЧЕНКО, А. М. *Два этапа русского барокко*. In: *Pushkinskijdom.ru*. Доступно на: <http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=yKUpCRBeXx0%3d&tabid=2278%20>.

театра благодаря простоте их композиции, объему, отсутствию аллегорических персонажей, что и было особенностью русского барокко.<sup>11</sup>

### «Комедия притчи о Блудном сыне»

В основе «Комедии притчи о Блудном сыне» евангельская притча о Блудном сыне (Евангелие от Луки гл. 15, зач. 39). Этот сюжет был очень популярным в XVII веке; 47 пьес с этим сюжетом были поставлены на европейских сценах (в Польше он также был частым сюжетом), например, «Блудный сын после голодных скитаний, призванный отцом на пир», «Блудный сын распутствующий, а затем раскаявшийся». В немецкой литературе в XVI веке (в период расцвета школьной пьесы) было написано свыше 12 пьес по этому сюжету. Пьеса была написана в период 1673–1678 гг.<sup>12</sup>

В. Н. Всеволодский-Гернгросс вероятной датой написания считает 1665 г. и связывает мотив написания пьесы с уходом за границу в 1660 г. сына известного русского дипломата А. О. Нащокина. Пьеса написана по правилам риторики, состоит из шести частей, пролога и эпилога, что полностью совпадает с поэтикой школьной пьесы. Пролог напоминает панегирик, посвящается царю; в прологе восхваляются его доброты и преувеличиваются заслуги (здесь видно совмещение жанра панегирика и школьной драмы). Каждая часть заканчивается интермедией, пением после второй, третьей, четвертой и пятой частей. В первой части Блудный сын уходит из дома, прощается с братом и отцом. Во второй части описывается распутство Блудного сына, его дружеское отношение к слугам (нестандартное для богатого человека), пьянство, игра в карты... В третьей части Блудный сын продолжает пьянствовать и слуги уходят от него. В четвертой части уже видим страдание Блудного сына, сцену, когда он меняет одежду на хлеб, его поиск работы, сцену со свиньями, разочарование и его желание вернуться домой к отцу. В пятой части Блудный сын возвращается домой, а старший брат жалуется. В шестой части Блудный сын восхваляет Господа, совершенство его мира и раскаявается. Поучительный эпилог в конце считается стандартом для школьной пьесы.

Перечислим несколько элементов школьной пьесы: структура из шести частей с прологом и эпилогом, рассказание Блудного сына, в котором присутствуют элементы мартирологической драмы; смысл доминирует над фабулой, герои являются носителями одного определенного качества; Блудный сын (типичный мятущийся герой барокко) — слуги; брат — Блудный сын (здесь замечаем и типичных для поэтики барокко контрастирующих героев); Блудный сын — отец. Аксессуары и здесь играют важную роль (например, мебель, стаканы,

<sup>11</sup> ЕРОМИН, И. П. Симеон Полоцкий. In: История русской литературы: В 10 т. С. 351.

<sup>12</sup> Эту дату учредил еще Н. С. Тихонравов в *Русских драматических произведениях. 1672–1725 гг. в 2-х тт.* СПб. 1874.

одежда Блудного), а сюжет развивается вокруг одного конфликта; в данном случае это отъезд Блудного сына из отцовского дома; идея Милости Божией, которой заканчивается пьеса, является отличающимся элементом школьной пьесы. Принцип *«зеркального отражения»* обнаруживается в том, что в первом и последнем действии встречаем одних и тех же героев, а место начала пьесы является и местом ее конца, чем подтверждается кольцевая структура пьесы. По суждению А. С. Демина пьеса имеет яркую социальную обстановку; в отличие от библейского сюжета слуги Блудного ускоряют его уничтожение, и Блудный определен богатым человеком знатного рода, в то время как в евангельском сюжете появляется *«любой человек»*. Дидактическая роль и сюжет из Евангелия — стандартные черты школьного театра и театра XVII века. Путешествие героя, жизненный путь Человека и события, происходящие на его пути, т. е. *«жизнь-путничество»*<sup>13</sup> в школьной пьесе и в пьесе моралите являются постоянной основной сюжета. И. П. Еромин замечает в пьесе типичную тему этого периода: некритическое отношение молодежи к западноевропейской культуре и ее имитирование. П. О. Морозов в пьесе видит важность образования и науки для молодежи, именно в XVII веке, когда возрастает потребность в образовании в соответствии с западноевропейской традицией и мягким отношением старших к детям и их ошибкам. Можем сделать вывод, что С. Полоцкий выбрал известный сюжет как образец для обработки нескольких ключевых проблем преобразовавшегося в западноевропейском духе общества.

### **«О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцах, в пещи не сожженных»**

Сюжет пьесы *«О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцах, в пещи не сожженных»* был популярным в XVII веке в славянском театральном пространстве: например, известен факт, что пьеса игралась во Львове в 1611 г. и в Полоцке в 1647 г. Французский иезуит Николай Коссен написал пьесу по этому сюжету по правилам поэтики Юлия Скалигера. Сюжет появляется и в форме *«Пещного действия»*, когда он существовал в России. Пьеса была написана в 1673–1674 гг. по мотивам библейской книги о пророке Данииле гл. 3. В *«О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцах, в пещи не сожженных»* характерно для школьного театра появляется библейский сюжет, мотив чуда, раскаяние главного героя.

Пьеса состоит из одного действия, предисловия и эпилога. Как и в предыдущей пьесе формы предисловия и эпилога похожие на панегирик и посвящаются царю. Но в пьесе появляются также герои, которых нет в Библии, как например,

<sup>13</sup> Термин А. М. Панченко.

вельможа Амир, Навусар Зардан; это намек на то, что С. Полоцкий, кроме Библии, пользовался и историческими источниками. Пьеса рассказывает о трех юношах, которые отказались поклониться идолу, и за это царь приказал сжечь их в печи; но благодаря архангелу Михаилу они вышли из печи невредимыми. В драме С. Полоцкого, которую он писал по правилам латинско-польских поэтик (предназначена для придворного театра царя Алексея Михайловича), отсутствуют элементы пышности (характерные, например, для пьесы Н. Коссена). А. С. Демин утверждает, что пьеса С. Полоцкого более компактная и более статичная, но без большого количества диалогов.

Подытожим общие характеристики пьес С. Полоцкого, соответствующие поэтике школьного театра. Несмотря на то что С. Полоцкий смягчал конфликты в пьесах, его пьесы имели ярко выраженную дидактическую роль; синтез искусств характерен для его пьес, заметно присутствие музыки, танца, сдержанности высказывания, жеста, богатство реквизитов, отсутствие аллегорических фигур (за исключением фигуры Ангела, который появляется в «*О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отрочех, в печи не сожженных*»), мартирологический мотив чуда, мотив раскаяния царя и Блудного сына, а также статичность сюжетов и простота композиций.

Несомненно, русский школьный театр появился в России под сильным влиянием западноевропейского иезуитского школьного и средневекового театра. «*Основую драматической поэзии повсюду в Европе служили два элемента: церковно-обрядовый и народно-бытовой.*»<sup>14</sup> Но сильнейшее влияние русский театр ощущал из Польши. Его особенностью является то, что он включил в себя национальные элементы, т. е. элементы национального религиозного театра и фольклора; и определен отличительным подходом православия к театру, которое более строго относилось к нему, чем католичество; учитывая то, что Россия перешла к барокко прямо из одножанровой средневековой системы литературы. «*Восточнославянские школьные театры пришли к барокко непосредственно от средневековья — в порядке прямого переноса на местную почву опыта соседей, польской литературы.*»<sup>15</sup> Наряду с этим в русском школьном театре дидактическая и просветительская роль приняли на себя дело Ренессанса, и пьесы С. Полоцкого это подтверждают. «*Эта роль еще более подтверждается тем, что средневековье определено словесностью, а не зрелищностью, характерной для барокко, утвердившейся с помощью школьной драмы. На Западе восточнославянские просветители соприкоснулись с сильными традициями европейского гуманизма, восприняли явления постренессансной культуры, что способствовало распространению новых*

---

<sup>14</sup> МОРОЗОВ, П. О. *История русского театра до половины XVIII столетия*. С. 391.

<sup>15</sup> ЕРОМИН, И. П. *Была ли так называемая «литература барокко» в славянских литературах*. In: *Сборник ответов на вопросы по литературоведению*. С. 84.

*идейных и художественных веяний на украинских и белорусских землях Речи Посполитой, а впоследствии и в России.»<sup>16</sup>*

В обеих пьесах важную роль играла риторика, она преимущественно использовалась как средство влияния на зрителя. «Приобщение к художественному опыту родственных народов способствовало преодолению замкнутости и разобщенности национальных культур и сближало их вопреки конфессиональным политическим перегородкам и противоречиям, как мы это видим в Польше, на Украине, в Белоруссии и России»<sup>17</sup>. Пьесы С. Полоцкого принадлежат к схоластическому барокко,<sup>18</sup> западноевропейские мотивы и темы он соединил с русской традицией, приспособил их к придворному театру и тем самым повлиял на классицизм (который принял риторическую функцию), на жанр оды, классицистический театр и творчество классицизма; в первую очередь, на А. П. Сумарокова, чьи трагедии считаются началом русского классицизма. «Значение Сумарокова и Княжнина — в том, что они познакомили русскую публику с западноевропейским театром, дав образцы новой драмы на русском языке»<sup>19</sup>. С другой стороны «французский классицизм, уже овладевший в это время всеми европейскими литературами, подчиняет себе и нашу поэзию, так что новый русский театр не имеет уже ничего общего с театром времен петровских»<sup>20</sup>. Таким образом, «западники», которых А. М. Панченко считал представителями динамизма в литературе, принесли и в русскую драматическую литературу опыт западноевропейского, прежде всего польского барокко и одновременно повлияли на риторичность последовательных эпох.

## Литература

ДЕРЖАВИНА, О. А. *Пьеса о царе Навуходоносоре, на европейской и русской сцене XVII в.* In: ТОДРЛ. 1969. [online]. [Цит. 2015-9-12]. Доступно на: <http://www.twirpx.com/file/1756123/>.

ЕРОМИН, И. П. *Была ли так называемая «литература барокко» в славянских литературах.* In: *Сборник ответов на вопросы по литературоведению.* Москва: АН СССР. 1958. С. 75–92.

<sup>16</sup> САЗОНОВА, Л. И. *Литературная культура России. Раннее Новое время.* С. 37.

<sup>17</sup> МОРОЗОВ, А. А. *Новые аспекты изучения славянского барокко.* In: *Русская литература.* С. 18.

<sup>18</sup> Определение А. Н. Робинсона.

<sup>19</sup> ПЕРЕТЦ, В. Н. *Русская драма.* In: *Lib.ru/Классика.* Доступно на: [http://az.lib.ru/p/peretc\\_w\\_n/text\\_1911\\_russkaya\\_drama.shtml](http://az.lib.ru/p/peretc_w_n/text_1911_russkaya_drama.shtml).

<sup>20</sup> БРОКГАУЗ, Ф. А, ЕФРОН, И. А. *ЭСБЕ.* In: *Русская драма.* Доступно на: <http://www.bibliotekar.ru/ber/249.htm>



- ЕРОМИН, И. П. *Симеон Полоцкий*. In: *История русской литературы: в 10 т.* Москва: АН СССР. 1948. С. 342–353.
- МОИСЕЕВА, Г. Н. *Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века*. Москва: Наука. 1980. 237 с.
- МОРОЗОВ, А. А. *Новые аспекты изучения славянского барокко*. In: *Русская литература*. Ленинград: Наука. 1973. № 3. С. 7–23.
- МОРОЗОВ, А. А. *Вопросы европейского барокко*. In: *Вопросы литературы*. Москва: Первая Образцовая типография имени Л. Л. Жданова. 1968. № 12. С. 11–126.
- МОРОЗОВ, П. О. *История русского театра до половины XVIII столетия*. Санкт-Петербург: Типография В. Демакова. 1889. 439 с.
- ОДЕССКИЙ, М. П. *Поэтика русской драмы. Последняя треть XVII – первая треть XVIII в.* Москва: РГГУ. 2004. 398 с. ISBN 5-7281-0689-7.
- ПАНЧЕНКО, А. М. *Два этапа русского барокко*. In: *Pushkinskijdom.ru*. 1971. [online]. [Цит. 2016-7-7]. Доступно на: <http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=yKUpCRbeXho%3d&tabid=2278%20>.
- ПЕРЕТЦ, В. Н. *Русская драма*. In: *Lib.ru/Классика*. 1911. [online]. [Цит. 2016-7-7]. Доступно на: [http://az.lib.ru/p/peretc\\_w\\_n/text\\_1911\\_russkaya\\_drama.shtml](http://az.lib.ru/p/peretc_w_n/text_1911_russkaya_drama.shtml).
- РОБИНСОН, А. Н. *Первые пьесы русского театра. Ранняя русская драматургия (XVII–первой половины XVIII в.)*. Москва: Наука. 1972. 508 с.
- РОБИНСОН, А. Н. *Первые пьесы русского театра. Ранняя русская драматургия (XVII–первой половины XVIII в.)*. Москва: Наука. 1972. 368 с.
- САЗОНОВА, Л. И. *Литературная культура России. Раннее Новое время*. Москва: Языки славянских культур. 2006. 896 с. ISBN 5-9551-0156-X.
- СОФРОНОВА, Л. А. *Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв.* Москва: Наука. 1981. 265 с.
- СОФРОНОВА, Л. А. *Поэтика школьного театра*. In: *ТОДРЛ*. т. 34. Ленинград: Наука. 1979. 176–188.
- СОФРОНОВА, Л. А. *Принцип отражения в поэтике барокко*. In: *Барокко в славянских культурах*. Москва: Наука. 1982. С. 78–101.
- СОФРОНОВА, Л. А. *Старинный украинский театр*. Москва: РОССПЭН. 1996. 328 с.

## Контакт

М.А. Ивана Петкович, Кафедра славистики, Филологический факультет, Белградский университет, Студенческая площадь 3, 11000 Белград, Сербия, [petkovicivana1011@yahoo.com](mailto:petkovicivana1011@yahoo.com)

# Vykoupení z věznic žánru – nejisté postavení komiksu ve světě genologie (nástin rysů žánru válečného komiksu)

Pavel Pilch

## Abstract

This contribution deals with war comics as a genre and its basic features. After a short introduction to the general problem of positioning comics into a literary genealogy the basic characteristics of the war comics genre will be enumerated. We will use Catharine Abell's definition of comics genre, where the author gives attention to the structure, themes, narrative content and community expectations that form the genre. The results are meant to be a starting point for the further research in the field of war comics genealogy.

**Key words:** comics genre, comics genealogy, war comics, genre definition, Yugoslav comics

## Abstrakt

Příspěvek se zabývá žánrem válečného komiksu a jeho základními charakteristikami. Po stručném úvodu do obecné problematiky umístění komiksu do sféry literární genologie představujeme základní vlastnosti žánru válečného komiksu. Vycházíme z definice komiksového žánru představené Catharine Abellovou, a pozornost tak věnujeme především struktuře, tématu, vyprávěnému obsahu a komiksové komunitě žánru příslušící, jakožto i faktorům určujícím podobu žánru. Výsledky jsou pokusem nastínit další směřování výzkumu žánru válečného komiksu i komiksové genologie obecně.

**Klíčová slova:** komiksový žánr, genologie komiksu, válečný komiks, definice žánru, jugoslávský komiks

Cílem mého příspěvku je charakterizovat žánr válečného komiksu z aspektů, které na jeho konstituci a vývoj měly či mají bezprostřední i zprostředkovaný vliv s přihlédnutím k situaci v prostoru bývalé SFRJ a jejích nástupnických států. Nejde o výklad vyčerpávající, nýbrž o snahu navrhnout možnosti zkoumání žánrové podstaty komiksových děl na modelu výše zmíněného žánru. Abychom se k takové charakteristice dostali, je potřeba nejprve nastínit, jaký je vztah mezi komiksem a žánrem.

„Samozřejmě, o tom se vůbec nemusíme bavit, že komiks není žánr, to je jasné,“ prohlásil český teoretik komiksu Michal Jareš v roce 2008 v diskusi o postavení komiksu v českém prostředí.<sup>1</sup> Samozřejmost tohoto tvrzení však nebyla vždy jednoznačná. Komiks jakožto kulturní fenomén fungující také v síti žánrů a žánry generující (podobně jako literatura, film či hudba) byl totiž sám ještě nedávno generálně traktován jako samostatný (literární) žánr. Literární věda, která jej „adoptovala“<sup>2</sup> nejvýrazněji, snad i proto, že jiné vědní disciplíny se k tomuto kroku neměly, se pokoušela komiks vměstnat do mantinelů svých metod a teorie, což zákonitě vedlo k tomu, že se komiks ocitnul uprostřed literárnegenologického univerza jako jakési nezvedené dítě, které se neustále vymyká z rukou teoretických i praktických konceptů, které jsou tvořeny na míru poněkud jinému objektu zkoumání. Byť má s literaturou mnoho společného (textuální povaha, narativita, médium knihy apod.), je značně kontroverzní tvrdit, že komiks je literární žánr v totožném modu jako třeba novela či poéma, jak tomu bylo donedávna, a to navíc žánr dětské literatury či literatury pro mládež, v horším případě žánr literatury pokleslé, jakkoliv je toto žánrové označení vágní.

O terminologické vymezení pojmu komiksu v českém prostředí ve vztahu k problematice jeho genologie se pokouší Martin Foret ve své studii *Genus mirum*.<sup>3</sup> V úvodu zmiňuje axiologický „despekt“, s nímž se komiks potýkal v pracích některých českých literárních vědců,<sup>4</sup> a všímá si skutečnosti, že je to právě literárnegenologický rámec, do nějž bývá komiks nejčastěji zasazován. Foret chápe problém komiksu ve struktuře literární genologie podobně jako problém dramatu, které je sice považováno za samostatný literární druh, avšak povaha jeho existence je jiná než v případě lyriky či epiky, jelikož je určeno k inscenaci. Drama se tak ocitá ve schizofrenní situaci, kdy je jeho předloha (text) chápán jako svébytné a plnohodnotné literární dílo, a inscenace jako další jeho dimenze. Podobně je na tom komiks, který také vzniká na základě předchozího scénáře (textu), avšak obdobné kvality a dvojdimenzionální povaha existence jako v případě dramatu mu přisuzovány nejsou.<sup>5</sup> Pokud už byl komiks „přijat“ do literární genologie, pak, jak si všímá Pavel Kořínek, to bylo v rámci normalizačního chápání komiksu jako žánru literatury dětské či čtivá pro mládež, což však není vlastnost pro komiks inherentní.<sup>6</sup> Kořínek také považuje komiks spíše

<sup>1</sup> DIESING, H. a kol. *To bylo tenkrát, když jsem se bouřil: kulatý stůl o komiksu*. In: RozRazil. S. 12.

<sup>2</sup> Metafora Martina Foreta.

<sup>3</sup> FORET, M. *Genus mirum: Definičně-terminologické vymezení „fenoménu“ komiks v českém prostředí*. In: *Česká literatura v intermedialní perspektivě: IV. kongres světové literárněvědné bobemistiky: Jiná česká literatura (?)*. S. 79–90.

<sup>4</sup> Ibidem. S. 80.

<sup>5</sup> Srov. Ibidem. S. 82.

<sup>6</sup> KOŘÍNEK, P. – FORET, M. – JAREŠ, M. *V panelech a bublinách: kapitoly z teorie komiksu*. S. 63. (V dalším textu odkazují z ekonomických důvodů pouze na jméno jednoho ze spoluautorů monografie Pavla Kořínka, který je autorem dotyčných kapitol, byť tyto reprezentují závěry celého kolektivu autorů publikace).

za další umělecký druh, který má vlastní genologii a vlastní prostředky a procesy generování žánrů, jež literární věda ani jiné uměnovědy nemohou nikdy stoprocentně pojmut, byť jejich nástroje mohou být a nepochybně jsou užitečnými.<sup>7</sup> Zde je tedy první bod, který zdůrazňuji, totiž že nechápu komiks generálně jako literární žánr, byť je s literárním univerzem do značné míry propojený, stejně jako s univerzem vizuální kultury. Dále také v tomto příspěvku upouštím od pokusu definovat samotný pojem „žánr“ jednoznačně a konsensuálně ve vztahu ke komiksu napříč uměnovědami, které se žánry pracují (a jimiž žánry procházejí napříč), jelikož se většina z nich prakticky shoduje v tom, že „žánry jsou otevřené systémy formálních a funkčních znaků, na nichž jednotlivá díla různou měrou participují.“<sup>8</sup> Které takové „znaky“ tedy беру v úvahu, pokouším-li se definovat komiksový žánr?

Běžná obecná pojetí stratifikace žánrů pracují nejčastěji s vymezením rozsahově-formálním (povídka, novela aj.) a tematicko-obsahovým (horor, western, romance aj.), v němž funguje i pragmatická funkce (horor má recipienta vyděsit, komedie rozesmát apod.).<sup>9</sup> Tyto stratifikace mohou dobře fungovat i v případě komiksu. Pokud jde o rozsahově-formální dělení, kratší formy by zastupovaly tzv. stripy, tj. komiksové proužky o zpravidla třech panelech uveřejňované typicky v novinách a časopisech (*Garfield*, *Peanuts*, *Hovory z rezidence Schlechtfreund*), případně jednostránkové stripy (*Zelený Raoul*), střední formy by pak byly například typické sešitové formáty s rozvinutějším příběhem (*Čtyřlístek*, jugoslávská edice *Nikad robom*), případně delší tzv. alba čítající několik desítek stran. Nejrozsáhlejším formátem by pak byly tzv. grafické romány participující formou a strukturou na klasické románové formě (epická šíře, počet postav, digrese, nelineární narace apod., např. *Watchmen*, *Maus*).<sup>10</sup> Konstrukce komiksového žánru však podle Kořínka zahrnuje i další aspekty, na které literární genologie většinou neklade oproti jiným výraznější důraz a které jsou fundamentálními předpoklady žánrové struktury komiksu. Shrnout by se daly zastřešujícím pojmem recipienta komiksového díla, u něž Kořínek spatřuje čtyři žánrotvorné aspekty. Následující výklad nelze chápat jako homogenní, v drtivé většině případů totiž žánry budou prostupovat tu více, tu méně všemi kategoriemi charakterizujícími recipienta.

V prvé řadě je to recipientův věk, kdy konstrukci žánru ovlivňuje předpokládané stáří čtenáře. Některé žánry tak budou určeny pouze či spíše dětem (funny animals, pohádka), jiné mládeži v pubescentním věku (klubácké komiksy, superhrdinský komiks) a jiné dospělému čtenáři (grafické romány vyžadující zralého čtenáře, jako jsou *Maus* Arta Spiegelmana či *Persepolis* Marjane Satrapiové aj.). Většina komiksů

<sup>7</sup> Srov. *Ibidem*. S. 64.

<sup>8</sup> NÜNNING, A. *Lexikon teorie literatury a kultury*. S. 117.

<sup>9</sup> Srov. FORET, M. *Genus*. S. 84–85.

<sup>10</sup> Pojem grafického románu je rovněž velmi problematický a nejednoznačný, zde jej uvádíme pro ilustraci.

se však pohybuje na pomezí mezi jednotlivými kategoriemi a umožňuje různá čtení. Například komiksový seriál *Čtyřlístek* může číst jak desetiletý čtenář, jehož bude zajímat primárně dobrodružství, které zažívají hlavní postavy, stejně jako např. sociolog, jehož budou zajímat sociální role postav a jejich stereotypizace nahlížené optikou feministických teorií. Za druhé, svou roli bude hrát i pohlaví recipienta. V evropské či americké tradici najdeme vyloženě „mužských“ (chlapeckých) či „ženských“ (dívčích) komiksů spíše pomálu, nicméně například japonská komiksová kultura žánry pro mužské a ženské recipienty poměrně ostře vyděluje a odděluje dokonce i na úrovni terminologie.<sup>11</sup> Třetím aspektem bude geografický prostor, v němž komiks vzniká. Typické je již dnes vžitě chápání angloamerického prostoru jako prostoru s převahou superhrdinského žánru, belgicko-francouzského (kontinentálního) jako prostoru s převahou alternativního, existenciálního komiksu s vyššími estetickými ambicemi, a prostoru japonského, v němž dominuje žánr manga. Posledním aspektem, který Koříněk zmiňuje, je pak příslušnost komiksového díla k alternativní či mainstreamové kultuře. Ta typicky poptává např. superhrdinské příběhy, zatímco kultura k této alternativní, jakkoliv může být tento pojem nejasný, pracuje převážně se zcela jinými narativy a estetikou. Roli participantů komiksového pole, tj. nejen autorů a čtenářů, ale také nakladatelů, recenzentů apod., stručně nastiňuje ve své definici komiksového žánru i Catharine Abellová, která tvrdí, že aby (komiksově) dílo mohlo být zařazeno k nějakému žánru, musí být vytvořeno v *komunitě* (community), v rámci které existují určité zvyklosti tvorby takových děl, musí mít v tomto žánrovém prostoru příbuzné (podobné) příklady a musí obsahovat sadu vlastností, které umožňují jeho identifikaci a odlišení od jiných žánrů (což neznamená, že jsou tyto vlastnosti vlastní pouze danému žánru).<sup>12</sup> Jinými slovy, komiks, který bude splňovat formální požadavky na žánr manga (např. typický styl kresby, čtení odzadu), vznikne v Japonsku, avšak nebude splňovat jiné konvence *očekávané* komunitou participantů komiksového pole žánru mangy (obsah, motivy či témata apod.), nebude patřit k tomuto žánru, neboť zjednodušeně řečeno jej komunita kolem daného žánru nebude za mangu považovat.<sup>13</sup> Stejně tak pokud vznikne komiks v prostředí superhrdinského komiksu, bude jeho komunita předpokládat, že hlavní hrdina bude mít superschopnosti, kostým a vznešené poslání. V opačném případě nepůjde o komiks superhrdinského žánru.<sup>14</sup> Je to tedy také pojem *očekávání* (expectations) recipienta, co vstupuje do žánrové konstrukce se všemi ostatními aspekty, které ovlivňují vyprávěný obsah (*narrative content*). Abellová tak považuje žánry za *soubory zvyklostí* (sets of conventions), a to na úrovni formy, obsahu, komplexního procesu produkce i očekávání čtenářů, které

<sup>11</sup> Viz KOŘÍNEK, P. a kol. *V panelech*. S. 67.

<sup>12</sup> Viz ABELL, C. *Comics and Genre*. In: *The Art of Comics: A Philosophical Approach*. S. 78.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Tyto příklady jsou samozřejmě velmi nepravděpodobné, nicméně ilustrují fungování definice Abellové ve vztahu k pojmu komunity.

však nejsou uzavřené; jednotlivé prvky těchto souborů mohou být vlastní několika žánrům a jejich vzájemné kombinace umožňují vznik nových žánrů, žánrových variant či subžánrů. V obrovském univerzu komiksové produkce je pak jasné, že hranice mezi jednotlivými žánry se rozmazávají, vznikají žánry hybridní či díla izolovaná, nemající v rámci svého „žánru“ žádné jiné referenční dílo, a tudíž dle této definice nepatřící k žádnému žánru. To však není případ žánru válečného komiksu. Jak by mohl vypadat soubor aspektů definujících žánr válečného komiksu, navíc s přihlédnutím k (post)jugoslávskému prostředí, se pokusím navrhnout na následujících řádcích.

Některé komiksové žánry jsou typicky determinovány postavami, jako žánr superhrdinský či žánr funny animals. Jejich středobodem jsou výrazné postavy, na něž často odkazují i názvy samotných děl (*Superman, Batman, Čtyřlístek, Lobo*). Jindy je předvojem konstrukce žánru pragmatická funkce díla, jako je například cíl vyděsit čtenáře v případě hororu (*Živí mrtví*) nebo navodit sexuální vzrušení v případě erotického komiksu (*Druuna*), případně skrze erotické motivy poukázat na morální problémy společnosti (*Borgiové*) apod. Jindy je primárním aspektem tematicko-obsahové struktury obsah fikčního světa díla, jako je tomu u westernu (Divoký západ, kovbojové, indiáni, přestřelky, žena v nesnázích) nebo science-fiction (cestování časem a vesmírem, vyspělý svět budoucnosti, inteligentní roboti), a jindy je to samotné téma, jako v případě komiksu válečného (válka). Válečný komiks se však kromě obligátního tématu války bude také vyznačovat tím, že bude zobrazovat válku realistickou, jež bude úzce referovat k jedné z těch, které se na planetě Zemi vedly zhruba od počátku 20. stol. Komiks *Věčná válka* Joea Haldemana a Marvana sice pojednává o válce, jde však o válku ve vzdálené budoucnosti, válku mezi lidskou a mimozemskou rasou, při níž vojáci překonávají vzdálenosti tisíců světelných let, a tak půjde o žánr vědeckofantastický. Naopak výjevy ze středověkých a raně novověkých válek s Turky na Balkáně, jak jsou zobrazeny v jugoslávských komiksech, budou spíše náležet žánru dobrodružnému (hajduci), případně žánru historickému (rekonstrukce historických událostí), podobně jako války napoleonské. Naopak by bylo lze do žánru válečného komiksu zařadit Spiegelmanův *Maus*, jehož postavy jsou sice mluvící zvířata, ovšem o jeho zařazení do žánru funny animals nemůže být řeči, neboť hlavní postava prochází peklem koncentračního tábora. Velmi vděčnými tématy se tedy pro žánr válečného komiksu staly zejména obě války světové, včetně k nim náležejícího deponitáře (holokaust, život v okupovaných zemích), válka vietnamská, války na Blízkém východě a samozřejmě občanská válka v Jugoslávii. Válečný komiks pak, v závislosti na užším vymezení tématu, vygeneroval i subžánry, jakými byl například partyzánský komiks v Jugoslávii, který jako jediný autochtonní jugoslávský žánr zažil rychlý vzestup a pád v 60. a 70. letech 20. stol. Jiným takovým subžánrem, či možná hybridním žánrem, je válečná reportáž, jakou ve svých dílech *Palestina, Gaza, Bezpečná*

*zóna Gorazde a Šibr – Příběh ze Sarajeva* vytvořil Joe Sacco, či existenciální válečná zpráva, jako je *Alanova válka* Emmanuela Guiberta.

Děj válečného komiksu bývá lineární, bez výraznějších digresí, a často i šablonovitý: voják či skupina vojáků plní úkol ve válečné zóně, a tento buď úspěšně splní či při jeho vykonávání selhávají. Důležité je, že válka je v takovém příběhu přítomna explicitně, kdy se děj odehrává během bitvy, čtenář vidí vojáky, vojenskou techniku, válečná zranění i smrt v bitvě, či implicitně, kdy postavy, vypravěč a dějové události k válce odkazují jako k elementu trvale v ději přítomnému. Válka nemůže být pouhou kulisou, pozadím pro příběh jiného typu, například romance, v níž postavy nejsou žádným způsobem válkou zasaženy. Žánr také tíhne k určité schematičnosti, alespoň u děl, která si nekladou za cíl pokládat hlubší otázky a směřují spíše k atrakci čtenáře pomocí dobrodružného obsahu. Výraznou schematičností se pak vyznačují komiksy partyzánské, jejichž repetitivnost jde ruku v ruce s jakoukoliv jinou schematicou kulturní produkcí typickou pro socialistické umění. Vývoj žánru válečného však směřuje i k synkretickým tendencím a u kriticky dobře přijímaných válečných komiksů současnosti nacházíme prvky existenciální, filozofické, satirické či humorné, přesahy do jiných žánrů apod. Válečný žánr jako by se rozplýval, přeléval přes své hranice a zamlžoval.

Postavy válečného komiksu zpravidla bývají méně významní vojáci, jejichž jména a hodnosti nejsou pro příběh podstatné, často jde o postavy kolektivní (jednotka, četa, armáda). Výjimkou jsou mj. partyzáni Mirko a Slavko, kteří ovládli jugoslávský partyzánský komiks, jde však o výjimku zdánlivou. Ačkoliv jsou určujícími prvky svých příběhů a zdálo by se, že jsou centrálním prvkem konstrukce žánru, nejsou ničím jiným než pojmenovanými simulakry toho, jak by měl vypadat uvědomělý mladý komunista, věkem ještě pionýr, a zastupují tak širší kolektiv „socialistického lidu“, přičemž jejich individualita je naprosto potlačena ve prospěch kolektivní masy partyzánských bojovníků. V komiksu zasazeném do občanské války v Chorvatsku *Knindže – vitezovi Srpske krajine (Knindžové – rytíři Srbské krajiny)* se také setkáváme s malou a dobře identifikovanou skupinou speciálně vycvičených vojáků. Jejich schopnosti jsou však na takové úrovni, že spolu s dalšími konvencemi typickými pro superhrdinský žánr patří tento komiks spíše právě jemu.

Pokud jde o rozsahově-formální vymezení žánru válečného komiksu, zdá se, že toto není pro strukturování takového komiksového díla směrodatné. V zářehbském časopise pro mládež *Plavi zabavnik* vycházely v roce 1992 několikastránkové příběhy reflektující aktuální válečné události, jednostránkové stripy vysmívající se všudypřítomnému nacionalismu a jugoslávské armádě tvořil také v Chorvatsku Dubravko Mataković,<sup>15</sup> na druhou stranu existují i několikasetstránková díla zpracovávající téma

---

<sup>15</sup> V případě Matakovićových *Prot Pictures* bychom však měli mluvit spíše o satirickém než válečném komiksu.

války, jako již zmíněné válečné reportáže Saccovy či komiksy Guibertovy. Zdá se však, že válečný komiks tíhne především ke středním formám, tj. k příběhům vměstnaným na několik desítek stran, řekli bychom válečným povídkám.

Pokud jde o roli recipienta, i zde je válečný komiks do značné míry určován právě jeho imanentními vlastnostmi. Není pro závažnost tématu určen čtenáři dětskému, zpravidla spíše čtenáři dospělému, případně čtenáři v pubescentním věku, kdy je jeho role především edukativní. Právě taková byla edice *Nikad robom*, jejímž programovým cílem byla výchova mládeže v socialistické Jugoslávii v duchu jejích hodnot, jako byl kolektivismus, antifašismus a oddanost Straně a Titovi. Této produkci dominovali srbsští autoři, kteří až na několik chorvatských a slovinských výjimek partyzánský žánr afirmovali. Podobně se, ne však ve všech případech, realizoval i válečný komiks v Jugoslávii v 90. letech, kdy na sebe pro změnu převzal roli vychovatele nacionálně uvědomělých vlastenců a do popředí vystavil témata jako národ, církev, boj za svobodu a nezávislost (jakkoliv chimérickou) apod. Zde dominovali pro změnu chorvatští komiksoví tvůrci, jejichž válečné komiksy reflektující aktuální občanskou válku a často jdoucí na ruku bujícímu chorvatskému nacionalismu v Chorvatsku a Bosně a Hercegovině se dočkaly i vlastní poválečné antologie.

Ve 21. stol. se jihoslovanští komiksoví autoři k válce opět vrací, ovšem válečný komiks v jejich rukou doznal značných změn. Například chorvatská kreslárka Sonja Gašperovová se formou ne nepodobnou Spiegelmanovu *Mausovi* věnuje vraždění srbských obyvatel dalmatského vnitrozemí ustašovci, přičemž jejími postavami nejsou myši, ale vlci. První komiks věnující se genocidě bosňáckého obyvatelstva ve Srebrenici z pera Samira Kariće a Admira Deliće pak opouští běžné vizualizace tohoto masakru a věnuje se postavám na útěku před srbskými jednotkami, čímž překračuje hranice válečného žánru do žánru dobrodružného či survivalistického.<sup>16</sup> Komiks *Otčina* (*Otađzbina*) srbské autorky Niny Bunjevacové pak ukazuje válku teroristickou, kterou vedli srbsští nacionalisté v západní Evropě a v USA, a toto dílo staví zejména na autobiografických črtách, prakticky již mimo rámec válečného žánru.

Pokud bychom chtěli shrnout výše nastíněnou charakterizaci žánru válečného komiksu, všimněme si, že primárním určujícím prvkem je téma, jímž je válka a válečné konflikty, do nichž je umístěn děj, v němž vystupují zpravidla kolektivní postavy jako vojenské jednotky, případně osamocení jedinci, kteří válečné události komentují z vlastní perspektivy, vědomi si své příslušnosti k jedné z válčících stran, ať již chťené či nechtěné. Nemalou roli hraje i fakt, že jde o války, které se odehrály zhruba od doby, kdy se komiks začal etablovat, tj. od počátku 20. stol. Válečný komiks je mimetický, tíhnoucí k realistické zobrazivosti a fikcionalizaci skutečných válečných událostí. Není

<sup>16</sup> Survivalistickým zde označujeme žánr, v němž je primárním konstitutivním prvkem téma přežití v podmínkách toto ztěžujících či znemožňujících, často během či po válce. V prostředí počítačových her se jedná o již mnoho let etablovaný žánr, např. hra *The War of Mine*.



určen dětskému čtenáři, pokud neplní edukativní (propagandistickou) roli, což však není jeho nezbytnou distinktivní charakteristikou. Stejně tak není tento žánr izolovaný a tíhne k žánrovému synkretismu. Výše nastíněná charakteristika žánru válečného komiksu je výchozím souborem k dalšímu zkoumání, které by mělo poznání válečného komiksového žánru nejen prohloubit a komplexněji strukturovat, ale také korigovat, či propojit a komparovat jej se žánrovými zkoumánými válečných narativů v literatuře či filmu, s nimiž bude zcela jistě sdílet mnoho závěrů.

## Literatura

- ABELL, C. *Comics and Genre*. In: *The Art of Comics: A Philosophical Approach*. Malden, Maryland: Blackwell Publishing. 2012. s. 69–84. ISBN 978-1-4443-5482-9.
- DIESING, H. a kol. *To bylo tenkrát, když jsem se bouřil: kulatý stůl o komiksu*. In: *RozRazil*. Brno. Centrum pro kulturu a společnost, o. s. 2008. Roč. 4. Č. 5. S. 4–16. ISSN 1801-4755.
- FORET, M. *Genus mirum: Definičně-terminologické vymezení „fenoménu“ komiks v českém prostředí*. In: *Česká literatura v intermedialní perspektivě: IV. kongres světové literárněvědné bobemistiky: Jiná česká literatura (?)*. Praha: UČL AV. 2010. S. 79–90. ISBN 978-80-85778-73-1.
- KOŘÍNEK, P. – FORET, M. – JAREŠ, M. *V panelech a bublinách: kapitoly z teorie komiksu*. Praha: Akropolis. 2015. 447 s. ISBN 978-80-7470-113-9.
- NÜNNING, A. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host. 2001. 912 s. ISBN 80-7294-170-4.

## Kontakt

Mgr. Pavel Pilch, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, [pilch@phil.muni.cz](mailto:pilch@phil.muni.cz)

# Роман-компьютерная игра Бориса Акунина «Квест»: от специфики жанра к продолжению игровой традиции в мировой литературе

Галина Прокудина

## Abstract

In this work the author discusses in a great detail a novel-computer game *Quest* by Boris Akunin. The novel is analysed from the aspects of its genre, structure, plot, narrative functions and style. The work deals with the phenomenon of the style of the novel-computer game in great depth. Additionally, the author includes a short historical section on the game tradition in literature.

**Key words:** Boris Akunin, novel-computer game, *Quest*, specific genre

## Абстракт

В данной работе подробно разбирается книга-компьютерная игра Бориса Акунина «Квест». Роман анализируется с точки зрения его жанра, структуры, сюжета, особенностей повествования и написания. Подробно говорится о феномене произведения — книги-компьютерной игры. Кроме того, мы даём краткую историческую справку об игровой традиции в литературе.

**Ключевые слова:** Борис Акунин, роман-компьютерная игра, «Квест», специфический жанр

Уже не раз предпринимались попытки выделить **компьютерную игру** в **особую область искусства**. Некоторые компьютерные игры — это новый вид искусства, который синтезирует в себе уже существующие его классические виды, как пространственные, так и временные: живопись, литературу, музыку, графику. Аниматор рисует своих героев, в жестах и мимике показывает их отношения и взаимодействия. То, чего режиссёр добивается с помощью слова, аниматор стремится изобразить на экране сам. Действие в компьютерных играх разворачивается отчасти подобно действию в фильмах, но если мы имеем дело с игрой-произведением искусства, действия в ней не просто созерцаются, а буквально прочитываются сознанием игрока, потому что для того, чтобы игра стала развиваться, действовать нужно фактически самому игроку. Он вживается в роль независимо от того, от первого или от третьего лица ведется игра. Погружение

в созданную атмосферу гораздо больше в компьютерных играх, чем в фильмах или книгах.

Книга «Квест» Бориса Акунина — обратный пример. Можно сказать, что это компьютерная игра, помещённая в литературу. Автор соединяет жанры двух разных видов искусства. Роман-компьютерная игра «Квест» входит в серию «Жанры» (2004). Книга-игра «Квест» синтезирует в себе жанры компьютерных игр action, квеста и приключения. Обычно игры, которые действительно можно считать произведением искусства, включают именно эти жанры. В целом книга очень легко и быстро читается. Она занимательна и стройна.

### **Краткое объяснение указанных жанров компьютерных игр**

1. Action-игры, состоящие в основном из боевых сцен, драк и перестрелок.
2. Приключения — игры, обладающие полноценным литературным сюжетом.
3. Квесты — игры, полностью или больше чем наполовину состоящие из решения различных задач.

Непривычный для большинства рядовых читателей роман «Квест» имеет все элементы выше указанных игр, кроме того обладает полноценным, качественным, красочным, выдающимся литературным сюжетом, который построен таким образом, чтобы соответствовать компьютерной игре.

### **Форма книги**

Роман «Квест» существует в двух вариантах, в печатном и электронном. На сайте игры можно скачать печатную версию книги в разных форматах. Существует мнение, что это единственный случай, когда печатная версия проигрывает электронной. Дело в том, что при игре-прочтении электронной версии книги игрока сильнее затягивает сам процесс, сильнее погружение в атмосферу компьютерной игры. Электронная версия сделана в красно-коричнево-белой гамме, с использованием шрифта, которым обычно писали на советских плакатах. В электронной версии после каждого уровня читателю-игроку предлагается поиграть в мини-игры.

Фразы в мини-играх носят характер советских лозунгов и наполнены соответствующими советскими коммунистическими картинками, что носит ироничный характер.

### **Композиция романа-игры**

1. Экспозиция: Ночь. Подземелье. Лаборатория.
2. Завязка: получение секретного задания, отправление в экспедицию.

3. Развитие действия: герои сталкиваются с противниками, побеждают их, затем совещаются, что делать дальше; или открывают новый тайник с новым посланием. То же самое обычно происходит в компьютерных играх.
4. Кульминация: выполнение главного задания, встреча с человеком, который играет важнейшую роль в нераскрытых секретах и неразгаданных загадках: в книге это встреча с Самсоном Фандориным, героем из 1812 года, оставляющим послания.
5. Развязка: открывается глобальная правда, к которой вели все частности.

Книга состоит из двух романов. В первом перед читателем разворачивается современная реальность, во втором — 1812 год. Второй роман является кодом к первому роману. Два сюжета связаны посланиями, которые главный герой второго романа — Самсон Фандорин — оставляет для своей жены. Однако она их не находит, а находят главные герои первого романа.

Вначале перед нами самая стандартная и традиционная экспозиция (для терминологии компьютерных игр — «intro»), какая бывает в приключенческих компьютерных играх и квестах: подземелье, некая лаборатория, странный и загадочный доктор Громов, которому кто-то звонит, говорит загадочную фразу «*Загляните в Ломоносова*»,<sup>1</sup> доктор её записывает. К тому же в лаборатории и все полки заставлены странными баночками с содержимым, похожим на цветную капусту. Перед игроком обозначается интрига, что вызывает у него интерес. Ему хочется играть и читать дальше, чтобы разгадать загадку.

Однако, оценивая возможное отношение читателя к привычному «intro» — стандартной экспозиции, а потом завязке, можно предположить, что, увидев такое банальное начало, и обычный читатель, и так называемый «геймер» может сразу предсказать, что будет дальше, даже конец, и всякий интерес читать (или играть) дальше отпадёт.

Тем не менее, читатель сразу погружается в атмосферу компьютерной игры, что и требовалось сделать автору. В «Profile» автор просит читателя представить, что он — доктор Гальтон Норд, американец 30-ти лет, занимающийся экспериментальной фармакологией. Следовательно, игра — от первого лица. Этот доктор умён, силен и т. д.: таким образом, мы получаем стандартного героя приключенческих игр и жанра action. Дальше — завязка. Норда выбирают из крупнейшей компании в США для отправки в секретную экспедицию в Советский Союз, для чего ему (то есть автоматически — читателю) нужно выбрать группу, которая будет ему помогать. Действительно, довольно часто компьютерная игра жанра action начинается именно так. Также распространена ситуация, когда герой отправляется в секретную экспедицию из Советского Союза в Америку или наоборот.

<sup>1</sup> АКУНИН, Б. *Квест*. Доступно на: <http://elkniga.ru/akunin/>.

Подстраиваясь под сюжетный ход в компьютерных играх, Акунин рисует перед нами некоего идеального героя, обладающего всеми достоинствами. Но потом он начинает описывать его жизнь, характер, принципы. Автор увлекается, как будто забывает о своей иронии и вступает в серьёзный диалог с читателем. Потом Гальтон Норд приходит к Шефу, получает задание: опять ирония, опять следует улыбнуться, предсказать, что будет дальше. Игра продолжается: следует описание групп, одну из которых должен выбрать Гальтон Норд. И снова выбор стандартный. Так происходит на протяжении всего хода повествования. Во время чтения-игры читатель задействует свой интеллект, эрудицию. Чтобы чувствовать текст и игру автора с текстом и с самим читателем, также необходимо хотя бы поверхностное знание компьютерных игр. Сюжет похож на зигзагообразную линию, а точки-вершины углов этой линии — это возвращение к ироничной стандартизации. Зигзагообразная линия в некоторых местах становится плавной — здесь автор серьёзен, появляется психологизм. Двойственно описание автора событий на пароходе, на котором герои отправляются в Советский Союз. С одной стороны, завязка любовной линии снова иронична и предсказуема, с другой стороны — опять на страницах появляются истории жизни Зои Клиньских и Гальтона Норда, а они необычны. Иронизируя над происходящим в Советском Союзе, автор как будто забывает о своей иронии по отношению к характеру повествования, он снова увлекается, и поэтому начинает иронизировать уже над действительностью. Это и описание советской реальности 30-ых годов, и все перипетии. Автор как будто забывает о своей иронии даже тогда, когда три героя легко и последовательно побеждают всех своих более многочисленных врагов. Автор уже сам верит в это и радуется за них.

Так, читатель должен понимать, где нужно смеяться, где ухмыльнуться, чему не верить, а что принимать за чистую монету. Можно сказать, что Акунин сознательно погружает читателя именно в такую зигзагообразную канву.

Автор хотел сделать книгу компьютерной игрой, а компьютерную игру — книгой, поэтому использует здесь много стандартных элементов. Шеф Гальтона Норда просит игрока выбрать группу для экспедиции (всего он предлагает четыре). Подсказку для выбора можно увидеть в самом тексте: первая группа называется «Самураи», но если прочесть их имена наоборот, то получится «Атос», «Портос» и «Арамис». Во второй — «Волшебники», имена наоборот — «Страшила», «Дровосек» и «Лев», а имена третьей группы — «Артисты» — это анаграммы имён «Коровьев», «Бегемот» и «Азazelло». Ответы написаны в конце романа. Здесь первый раз в книге отмечается выразительная интертекстуальность.

Описывая группу японцев, то есть группу, где зашифрованы имена трёх мушкетёров, автор соответственно их характеризует. Например, он говорит,

что второй член группы, Симара-сан — (или Арамис) очень заботится о своём внешнем облике, часто меняет любовниц, но, несмотря на это, очень набожен и не раз заявлял, что хочет уйти в монастырь. А третий — Сотроп имеет небольшой коэффициент интеллекта, но обладает огромной физической силой. Название группы — «Самураи». Можно сказать, что это японский аналог мушкетёров. При описании группы «Волшебники» мы читаем имена героев сказки «Волшебник изумрудного города», написанные наоборот. Группа «Артисты» — это герои романа *«Мастер и Маргарита»*. Коровьев с Бегемотом — разве это не прекрасные артисты? И описаны они также, очень тонко. Вот здесь всё абсолютно точно. Например: *«Рок Вовье, канадец из Квебека. Мастер психологической манипуляции. Сверхъестественно развитая интуиция, незаурядные актёрские способности»*.<sup>2</sup> Или: *«Затем Томек Езбот (Бегемот), чех. Фантастически искусный гипнотизёр. Если Вовье насмешлив и язвительен в общении, что чревато ссорами и напряжённостью, то Езбот служит своего рода психологическим противовесом»*.<sup>3</sup> Ещё один пример довольно гибкого интертекста.

Тем не менее, чтобы выбрать правильный вариант в игре, читателю нужно выбрать четвёртую группу с названием «Учёные», состоящую всего из двух человек, причём один из них — девушка. Отчасти это нужно для того, чтобы продолжал работать механизм банального развития ситуации. Необходимо, чтобы в группе была женщина, иначе роман лишается одной из самых занимательных линий — любовной.

Второй член группы — Курт. Имя звучит сильно, коротко, значимо, с другой стороны, снова стандартно, чтобы также соответствовать компьютерной игробоевику. *«До войны он был скульптором, человеком искусства, но на войне струя из огнемёта сожгла ему лицо, и он сменил профессию, а на лицо теперь одевает разные маски и поэтому может постоянно менять свою внешность»*.<sup>4</sup>

Между Гальтоном Нордом и Зоей Клиньских, членом группы, завязывается роман. Следует отметить довольно милые и оригинальные мысли Норда о Зое и его комплименты. Например: *«С некоторым облегчением он увидел, что глаза у неё не подведены и ресницы не наклеены, как ему показалось вчера вечером, а просто волосной покров на переднем ребре свободного края век (таково корректное название ресниц) очень густой, длинный и пигментированный»*.<sup>5</sup> К тому же Зоя Клиньских — бывшая княжна, и с ней в роман входит тема Советского Союза, России и того, что там происходило. Также тема Советского Союза входит в книгу, когда Гальтон Норд получает задание добыть все сведения о некоем

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem.

«Экстракте гениальности», который в Советском Союзе делают, используя мозг великих, уже умерших людей со всего света. С помощью этого правительство хочет вывести гениальную породу людей и захватить весь мир. Это также очень распространённый элемент компьютерных игр данного жанра.

Герои Самсон Фандорин и Гальтон Норд поддерживают физиологический материализм, что явно отсылает к Евгению Васильевичу Базарову (например, Норд, когда впервые увидел Зою Клиньски, в стиле Базарова описывает её ресницы). «Коды к роману» (или второй роман) и план Самсона Фандорина напоминают план Пьера Безухова, когда он хотел убить Наполеона. Приключения главных героев похожи на путешествия Остапа Бендера, а также на поиски юных пионеров из повести Анатолия Рыбакова «Бронзовая птица».

Обратим внимание на описание советской реальности 30-ых гг. и её разоблачение.

1. Когда мистер Ротвеллер отправляет Норда в экспедицию, он рассказывает ему о России, замечая: *«в Москве создано новое министерство под названием «Gulag», Главное управление лагерей. Его задача — производить массовые аресты людей трудоспособного возраста и переправлять их туда, где наблюдается дефицит рабочих рук»*<sup>6</sup>.

2. Или: *«Первые два года пятилетки уже выполнены. Годовой темп прироста промышленной продукции превысил 20 %. А это значит, что «Руатилетка» (так они называют свой дерзкий план) почти наверняка будет осуществлена досрочно»*<sup>7</sup>.

3. Когда группа уже приезжает в СССР, им нужна съёмная квартира для размещения. В Москве и других городах осталось много опечатанных квартир после бывших владельцев, на которые население стоит в очереди. И когда Зоя показывает красную папку, в которой находятся документы, где сказано, что они по партзаданию, тогда им моментально выделяют квартиру. Здесь мы видим авторскую иронию над советским равенством.

4. Спасшись от врагов, группа ищет такси. И находит: таксист за отдельную плату готов их возить по городу целый день, к тому же он думает, что они нарушители закона, но это ему даже очень нравится. Парадоксально, что это происходит в Советском Союзе.

5. Когда Норд едет ночью с таксистом на задание, их останавливает милиционер. Доктор сразу начинает думать, что всё пропало, задание провалено. Но таксист даёт ему взятку, а Норд поражён — это советского милиционера можно просто так купить?

---

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem.

6. Таксист за плату находит для группы жильё — старая гостиница, где живут цыгане, но теперь уже «законно», поскольку они должны переделывать свои песни и танцы под советскую и коммунистическую тематику. Например:

*«Ехали цыгане  
На тракторе домой,  
На 150 процентов, да эх,  
Сполняли план свой трудовой!  
Эх, пере-перевыполнял, выполнял  
Парнишка план да посевной, посевной!»<sup>8</sup>*

Пример абсурдной ситуации.

7. В Советском Союзе общество честное, режим построен на справедливости, но доктор Громов едет домой под тройным конвоем, а его коттедж, расположенный в загородном посёлке, находится под наблюдением тройной линии охраны. Здесь снова можно видеть неравенство.

8. Фандорин, герой из 1812 года, к которому ведут все дорожки, содержится в посёлке, который находится за высокими двух- и трёхметровыми оградами, которые главные герои перепрыгивают при помощи специального изобретения Курта<sup>9</sup> и перелетают на его мини-воздушном шаре. Сначала герои видят некое идеальное местожительства: деревья, ровные дорожки, маленькие домики, в магазинах никого нет — только продукты — а покупатели все честные и сами оставляют деньги в ящиках. Но жители, которых встречают герои, какие-то запуганные. Оказывается, это заключённые, которых привезли в посёлок, чтобы показать Фандорину, что коммунистам удалось построить идеальный мир. За малейшее нарушение правил жизни в этом посёлке жители набирают баллы: если их набирается определённое количество, их депортируют. Становится ясно, что так называемая депортация — это расстрел. Фандорину показывают газеты, печатающиеся в одном экземпляре, а радио, которое сделали, слышит только он. Вывод — идеальное общество построить невозможно, в том числе и на коммунистических идеалах. В описании посёлка видим черты антиутопии.

Всё это показано сквозь взгляд американца — то есть здесь работает видение, а не узнавание. *«Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия...»<sup>10</sup>*

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Курт — второй член группы, которую выбирает Гальтон Норд для миссии в Советском Союзе.

<sup>10</sup> ШКЛОВСКИЙ, В. *Искусство как приём*. Доступно на <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html>.



С помощью взгляда американца Гальтона Норда и бывшей советской княжны Борис Акунин показывает собственное отношение к советской действительности 30-ых гг.

В книге-игре фигурирует множество гениальных изобретений, помогающих героям в реализации их планов:

1. Самым гениальным с точки зрения студентов будет, несомненно, самсонит. В один маленький пузырёк с этим драгоценным эликсиром можно поместить целое собрание сочинений Пушкина. Нужно всего лишь выпить такой пузырёк на ночь, а утром уже знаешь всего Пушкина наизусть, потому что самсонит — это и мощный усилитель памяти. Именно так Гальтон Норд учит русский язык перед отправкой в экспедицию — за семь дней. Днём проходит историю, географию и всё, что касается Советского Союза, а ночью — Пушкина, Толстого, Чехова и Зощенко. Последнего потому, что он, по словам Курта, «*активно использует советский сленг*»<sup>11</sup>.

2. Не меньшего внимания заслуживает «берсеркит». Он увеличивает физическую силу и реакцию в сотни раз, и поэтому человеку, принявшему его, всё, что происходит, кажется происходящим в замедленной съёмке, и он может одним пальцем свалить кого угодно.

3. Большое количество гениальных технических изобретений Курта Айзенкопфа. Например, мини-воздушный шар с пропеллером, с помощью которого герои пересекли трёхметровый забор и попали в идеальный посёлок, где в поместье находился Самсон Фандорин, герой из 1812 года. Похожие изобретения мы можем найти в книгах научной фантастики.

4. В ход вступают также сигареты-иголки, которые обладают быстрым усыпляющим действием, пудреница княжны, из которой выходит усыпляющий газ, недавно изобретённые новейшие пистолеты и т.д.

В книге можно найти много интересных, тонко подмеченных фактов, в частности, о литераторах.

## Историческая справка

Анализируемый роман — не первый пример книги-игры в литературе.

Первым «геймером» в истории мировой литературы можно считать Хорхе Луиса Борхеса, написавшего в 1941 году рассказы «*Анализ творчества Герберта Куэйна*» и «*Сад расходящихся тропок*», которые являются трактовкой мультиверсумной интерпретации (согласно которой существует множество параллельных миров), метафорично переданной через описанный в рассказах многовариативный текст. Книги-игры начинают появляться в 1950-х годах для

---

<sup>11</sup> АКУНИН, Б. *Квест*. Доступно на: <http://elkniga.ru/akunin/>.

целей образования. Развлекательные книги-игры издаются в Великобритании, Швеции, Италии. Однако популяризация художественных книг-игр началась в 70-ых гг., начавшись с нескольких серий в англоговорящих странах (например, «*Стань Стальной крысой*» Гарри Гаррисона, 1985 год). Таких книг существует очень много. Джанни Родари, например, написал книгу-игру для детей «*Сказки, у которых три конца*».

С 1991 по 1993 год в России выходят серии книг-игр «*Приключенческая книга-игра*», «*Путь героя*» и «*Книга-игра*» Д. Ю. Браславского и О. В. Голотвиной. Параграфы книги представляют собой не просто перечисление возможных действий героя, а художественный текст. Перед каждой книгой — короткое литературное вступление, подобное генерации персонажа в компьютерной игре.

Можно также вспомнить, например, пьесы лорда Дансэни и Джона Бойнтон Пристли, роман Хулио Кортасара «*Игра в классики*» и «*Сказку по вашему выбору*» Раймона Кено. В конце 70-х годов некоторые американские издательства наладили поточное производство интерактивной литературы. Особой популярностью пользовались детская серия «*Выберите себе приключение по вкусу*», где читатель мог изменять сюжет примерно в двух десятках мест; серия «*Жизненные игры для взрослых*» (64 ветвления и столько же возможных финалов), серия «*Душещипательные истории на ваш вкус*» и т. п. В 80-е интерактивные «романы» начинают перемещаться на рынок компьютерных игр. Первым развлечением подобного рода стала игра «*Приключение*», позволявшая пользователю искать сокровища в разнообразных таинственных подземельях, «ветвящихся» по его воле. Затем появились интерактивные компьютерные варианты таких широко известных произведений, как «*451 градус по Фаренгейту*» Рея Брэдбери, «*Встреча с Рамой*» Артура Кларка, «*Руководство для любителей путешествовать по Галактике на попутных ракетах*» Дугласа Адамса и других. Соединение принципа гипертекста с технологиями создания виртуальных реальностей породило в конце концов самую настоящую компьютерную художественную литературу. Наиболее ярким образцом таких текстов литературовед А. В. Коровашко считает «*Полдень*» Майкла Джойса, который «нормально» читается лишь с помощью мыши, клавиатуры и монитора.

Роман «*Квест*» Акунина отличается от всех этих книг. Таким образом, он выступает своего рода новатором. Игроку как такового выбора не представляется. Если он выберет не то, он пропадает (Game over). В этом случае выбор нужно сделать повторно, и, если он окажется правильным, можно читать-играть дальше. Данный роман синтезирует в себе книгу и компьютерную игру со всеми законами её развития.

В конце книги-игры Акунина выясняется глобальная правда: миром управляет некий Судья, который, чтобы поддерживать мировой баланс, даёт выбранному

человеку «эликсир власти», чтобы тот направил ход истории. Так, Самсон Фандорин, главный герой кодов к роману, или второго романа, узнаёт, что барон Анкр, аптекарь Наполеона, это и есть этот Судья, который даёт Наполеону эликсир, из-за чего тот выигрывал все битвы. И барон Анкр оказывается тем самым мистером Ротвеллером, который в 1930-ых посылает Гальтона Норда в экспедицию. Самсон Фандорин стал Преемником Анкра. Но выбор сделал неправильный — он выбрал Сталина. Раскрытие глобальной правды, к которой ведут все частности, часто является характерным для компьютерных игр, Акунин это обыгрывает. Также автор, во-первых, показывает, что Сталин не должен был приходиться к власти; во-вторых, доказывает теорию, что правители должны постоянно меняться, потому что когда в руках человека сосредотачивается власть, он теряет свои положительные качества. Это является одной из причин развития диктатуры.

Раскрытие подобной глобальной правды, которая гласит, что миром на самом деле управляют некие незримые силы, характерно не только для компьютерных игр. На данном принципе построено множество книг фантастической беллетристики, в которой изображается «иная реальность». Мотив появления незримых сил, управляющих миром и его балансом, связан с давно начавшейся и активно развивающейся в современном мире десакрализацией власти.

Стоит отметить, что у Бориса Акунина все пассионарии по классификации Льва Гумилёва<sup>12</sup> объявляются марионетками аптекарей Анкров. Такое имя, возможно, выбрано не случайно. Это реальный исторический персонаж, более известный как Кончино Кончини — итальянский авантюрист, который долгое время находился при дворе во Франции и имел большое влияние на власть. По книге Акунина этот аптекарь Анкр, или Судья, как раз живёт в 1600-ых годах, когда и жил Кончино Кончини.

В ходе книги-игры игроку предстоит решить несколько важных вопросов. Три из них связаны с головоломками: герою нужно решить, из какого из четырёх пузырьков, найденных в секретных местах, нужно пить. Соответственно, в электронном варианте, где нет второго романа (кодов), игрок для этого использует логику, в печатном варианте можно просто начать читать второй роман, где информацию в бутылочках при помощи самсонита прячет Самсон Фандорин в 1812 году. В конце романа идеальный главный герой стоит перед выбором: или самому стать Судьёй и расстаться с Зоей, или остаться с ней и отказаться быть Преемником. Поскольку за данным выбором не следует продолжение игры, читатель может сам решить, как дальше сложится судьба главного героя.

---

<sup>12</sup> ГУМИЛЁВ, Л. Н. *Этногенез и биосфера Земли*. Доступно на: [http://www.bim-bad.ru/docs/gumiljov\\_lev\\_ethnogenesis.pdf](http://www.bim-bad.ru/docs/gumiljov_lev_ethnogenesis.pdf).

## Литература

- АКУНИН, Б. *Квест*. 2009. [online]. [Cit. 2016-5-6]. Доступно на <http://elkniga.ru/akunin/>.
- ГУМИЛЁВ, Л. Н. *Этногенез и биосфера Земли*. СПб.: Кристалл. 2001. 642 с. ISBN 5-306-00157-2.
- КОРОВАШКО, А. В. *Необычайные приключения*. In: *Литературная газета*. 12 ноября 2008. № 46 (6198). ISSN 0233-4305. [online]. [Cit. 2016-5-6]. Доступно на <http://old.lgz.ru/article/6550/>.
- ШКЛОВСКИЙ, В. *Искусство как приём*. In: *Сборники по теории поэтического языка*. 1917. [online]. [Cit. 2016-5-6]. Доступно на <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html>.

## Контакт

Mgr. Galina Prokudina, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 60200 Brno, Česká republika, [387169@mail.muni.cz](mailto:387169@mail.muni.cz)



# České a bulharské hudební pohádky

Martina Salhiová

## Abstract

This paper compares a musical Bulgarian fairy tale *Prikazka za La Minor* (2013, 2014) by A. R. Wagenstein and four Czech fairy tales: *Strado & Varius aneb setkání s Mozartem* (2002), *Strado & Varius* (2003), *Strado & Varius ve škole Johanna Sebastiana Bacha* (2004) and *Strado & Varius a léčka Rudého abbé* (2005) by M. Skala. Books are classified according to the narrative and the age of readers. They are analysed on several levels. The paper focuses on similarities and differences between the main and supporting characters. It also reflects on the comparison of the time and the space of literary works and motifs from musical history. The paper further consider the theory and didactic function aimed at the small recipient.

**Key words:** Bulgarian author fairy tale, Czech author fairy tale, Martina Skala, Angel Raymond Wagenstein

## Abstrakt

Tento příspěvek se zabývá porovnáním bulharské hudební pohádky *Prikazka za La Minor* (2013, 2014) od A. R. Wagensteina a čtveřici českých pohádek: *Strado & Varius aneb setkání s Mozartem* (2002), *Strado & Varius* (2003), *Strado & Varius ve škole Johanna Sebastiana Bacha* (2004) and *Strado & Varius a léčka Rudého abbé* (2005), které napsala M. Skala. Díla určíme podle narativního přístupu a podle věkového zacílení, dále je analyzujeme na několika úrovních: zaměříme se na shody a rozdíly mezi hlavními a vedlejšími postavami, porovnáme prostor a čas literárního díla, motivy z hudební historie a teorie a didaktickou funkci díla zaměřenou na malého recipienta.

**Klíčová slova:** bulharská autorská pohádka, česká autorská pohádka, Martina Skala, Angel Raymond Wagenstein

V tomto příspěvku se budeme zabývat srovnáním bulharské hudební pohádky *Prikazka za La Minor (Pohádka o A Moll)* od Angela Raymonda Wagensteina, která vyšla poprvé v roce 2013 jako kniha-objekt a ve druhém vydání v roce 2014<sup>1</sup> jako

<sup>1</sup> V článku byla použita tato dvě vydání, citováno pak bylo z druhého vydání: VAGENŠTAJN, A. *Prikazka za La Minor*. Il. J. LEVITA. Plovdiv: Žanet 45. 2013, a VAGENŠTAJN, A. *Prikazka za La Minor*. Il. M. KONSTANTINOVA. 2. vyd. Plovdiv: Žanet 45. 2014.

klasická pohádková kniha s doprovodnými ilustracemi Magdaleny Konstantinové, a čtveřici českých hudebních pohádek: *Strado & Varius* (2002), *Strado & Varius aneb setkání s Mozartem* (2003), *Strado & Varius ve škole Johanna Sebastiana Bacha* (2004) a *Strado & Varius a léčka Rudého abbé* (2005)<sup>2</sup>, které napsala a ilustrovala česká autorka Martina Skala.

Uvedené pohádky mají důležitý styčný bod, a tím je přiblížení hudby dětskému recipientovi. Autoři se nezaměřili na píseň, poslech a jeho interpretaci, což je dítěti nejbližší, ale na další oblasti hudby – A. R. Wagenstein na hudební teorii (hudebně vyjadřovací prostředky, italské hudební názvosloví, notovou osnovu, hudební harmonii a abecedu), M. Skala se věnovala především strastiplnému životu a nesmrtelnému dílu významných evropských skladatelů. Cíl však zůstává stejný – motivovat děti k poznání hudební teorie a historie pomocí autorských pohádkových příběhů o přátelství a o nenaplněné lásce.

### Klasifikace současné autorské pohádky podle narativního přístupu

Literární vědec Jaroslav Toman v článku o autorských pohádkách 90. let minulého století naznačuje tři slibné narativní linie, kterými by se další tvorba mohla ubírat. Vedle imitativně-inovačního narativního přístupu se jedná o nonsensově-parodický a imaginativní narativní přístup<sup>3</sup>.

Linii pohádek, která má výrazný didaktický cíl, J. Toman nijak nespecifikuje, podle narativního postupu mohou spadat do všech tří výše zmíněných skupin. Vybrané hudební pohádky by se mohly zařadit do široké skupiny didaktických pohádek, u nichž kromě ostatních funkcí je zdůrazněna, nebo dokonce převládá funkce poznávací, výchovná a poučná. Pohádkový děj, prostor, čas a postavy jsou implicitně či explicitně kontaminovány prvky naší reality v různé míře za účelem poučení. Například pohádkové příběhy o vlách a skřítcích Daniely Krolupperové<sup>4</sup> jsou prokládány encyklopedickými údaji o jedovatých rostlinách, rybách a hmyzu. Obrazová dokumentace odpovídající realu je doplněna odbornými komentáři, popisky a kontrolními úkoly za jednotlivými kapitolami pohádek.

<sup>2</sup> V článku byla využita tato vydání: SKALA, M. *Strado & Varius*. Il. M. SKALA. Praha: Brio. 2002.; SKALA, M. *Strado & Varius a léčka Rudého abbé*. Il. M. SKALA. Praha: Brio. 2005.; SKALA, M. *Strado & Varius aneb Setkání s Mozartem*. Il. M. SKALA. Praha: Brio. 2003.; SKALA, M. *Strado & Varius. Sonáta pro vajíčko. Setkání s Mozartem*. Il. M. SKALA. Praha: Mladá fronta. 2010.; SKALA, M. *Strado & Varius ve škole Johanna Sebastiana Bacha*. Il. M. SKALA. Praha: Brio. 2004.

<sup>3</sup> TOMAN, J. *Česká autorská pohádka devadesátých let 20. století*. In: *Cesty současné literatury pro děti a mládež. Tradičnost – inovace*. S. 47–53.

<sup>4</sup> KROLUPPEROVÁ, D. *Mizící hmyzíci. Pohádka*. Il. E. CHUPÍKOVÁ. Praha: Portál. 2013.; KROLUPPEROVÁ, D. *Rybí sliby. Pohádka*. Il. E. CHUPÍKOVÁ. Praha: Portál. 2011.; KROLUPPEROVÁ, D. *Zákeřné keře. Pohádka*. Il. E. CHUPÍKOVÁ. Praha: Portál. 2010.

Je zřejmé, že kvalitních pohádkových textů se dá využít k rozmanitým didaktickým účelům, ale u didaktických pohádek je záměr autora opačný. Didaktická funkce a tomu odpovídající postupy jsou zakomponovány přímo v textu, paratextu či v ilustraci, která může být dvojího rázu: ilustrace k pohádkovému příběhu a ilustrace k odborné části knihy, což souvisí s proměnou vnitřní strukturace textů a vzájemným poměrem mezi vlastním textem a obrazem: „[...] *druh a žánr knihy určujeme rozsahem a vzájemným poměrem mezi textem a obrazem v díle s přihlédnutím k jeho komunikačnímu rozměru* [...]“<sup>5</sup>

Vyprávění pohádek, jejich předčítání, spolučtení či čtení již není jen interakcí mezi autorovou výpovědí a malým čtenářem/posлуchačem, pouhé osvojení si uměleckého díla spojeného s textovým vzpomínáním a očekáváním, interpretací a reinterpretací umělecké výpovědi.

Za prvé je záměrně propojeno i s dalšími činnostmi dítěte: (do)kreslení, vybarvování, vystřihování, nalepování, hledání rozdílů, odpovídání na dané otázky, vyhledání zadaných informací, které se prolínají s textem.<sup>6</sup>

Na druhé straně se paratexty a texty soustředí i na rodiče, který se o četbu dítěte zajímá nebo mu předčítá. Jsou v nich ukryty informace, které jsou určeny přímo jemu, nebo naopak po něm chtějí, aby je dítěti jednodušší formou vysvětlil, a tím jej poučil.

## Rozdělení autorské pohádky podle věkové kategorie recipientů

S tím souvisí další dělení dětské literatury – podle věkové kategorie recipientů. Jana Čeňková na jedné straně hovoří o příliš dospělém dětství a na druhé straně o infantilizaci literatury pro mládež, dospívající a dospělé. Tato kategorie čtenářů ve věku 13 až 33 let čte se zájmem rozmanité fantasy, pohádkové romány a komiksy, tato tendence nepostihuje jenom jejich zájmy, módu, ale celkově životní styl.<sup>7</sup>

Lucie Marková zaznamenává dvě základní vývojové linie. Jedna z nich se netradičně obrací na starší recipienty – mládež a dospívající. Jedná se o pohádky, které pomocí lyrizace textu, bohatých metafor a symbolů předávají hluboké myšlenky a skrytá poselství (např. Karel Šiktanc: *O dobré a o zlé moci* z roku 2000, Tomáš Pěkný: *Havrane z kamene...* z roku 1990 atd.).

Druhá skupina pohádek se tradičně obrací k předčtenáři a malému čtenáři, autoři zde staví na dětském vnímání světa. V rámci této skupiny se uplatňuje již výše zmíněný prvek – někteří autoři se snaží pobavit, zaujmout a motivovat i dospělého recipienta,

<sup>5</sup> URBANOVÁ, S. *Sedm klíčů k otevření literatury pro děti a mládež 90. let XX. století. Reflexe české tvorby a recepce*. S. 6.

<sup>6</sup> Například na konci knihy A. Goldflama *Tatínek 002* z roku 2006 je ponechán prostor, kam si malý recipient může vlepít fotografii své rodiny nebo kam si vystřihne postavičku maminky i s oděvními doplňky.

<sup>7</sup> ČEŇKOVÁ, J. *Fikce a skutečnost v současných románech pro mladé čtenáře*. In: *Literatura pro děti a mládež na začátku tisíciletí. Kontexty, problémy, trendy*. S. 81.



který pohádky předčítá dětem před spaním. Kniha je koncipována ze dvou rovin: „*v jednoduché dějové zápletce se srozumitelnou pointou jsou ukryté myšlenky, jimž porozumí jenom vyspělejší recipient*“<sup>8</sup>.

Do pohádek jsou vkládány rozmanité pasáže a paratexty, které jsou určeny spíše rodičům (zašifrovaný problém holokaustu u A. R. Wagensteina, kontrolní cvičení za kapitolami pohádek D. Krolupperové, definice hudebních pojmů u M. Skaly) a které posilují výchovnou úlohu pohádky. V rodičích vyvolávají pocit, že čtením takovéto knihy prospívají vzdělávání dítěte. Martin Vopěnka uvádí tento důvod za natolik silný, že knihy nesoucí v sobě prvek poučení budou do budoucna velmi atraktivní na knižním trhu.<sup>9</sup>

A tak postupně vzniká třetí vývojová linie, která neurčuje čtenáře podle věku, ale spíše podle zájmů. Například tvorba Petra Nikla, řadící se často do dětské literatury (edice Modrý slon nakladatelství Meander), nebere na čtenáře ohled, posouvá hranice vnímání žánru k univerzálnosti, jak tomu bylo u folklorní pohádky. Souvisí to hybridizací (kontaminací) žánrů, přesahy k jiným druhům umění, experimenty s kompozicí, jazykem a stylem autorských pohádek. Vznikají tzv. all-age books, knihy, jejichž znakem není jen přesah adresáta, ale zacílení na všechny věkové kategorie. Některé tyto knihy jsou vydávány s jinou obálkou a ilustracemi pro děti a v jiné, méně nápadné úpravě pro dospělé čtenáře.

### Hudební pohádky Martiny Skaly a Angela Raymonda Wagensteina

Hudební pohádky obou autorů jsou intencionálně zaměřeny na dětského recipienta, nechybí v nich také vrstva pro dospělého čtenáře. Ke druhému vydání pohádky *Prikazka za La Minor* připojil A. Wagenstein úvod, ve kterém pohádku adresuje dospělým dětem, které možná během svého života také prožily takovouto smutnou a podivnou pohádku, jen se neodehrála na stránkách hudební partitury jako jeho pohádka: „*Togava, moe väzrastno momiče, neka [prikazka] pogalja posivelite ti koci, složi raka v mojata i az šte ti razkaža prikazka za porasnali deca, s neja da zaspiš i ti.*“<sup>10</sup> Slibuje i šťastný závěr, za kterým udělá žlutou tečku, jež se stala příčinou všech potíží hlavního hrdiny – Odmocniny z Mi B Moll (Koren Kvadraten ot Mi Bemol).

Na rozdíl od prvního vydání, které bylo pojato jako kniha-objekt připomínající rozevřený klavír s klávesami jedné oktávy a s úzkou notovou partiturou, v níž byl zaznamenán celý příběh, je druhé vydání mnohem lépe uzpůsobeno dětskému čtenáři.

<sup>8</sup> MARKOVÁ, L. *Cesty české autorské pohádky na začátku nového tisíciletí*. In: *Literatura pro děti a mládež na začátku tisíciletí. Kontexty, problémy, trendy*. S. 113.

<sup>9</sup> VOPĚNKA, M. *Soumrak původní dětské knihy*. In: *Literatura pro děti a mládež na začátku tisíciletí. Kontexty, problémy, trendy*. S. 206.

<sup>10</sup> „*Tedy, moje dospělá divenko, at pobladi tvé prošedivělé vlasy, vlož ruku do mojí a já ti povím pohádku pro dospělé děti, s ní usneš i ty.*“ (přel. M. Salhiová) VAGENŠTAJN, A. *Prikazka za La Minor*. S. 5.

Využívá většího formátu vlastního textu i vhodnějšího písma, zaniká však povědomí, že se příběh odehrává na rádcích notové osnovy. Kromě úvodu je druhé vydání na zadních deskách doplněno stručnou informací o autorovi a jeho knižní a filmové tvorbě. Protože se jedná o velmi významného bulharského režiséra, tyto informace výrazně motivují rodiče ke koupi knihy.

Martina Skala se původně zaměřila na vytvoření obrazové knihy s minimem textu (tzv. bilderbuch) *Strado & Varius* o hudební Paříži pro nejmladší kategorii čtenářů. V knize se odvíjí jednoduchý příběh o vzniku přátelství starého houslisty Varia a čerstvě vylíhnutých houslí Strada. Adoptivní rodičovství a komunikace s malým tvorem (dítětem) pronikají do celé ideovětematické složky tohoto literárního díla.<sup>11</sup> Zdůrazněna je láska k houslím, které se mistrovi vzhledově velmi podobají. Strado vykazuje chování malého tvora – kotěte nebo dítěte (občas mňoukne, protahuje se jako kočka, capká, ale v restauraci se snaží o vybrané způsoby).

Téma přátelství a nalezení vlastní rodiny, i když neúplné, se nese i dalšími pokračováními této čtenářsky úspěšné knihy.<sup>12</sup> Vztah mezi houslistou a jeho housličkami je pevný, dal by se přirovnat k péči o jediného vnuka a zároveň přítele. Ze Stradova pohledu zaznívá dětská naivita, se kterou si vybral vlastní rodinu – svého houslistu (mistra): „*Ty se mi líbíš, zůstanu s tebou. [...] Učiním tě šťastným, rozhodly housle.*“<sup>13</sup>

Tento slib ale s sebou nese i možnost, že se ten druhý stane nešťastným, když housle jednoho dne záhadně zmizí. Varius je zoufale hledá, nakukuje do popelnic, ohmatává vajíčka v pekařství, podává inzerát. Naopak měsíc radí ztraceným houslím, jak najít cestu k domovu: „*Cestu k domovu znáš. Máš ji ve svém srdci. Stačí najít tu správnou strunu a ona tě zavede před ty pravé dveře; Strado se hluboce zamyslel a pak si začal tichounce prozpěvovat.*“<sup>14</sup>

Oba hlavní hrdinové prožívají svá dobrodružství ve slavných městech či velkoměstech, kde hraje důležitou úlohu hudba. Buď se tam nachází významná či méně významná hudební scéna (pařížská Opera v centru Paříže, cirkus, rockový klub na periferii), nebo tam pobýval známý hudební skladatel či výrobce houslí, který historii města zásadně ovlivnil – např. Mozartův pobyt v Praze. Hrdinové se pohybují v jeho stopách v okolí vily Bertramky a na Petříně. V jiných dílech se v Benátkách (na náměstí sv. Marka, na mostě Rialto, na náměstí Campo dei Frari) a v blízké Cremoně setkávají s památkou na Antonia Vivaldiho a Antonia Stradivariho, v Lipsku v kostele svatého Tomáše navštěvují školu Johanna Sebastiana Bacha.

<sup>11</sup> Podobný motiv najdeme v pohádkové knize Ivy Procházkové: *Eliáš a babička z vajíčka*, kde se hlavní hrdina jedináček cítí ve vlastní problematické rodině velmi osaměle. PROCHÁZKOVÁ, I. *Eliáš a babička z vajíčka*. Brno: Amulet. 2002.

<sup>12</sup> Za tuto knihu autorka obdržela cenu Zlatá stuha 2002, Suk 2002, Magnesia Litera 2002 a třetí místo Nejkrásnější česká kniha 2002 v kategorii dětské literatury.

<sup>13</sup> SKALA, M. *Strado & Varius*. S. 14.

<sup>14</sup> Ibidem. S. 52.

Časově se hlavní postavy nepřesouvají ze současné Paříže a Benátek. Zato v Praze a Lipsku se část děje odehrává v minulosti. Průchodem zrcadla na Petříně se ocitají v barokní Praze. Přicházejí si poslechnout operu Don Giovanni, kterou diriguje Mozartův duch pro pražské pohádkové bytosti. Nacházejí ztracené kočky Leporella a Zerlínů, kvůli kterým podnikli noční toulky Prahou. Musí poprosit kostlivce na orloji o zpětný chod času, aby stihli vlastní koncert. Protože Mozart dokázal, že hudba je nesmrtelná, kostlivec jejich prosbě vyhoví. V Lipsku přeskakují do Bachovy doby, seznamují se s jeho žáky (neposlušnými notami), dětmi, manželkou i osobním nepřitelem Ernestim, kterého v pohádce představuje krutý pavouk.

V krátké hudební pohádce A. R. Wagensteina je ústředním motivem nenaplněná láska hlavního hrdiny Odmocniny k mladé stupnici A Moll. S pomocí správce domu dědy Do se snaží získat peníze, aby si mohl nechat spravit oblek na svatbu – nechat na něj přišít sudé žluté tečky, které mu děti oloupaly v parku. Než se mu to podaří, je již krásná dívka zasnoubená s mladíkem Horní Do.

Zároveň jsou v textu zmíněna závažná témata: chudoba stárnoucích umělců (Andante Maestrozo) a holokaust (židovský krejčí neumí přišít ozdobné žluté tečky, jen žluté hvězdy): „*Nie v universiteta ne sme izučavali predmeta ‚Žalti točki‘. Nie proveždachme seminari i specializirachme v prišivaneto na žalti zvezdi... I ako znaete kolko prišichme ot tjach! Ne ste li zabeljazali, če sega na nebeto ima njakolko miliona zvezdi v poveče ot predi?*“<sup>15</sup>

Příběh se odehrává v osmipatrovém domě (oktáva) jednoho klavíru, ve kterém žijí noty, stupnice a další obyvatelé. V notové osnově v nejvyšším patře v mansardě žije mladý student Horní Do a na nejnižším patře strážce houslového klíče, starý dědeček Do, který se stará o harmonii a dobré sousedské vztahy mezi všemi obyvateli domu. Po dobu 37 let a dvou měsíců (tj. tisíc devět set a dva pátky) se nic závažného nestalo, až najednou se hlavní hrdina Odmocnina rozhodne oženit a požádá dědu Do o pomoc.

## Didaktická funkce v pohádkách Martiny Skaly a Angela Raymonda Wagensteina

V díle M. Skaly došlo k zajímavému posunu. V prvním vydání *Strada & Varia* z roku 2002 se malý recipient nenásilnou formou seznamuje s názvy hudebních nástrojů (pyšná harfa, rváč klavír, starý prokopnutý buben, klarinet Rimskij a saxofon Korsakov<sup>16</sup>), hudebních děl i se jmény jejich autorů (Měsíční sonáta sem, pro Elišku tam,

<sup>15</sup> „*Na univerzite jme se neučili predmēt ‚Žluté tečky‘. Měli jme semináře a specializaci v přišívání žlutých hvězd... A víte vy, kolik jme jich přišíli! Nevšimnul jste si, že ted je na nebi o několik milionů hvězd více?*“ (přel. M. Salhiová) VAGENŠTAJN, A. *Prikazka za La Minor*. S. 28–29.

<sup>16</sup> N. A. Rimskij-Korsakov (1844–1908) byl významný ruský romantický hudební skladatel. Podle metodiky hudební výchovy se s jeho dílem (např. opera *Pobádka o caru Saltánovi*) mohou seznámit již

Růžový kavalír, Chopin), festivalů a fiktivních cen (jazzový festival v Dunkerque, Cena houslového klíče, vyhlašovaná obávaným hudebním věstníkem Co noty neřeknou).

V dalším vydání z roku 2010 dílo získává podtitul *Sonáta pro vajíčko*. Jako by autorka potřebovala doplnit odbornost textu, který je už dostatečně informačně nasycený, je hned na začátku knihy připojen medailonek o Antoniu Stradivarim. Naopak některé ozvláštňující, poetické či komické prvky knihy jsou odstraněny: „*Cestou se housle dozvěděly, že se právě zkouší Růžový kavalír. ,Hlavně mě moc nelechtej smyčcem,‘ prosil Strado. ,Na to jsem brozně citlivý.‘ ,V Růžovém kavalíru není nic lechtivého,‘ ujistil ho houslista.*“<sup>17</sup> Jiné části jsou přepracovány: „*Nápěv se nesl nad střechami, kolébal se nočními ulicemi, pronikal škvírami do oken příbytků, tichý jako mír a vonící po falkách.*“<sup>18</sup>

V dalších dílech *Strada & Varia* didaktických prvků přibývá. Objevují se paratexty s medailonky hudebních skladatelů (W. A. Mozart, A. Vivaldi, J. S. Bach), vložené informace o skutečných životních událostech hudebníků přímo v textu (např. promluvy opičky Faustiny a houslí Antonia o Antoniu Vivaldim), i rozmanité definice – např. hudební harmonie: „*Křičte ještě víc a výsledkem bude melodie. Všechny zvuky mohou být hudbou, pokud podlehnou harmonickému řádu.*“<sup>19</sup> nebo definování fugy malým žáčkem Oktavem: „*Fuga je několikadílná skladba, ve které se stejná melodie probíhá v různých tóninách a akordy pronásledují druhý prvního a třetí druhého a čtvrtý třetího..., ale nikdy se nechytí.*“<sup>20</sup>

Jména vedlejších postav jsou vždy motivovaná, přinášejí charakteristiku či další údaj o postavě: benátský netopýr Pipistrello (italsky pipistrello znamená netopýr), řidička tramvaje paní Dušková vlastní kočky Leporella a Zerlínu – hrdinky opery Don Giovanni), majitel opičky Faustiny Omobono nese stejné křestní jméno jako houslař Omobono Stradivari, syn Antonia Stradivariho atd.

A. R. Wagenstein dětskému čtenáři implicitně i explicitně přiblížil všechny hudební hrdiny pohádky. Nejprve pomocí jejich charakteristiky v textu (např. Pomlka je charakterizována tím, že obvykle mlčí a nezabývá se sousedskými pomluvkami), ale i v kompletním Seznamu obyvatel bytového domu Klavír v místě, kde se protíná se slunečním paprskem.<sup>21</sup> Každý má přesně určeno své místo na notové osnově: Maestro Do – správce domu a bývalý dirigent, A Moll – velmi sympatická mladá

žáci prvních tříd. LIŠKOVÁ, M. *Hudební výchova pro 1. ročník základní školy. Metodická příručka*. S. 47.

<sup>17</sup> SKALA, M. *Strado & Varius*. Il. M. SKALA. S. 22. Ve vydání z roku 2010 je poslední věta vynechána.

<sup>18</sup> Ibidem. S. 52. Ve vydání z roku 2010 je poslední část souvětí pozměněna: „*Nápěv se nesl nad střechami, kolébal se nočními ulicemi, pronikal škvírami do oken příbytků a snů spících Pařížanů.*“

<sup>19</sup> SKALA, M. *Strado & Varius ve škole Johanna Sebastiana Bacha*. S. 32.

<sup>20</sup> Ibidem. S. 22. Srov. definici: „*Je to polyfónní skladba s předem zvoleným počtem hlasů, který se v příběhu skladby nemění. Tak máme fugy tříhlasé, čtyřhlasé a pětihlasé.*“ HURNÍK, L. *Tajemství hudby. Hudební nauka s nadhledem*. S. 80.

<sup>21</sup> VAGENŠTAJN, A. *Příkazka za La Minor*. S. 18–19.

stupnice, La – její maminka, Odmocnina – podivín, Spála – hudební kritička, Re – hádavá nota, Fa – osudová nota, Pomlka – mlčenlivá sousedka, Horní Do – student z mansardy, Mi – Sol – Si – trio Amore mio, Opera – stařenka, Andante Maestrozo – italský šlechtic, Allegro Vivace – jeho sluha. Čtenáři si tak mnohem více uvědomí specifčnost notového zápisu, kde nelze jednotlivé části libovolně zaměňovat.

Přiblížení hudby z literárního hlediska zaujalo mnoho autorů, kteří se zabývali především adaptacemi významných hudebních počínů – např. Mozartovy opery *Kouzelná flétna*, která je adaptována pro dětského zájemce jak v českém, tak v bulharském prostředí.<sup>22</sup> Nás však zajímá původní tvorba, která si klade za cíl seznámit děti s hudbou pomocí pohádkového příběhu bez využití hudebního doprovodu. Hlavním cílem analýzy bylo posoudit estetickou, zábavní a didaktickou funkci vybraných hudebních pohádek. Oba autoři se zaměřili na různé části hudební nauky, i pohádkový text byl intencionálně zaměřen na čtenáře odlišného věku.

V pohádkách M. Skaly dochází nejen k poznání hudební teorie (např. definice fugy), významných hudebních děl (např. neposlušné noty opisují za trest část velmi složité Bachovy skladby *Temperovaný klavír*<sup>23</sup>), ale především nesnadného životního údělu hudebníků a hudebních skladatelů v minulosti a v současnosti (hudební agent Jean-Luis Tartinotti, snažící se ze všeho těžit výhody pro sebe a neohlížející se na city a potřeby hudebníků a jejich nástrojů). M. Skala se věnuje ještě další oblasti – podrobnému popisu města skrze hudební události, které se v něm odehrály (hudební Paříž, Mozartův pobyt v Praze, výuka J. S. Bacha v Lipsku, karneval v Benátkách). Přidáním vysvětlujících pasáží se však na některých místech snižuje kvalita textu. Jedná se o texty informačně velmi nasycené, až zahlcené, což je někdy na škodu vlastního pohádkovému příběhu.

Wagensteinův vševědoucí vypravěč prvotně vypráví příběh o nenaplněné lásce, prokládá jej rozmanitými údaji o obyvatelích hudební partitury. Složitá životní hádanka byla sice hlavním hrdinou Odmocninou rozluštěna, avšak získání lásky mu nezajistila. Je nazýván podivínem, protože experimentuje s hudbou – mísí ji s dalšími vědními obory – s matematikou a s astrologií. Přesto je jeho místo na hudební partituře významné, ostatní postavy si to nakonec uvědomí a i když mu původně nechtěly půjčit peníze na opravu kabátu, skládají se mu na nový. Vypravěč tak dodržuje svůj slib, že pohádka naplní své žánrové pravidlo – bude mít šťastný závěr.

<sup>22</sup> BŘEZINOVÁ, I. (převyprávěla). *Kouzelná flétna*. Libreto E. SCHIKANEDER. Praha: Bon Art Production. 2006.; SPIRIDONOVA, J. (adaptace). *Prikazka za vâlšebnata flejta*. Libreto E. ŠIKANEDER. Sofija: Enthusiast. 2013.

<sup>23</sup> Velmi složitá Bachova skladba, která obsahuje dvacet čtyř preludií a fug ve všech durových a mollových tóninách, in: LISÁ, D. *Hudební nauka pro malé a větší muzikanty*. 2. díl. S. 49.

## Literatura

- ČENKOVÁ, J. *Fikce a skutečnost v současných románech pro mladé čtenáře*. In: BALÁZSOVÁ, A. a kol. *Literatura pro děti a mládež na začátku tisíciletí. Kontexty, problémy, trendy*. Praha: Obec spisovatelů. 2009. S. 80–87. ISBN 978-80-904218-3-7.
- BŘEZINOVÁ, I. (převyprávěla). *Kouzelná flétna*. Libreto E. SCHIKANEDER. Il. M. SKALA. Praha: Bon Art Production. 2006. ISBN 80-87015-00-2.
- HURNÍK, L. *Tajemství hudby. Hudební nauka s nadhledem*. Praha: Grada Publishing. 2000. 133 s. ISBN 80-7169-278-6.
- KRAUS, J. a kol. *Nový akademický slovník cizích slov A–Ž*. Praha: Academia. 2007. 879 s. ISBN 978-80-200-1351-4.
- KROLUPEROVÁ, D. *Mizíci hmyzíci. Pohádka*. Il. E. CHUPÍKOVÁ. Praha: Portál. 2013. 88 s. ISBN 978-80-262-0470-1.
- KROLUPEROVÁ, D. *Rybí sliby. Pohádka*. Il. E. CHUPÍKOVÁ. Praha: Portál. 2011. 88 s. ISBN 978-80-262-0016-1.
- KROLUPEROVÁ, D. *Zákeřné keře. Pohádka*. Il. E. CHUPÍKOVÁ. Praha: Portál. 2010. 87 s. ISBN 978-80-7367-660-5.
- LISÁ, D. *Hudební nauka pro malé a větší muzikanty*. 2. díl. Il. Š. VEPŘKOVÁ. Praha: Auvix, 1996. 93 s. ISBN 80-900161-3-8.
- LIŠKOVÁ, M. *Hudební výchova pro 1. ročník základní školy. Metodická příručka*. Praha: SPN. 1998. 79 s. ISBN 80-7235-047-1.
- MARKOVÁ, L. *Cesty české autorské pohádky na začátku nového tisíciletí*. In: *Literatura pro děti a mládež na začátku tisíciletí. Kontexty, problémy, trendy*. Praha: Obec spisovatelů. 2009. S. 110–117. ISBN 978-80-904218-3-7.
- MÜLLEROVÁ, L. *Knížní paratextová komunikace v literatuře pro děti a mládež na přelomu tisíciletí*. In: *Literatura pro děti a mládež na začátku tisíciletí. Kontexty, problémy, trendy*. Praha: Obec spisovatelů, 2009. S. 210–223. ISBN 978-80-904218-3-7.
- PROCHÁZKOVÁ, I. *Eliáš a babička z vajíčka*. Brno: Amulet. 2002. 133 s. ISBN 80-7327-011-0.
- SKALA, M. *Strado & Varius*. Il. M. SKALA. Praha: Brio. 2002. 54 s. ISBN 80-86113-46-9.
- SKALA, M. *Strado & Varius aneb Setkání s Mozartem*. Il. M. SKALA. Praha: Brio. 2003. 56 s. ISBN 80-86113-57-4.
- SKALA, M. *Strado & Varius. Sonáta pro vajíčko. Setkání s Mozartem*. Il. M. SKALA. Praha: Mladá fronta. 2010. 118 s. ISBN 978-80-204-2339-9.
- SKALA, M. *Strado & Varius ve škole Johanna Sebastiana Bacha*. Il. M. SKALA. Praha: Brio. 2004. 54 s. ISBN 80-86113-67-1.

- SKALA, M. *Strado & Varius a léčka Rudého abbé*. Il. M. SKALA. Praha: Brio. 2005. 52 s. ISBN 80-86113-78-7.
- SPIRIDONOVA, J. (adaptace). *Prikazka za vālšebnata flejta*. Libreto E. ŠIKANDER. Il. P. G. GELEV. Sofija: Enthusiast. 2013. 156 s. ISBN 978-619-164-062-1.
- TOMAN, J. *Česká autorská pohádka devadesátých let 20. století*. In: *Cesty současné literatury pro děti a mládež. Tradičnost – inovace*. Slavkov u Brna: BM TYPO. 2003. S. 47–53. ISBN 80-903339-0-7.
- URBANOVÁ, S. *Seven klíčů k otevření literatury pro děti a mládež 90. let XX. století. Reflexe české tvorby a recepce*. In: *Seven klíčů k otevření literatury pro děti a mládež 90. let XX. století. Reflexe české tvorby a recepce*. Praha: Votobia. 2004. S. 5–19. ISBN 80-7042-668-3.
- VOPĚNKA, M. *Soumrak původní dětské knihy*. In: *Literatura pro děti a mládež na začátku tisíciletí. Kontexty, problémy, trendy*. Praha: Obec spisovatelů. 2009. S. 205–209. ISBN 978-80-904218-3-7.
- VAGENŠTAJN, A. *Prikazka za La Minor*. Il. J. LEVITA. Plovdiv: Žanet 45. 2013. 56 s. ISBN 978-954-491-928-3.
- VAGENŠTAJN, A. *Prikazka za La Minor*. Il. M. KONSTANTINOVA. 2. vyd. Plovdiv: Žanet 45. 2014. 47 s. ISBN 978-619-186-026-5.

## Kontakt

Mgr. Martina Salhiová, Ústav české literatury a knihovnictví, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, [9524@mail.muni.cz](mailto:9524@mail.muni.cz)

# Poetika historického románu v dílech W. Scotta (*Waverley*) a A. Jiráka (*Temno*)

Magdaléna Marie Sedláčková

## Abstract

In the present study we focus on the concept of the historical novel from the point of view of its poetics in two selected works from British and Czech literature. We deal with this genre type in the context of two perspectives: literary morphology and research of surroundings in these two texts. The main point of the study is an analysis, on one side, of the historical novel as the first work and, on the other hand, already famous historical novel in the true sense of the word. The research is based on a comparison of both texts and partially on the genre methodology. The relevant part is the concept of narrative strategy of the work from the aspect of the author. Another significant component is also depicting of the atmosphere and the capturing of the contemporary moment. A part of the article deals with a historiosophical element.

**Key words:** historical novel, poetics, surroundings, comparison, depicting of the moment

## Abstrakt

V přítomné studii se zaměřujeme na koncepci historického románu na materiálu britské a české literatury. Jedná se o pojetí tohoto žánrového typu z hlediska dvou pohledů: koncepcie minulosti a vykreslení atmosféry děje. Součástí je pojetí narativní strategie díla z aspektu autora a stručná analýza textu z hlediska jeho tektoniky. Další podstatnou složkou je vystižení dějinného momentu.

**Klíčová slova:** historický román, prostředí, komparace, vystižení dějinného momentu

Historický román jakožto žánrový typ vznikl na počátku 19. století. Na literární scéně se objevil díky Waltru Scottovi, který do svého díla *Waverley* promítl některé charakteristické znaky historického románu; především se jedná o atmosféru minulosti. Román se objevil v roce 1814, avšak anonymně; autor spojil své jméno s dílem až v roce 1825, k čemuž byl veden existenčními problémy. Je nutno podotknout, že se nejedná o historický román se všemi náležitými vlastnostmi – děj se odehrává v období před



šedesátí lety.<sup>1</sup> György Lukács ve svém díle *Historický román* podrobně traktuje jeho vznik i vývoj, tedy i podloží tohoto žánrového typu; vystihuje také jeho charakteristiku (citujeme ze slovenského překladu): „*V historickom románe nezáleží na vyrozprávani veľkých historických udalostí, ale na básnickom oživení ľudí, ktorí boli účastníkmi týchto udalostí. Dôležité je, aby autor umožnil čitateľovi znovu prežívať spoločenské a individuálne pohnutí myslenia, čítania a konania historických osobností.*“<sup>2</sup> Dále zkoumá i specifika Scottovy tvorby: „*Romány Waltera Scotta zobrazujú významné historické krízy. V dôsledku toho sa všade dostávajú do konfliktu nepriateľské spoločenské sily, ktoré majú za cieľ vzájomné zničenie. [...] Scott si zakaždým vyberá také hlavné postavy, ktoré sa pre svoj charakter a osud dostávajú do styku s oboma táborami.*“<sup>3</sup> Z hlediska genologické analýzy jsou obě díla řazena do epiky, literárním žánrem pak k románům a jak bylo výše naznačeno, z hlediska žánrového typu se jedná o romány historické. Josef Hrabák ve své publikaci *Čtení o románu* se v jedné z kapitol zabývá tímto prvním historickým románem a akcentuje prvky, které činí román románem historickým: „*[...] čtenář je do minulosti doslova přenášen, stává se při čebě nejen vzdáleným divákem, ale přímým svědkem dějů, o kterých autor vypravuje. [...] Hrdinové jsou exponenty historie.*“<sup>4</sup> Recipient se díky barvitému zobrazení určité doby, kdy se těžiště přesouvá do vykreslení zvyků, mravů, tradic, života prostých lidí, ale i těch bohatších, zkrátka běhu všedního dne, v přeneseném smyslu slova dostává do konkrétní historické epochy a stává se v podstatě jejím pozorovatelem. Je mu tedy umožněno sledovat na jedné straně do jisté míry stav společnosti, ale také fakta, a na straně druhé, což je s předešlým tvrzením úzce spojeno, nahlížet do postav – čemu v životě čelí, jak jednají – proč a za jakým účelem, a pokud je dílo psychologizováno, jak na ně působí, a jakým způsobem nastalé záležitosti prožívají i reagují na ně. Autor v díle řeší aktuální téma v době, do které děj zasadil, ale i v jeho současnosti. Toto hovoří o nadčasovosti díla; je zde zastoupen historiosofický prvek. Jedná se o poučení pro nastávající pokolení; opakují se problémy a situace, které se již v minulosti staly. Tento prvek si klade za cíl zanechat i jistý náhled do budoucna a vyvarovat se opakování stejných chyb. Člověk podléhá tlaku doby, svým emocím, vlastní křehkosti, slabosti etc. Dalším bodem jsou pokřivené hodnoty, morálka a vztahy. Zde shledáváme nadčasovost v tom, že mezi lidmi vždy byly, jsou a budou problémy vycházející z lidského charakteru.

Prvním materiálem v naší studii je již výše zmíněné dílo W. Scotta, tedy první historický román ve své podstatě, *Waverley*. Tento název je pro materiál stěžejní; *Waverley* je hlavní postava díla, jehož životní události zároveň tvoří i rámec celého

<sup>1</sup> HRABÁK, J. *Čtení o románu*. S. 175.

<sup>2</sup> LUKÁCS, G. *Historický román*. S. 46.

<sup>3</sup> Ibidem. S. 40.

<sup>4</sup> HRABÁK, J. *Čtení o románu*. S. 177.

textu. Text je složen z prvků, které jsou pilíři celého díla; současně se podílejí na jeho specifčnosti. Takovým elementem jsou například výrazy v cizích jazycích – text vyplňují latinské a francouzské výrazy. Latinský jazyk vyznívá jako jazyk vzdělanců: „*A co se týče těch pomlouvačů šířících lži, jsem přesvědčen, jako je bůh na nebi, že byli spravedlivě potrestáni podle zákona zvaného Memnonia lex nebo také Lex Rhemnia, o němž mluví Cicero ve své řeči In Verrem.*“<sup>5</sup> Atmosféra okamžiku spolu s detailním popisem tvoří nejsilnější prvek v díle: „*Je to jeho duch, ‘zašeptal Davie; ale přistoupil blíž a poznal, že jeho známý je živ. Zato z ubohého blázna zbyl pouhý stín. Z podivného oděvu [...] zbyly jen ubohé pestré cáry, zalátané zbytky tapet, záclon a proužky obrazů, jimiž své hadry okrášlil.*“<sup>6</sup> Autor participuje na tom, že se dílo recipientovi jeví jako „živé“, čímž se do děje přenáší. Dalším zásadním bodem je koncepce přátelství. Je zde zdůrazněna potřeba přátelských vztahů a vztahů, na které se lze spolehnout: „*Jak se tak broužil do svých dum, najednou za ním zašustil tartan, přátelská paže mu obemkla ramena a ozval se přátelský hlas. [...] Waverley se obrátil a padl do vřelého objetí Ferguse Mac-Ivora.*“<sup>7</sup> Hlavní postavě se tyto vztahy v jeho literárním životě několikrát vyplatí; jde například o situaci, kdy se přidá na stranu protivníků a jde mu o život. Přátelství a důvěra hrají v životě podstatnou roli, což podle našeho názoru vyzdvihuje i autor.

Podstatným znakem v díle je detailní popis; W. Scott zde podrobně vykresluje krajinu a prostředí. Autor umně užívá slova pro umělecké vystižení situace či deskripce osoby nebo věci; užívá „květnatá“ slova: „*Kousek od vesnice, co by z luku dostřelil, objevila se ohrazená půda, pyšně zvaná tully-veolanský park, ve skutečnosti pouhé to čtverce polí, obehnané a rozdělené kamennými zídkami pět stop vysokými. Uprostřed vnější ohrady vedla z aleje pod obloukem horní brána nahoře s cimbuřím a s dvěma zvětralými a otlučenými baluany [...].*“<sup>8</sup> Text malebně vystihuje i atmosféru prostředí a to, jak na člověka působí. Děj se odehrává na území Anglie a Skotska.

Dále je charakteristická komunikace se čtenářem. Autor do textu místy vstupuje a omlouvá se například za dlouhý popis prostředí či situace. Například hned v úvodu knihy vysvětluje její název a předkládá důvody: „*Čeho jiného se mohli mí čtenáři nadát od takových kavalírských jmen jako Howard, Mordaunt, Mortimer či Stanley, nebo zas od takových unyých a romantických jmen jako Belmour [...] než stránek plných pošetlostí [...], a tak jsem jako panický rytíř s čistým štítem zvolil pro svého hrdinu Waverley, jméno bez poskvrny, které zatím nemá zvuk ani dobrý, ani špatný, a teprve čtenář mu ho propůjčí.*“<sup>9</sup> Tyto komentáře jsou pro dílo typické; zanechávají v materiálu originální a jedinečnou stopu.

<sup>5</sup> SCOTT, W. *Waverley*. S. 176.

<sup>6</sup> Ibidem. S. 259.

<sup>7</sup> Ibidem. S. 170.

<sup>8</sup> Ibidem. S. 37.

<sup>9</sup> Ibidem. S. II.

Podle *Poetiky* z pera Josefa Hrabáka je spojitost mezi motivy kauzální, přičemž je tektonika díla vystavěna na dvou rovinách – prostorové a časové. Z tohoto pohledu je kauzalita explicitní.<sup>10</sup> Z hlediska kategorie času je text sestaven ab ovo, tedy od počátku. Recipient se stává svědkem naznačené historie starobylého rodu Waverley i protagonisty díla Edwarda Waverley od jeho dětství, ale postupně především pak v období dospělosti. Děj se odehrává ve druhé polovině 18. století, kdy došlo k jakobitskému povstání. Důležitou složkou je koncepce vypravěče: „*Vypravěč je prostředníkem mezi čtenářem a obsahem sdělení. Často splývá s autorem, který je zdrojem informací a jehož funkcí je současně tok informací usměrnit. [...] Z tohoto hlediska je determinující především autorská perspektiva. Autor může stát buď nad příběhem a postavami, nebo za nimi, nebo uprostřed nich.*“<sup>11</sup> Z aspektu narativní roviny v textu sledujeme vypravěče extradiegetického. Děj je prezentován v er-formě.

V díle se prolíná přítomnost s minulostí (literární čas); přesněji děj je přenesen do minulosti na počátku knihy v prvotních kapitolách, kdy obsahem je dětství a mládí hlavní postavy. Domníváme se, že z hlediska konfigurace postav je zřetelná figurální dvojice – je to Flora a Fergus. Pojí je sourozenecký příbuzenský vztah a do jisté míry jsou na sobě závislí: „*Nejjednodušší způsob konfigurace tvoří takzvané figurální dvojice, tj. dvojice postav, jež jsou spjaty nejrozmanitějšími pouty (náklonností, přátelstvím, láskou, závislostí apod.). Jsou to postavy, které se vzájemně doplňují a navzájem se potřebují, jedna bez druhé nemůže být.*“<sup>12</sup> Dalšími postavami tohoto typu se nám jeví slečna Rosa Bradwardine a její otec.

Leitmotivem procházejícím celým materiálem je válka či konflikt; ať již se jedná o politiku či jakékoliv jiné vztahy, často se v nich objevuje jistá krize či boj. Text končí uzavřeně. Waverley a Rosa se vezmou. Fergus Mac-Ivor byl popraven a jeho sestra odešla do řehole: „*Sňatek se konal ve stanovený den. Důstojný pán Rubrick, příbuzný majitele pohostinného domu, kde se svatba slavila, a kaplan barona Bradwardina, měl to potěšení spojit jejich ruce.*“<sup>13</sup> Waverleyho vyvolená, Flora, jeho žádost o ruku odmítla, což nenesl lehce: „*Zitra – jestli vůbec zítřek přežiju – se vydám na cestu tady se ctihodnou sestrou. A teď, pane Waverley, sbohem! [...] Podala Edwardovi ruku, on ji zkropil proudem slz a vypotácel se z pokoje; potom se vrátil do města Carlisle.*“<sup>14</sup> Co se týče koncepce minulosti, autor se dále zmiňuje o způsobech (ve společnosti) před šedesáti lety. Jedná se například o módu či zvyklosti: „*na důkaz své náklonnosti darovala mladému důstojníkovi drabocenný diamantový prsten (jaký v té době nosovali muži) a měsěk pořádných zlatníků, kterých také bylo bojněji před šedesáti lety než v poslední*

<sup>10</sup> HRABÁK, J. *Poetika*. S. 208.

<sup>11</sup> *Ibidem*. S. 254.

<sup>12</sup> VŠETIČKA, F. *Tektonika textu*. S. 42.

<sup>13</sup> SCOTT, W. *Waverley*. S. 288–289.

<sup>14</sup> *Ibidem*. S. 282.

*době.*<sup>15</sup> Například v tomto případě W. Scott jako by v jistém smyslu slova „vzdvíhoval“ dobu minulou. Sledujeme zde například Jiřího I. Hannoverského a prince Karla. Alois Jirásek zmiňuje skutečné historické postavy, mezi které patří Jan Nepomucký, Jan Hus či Karel VI. Dalším bodem je líčení atmosféry doby. Recipient – vtažen do děje – vnímá ovzduší popisované minulosti; děj se promítá jako film. Recipientovi se rozprostírá na jedné straně obraz krajiny, respektive prostředí, a na straně druhé ráz doby a potažmo jejich života. W. Scott v materiálu řeší otázku svobody podobně jako v Jiráskově díle. Zde W. Scott rámeček děje i postav přenesl do připravované a posléze uskutečněné vzpoury Skotska, které v té době vlastně náleželo k Anglii; soustředil se tak na dějiny Skotska, které na tuto zemi měly zásadní důsledky.

„*Temno, temno,*“<sup>16</sup> čteme ve stejnojmenném Jiráskově románu. Tento motiv se nachází v celém materiálu, ať již se jedná o obrazné přirovnání k době pobělohorské, nebo jeden z jeho dílčích motivů díla z hlediska literární kompozice. Dějovým rámcem textu jsou 20. léta 18. století, tedy doba, kdy česká země procházela protireformačním obdobím, což mělo za následek úpadek nejenom na poli kulturním. Těžišťem jsou dějinné události v letech 1723–1729. Text v materiálu začíná od počátku. A. Jirásek pouťavě přibližuje dění doby 18. století, kdy docházelo ke stíhání evangelíků (protestantů) a následným mnohdy až krutým výsledkům lidí vyznávajících jiné náboženství než katolické. Prostor je zasazen na území Orlických hor, Prahy a Žitavy.

Do popředí se v materiálu dostává motiv vnitřního konfliktu; zde se rozvíjí zajímavá zápleтка například v okamžiku, kdy pan Lhotský z cest přinese dar i Heleně – myslivcova dcera byla totiž přijata do služby ke slečně Poxlině. Přináší jí malý zarámovaný obraz: „*Tak tu máš. A významně, aby ocenila, hlásil: Je to sv. Jan Nepomucký, a svěcený. [...] Helenka sáhla po obrázku a chtěla s ním odstoupit; slečna však ji kárávě zastavila: Slyšelas, že je svěcený, polib ho!*“<sup>17</sup> Obdobná situace přichází v momentu, kdy jiný myslivec při prvním odhalení jiného vyznání slíbí, že se stane katolíkem, ale když se tak stalo podruhé, už neustoupil. Svého předchozího jednání hluboce litoval. Ani poté, co jeho tajemství vyšlo najevo a došlo například k tomu, že „špatné“ knihy byly spáleny, a ani poté, co ho i jeho děti prosily, svůj postoj nezměnil, a došel tak trestu – přišel o život.

Figurální dvojici je v díle Helena a Tomáš. Jedná se o sestru a bratra, kteří byli ve druhé polovině románu od sebe proti své vůli vzhledem k okolnostem odtrženi. I nadále si navzájem byli oporou: „*Co tuble sestra? [...] Pro tu přijdu pak, až tebe zavedu. Proč ne se mnou, proč ne oba najednou, vždyť jsme oba v jednom poddanství. Jste, jste a taky v něm ostanete, ale pan Březina nemá pro oba místa [...].*“<sup>18</sup> V tomto

<sup>15</sup> Ibidem. S. 34.

<sup>16</sup> JIRÁSEK, A. *Temno*. S. 555.

<sup>17</sup> Ibidem. S. 29.

<sup>18</sup> Ibidem. S. 231.

shledáváme podstatu vztahů v rodině. Tyto vztahy člověka formují a je důležité, aby drželi při sobě. Autor zde zdůrazňuje vzájemnou podporu.

Text obohacují pasáže v latině; tomto případě se prolíná s češtinou: „*Preanobilis domineparens honorandissime! Valde consternatus fui, dum hodierna posta nullas litteras super meas duplices reperui; nescio, quid sit causae. [...] Punčochy tuto dobrý, který se jako hedvábný ponosou, dal jsem za ně, [...] neb jsou na novou módu.*“<sup>19</sup> Text se skládá z konkrétních motivů. Leitmotivem prostupujícím celým textem je podle našeho názoru útek. Evangelíkům bylo v 18. století znemožněno vyznávat svoji víru veřejně. Schovávali se ve sklepech či starých domech a tajně se scházeli k bohoslužbám; někteří utíkali do zahraničí, aby mohli být svobodní, ale na druhou stranu i čestní k Bohu, sobě i ostatním: „*Bělovasý Lemfeld starostně se dotazoval, co je, co se stalo. Machovec mu neodpověděl, ale spustiv ruce, sepjál je na prsou, prsty do prstů zatiskl a ztěžka záupěl: Hřešíme, tuze hřešíme. Krista zapíráme. Bůh mne zas upomenul a skrze toho tam – skrze toho, oh! Děti! Děti!*“<sup>20</sup> Signálním motivem v díle je temno. Na jedné straně se jedná o přirovnání k „temnému“ období doby pobělohorské a na straně druhé může tento motiv označovat život kacírů, tedy těch, kteří se vydali po „bludné“ a špatné cestě na rozdíl od křesťanů-katolíků. Evangelíci podle jejich přesvědčení svůj život směřují na scesti a tímto i do záhuby: „*Tak vidíš, v čem jsi byla. Nešťastný hoch, ten tvůj bratr! Kdo by si pomyslíl, že je tak zatvrzelý kacír! No, a ty? Ty poděkuj pánu bohu a panence Marii, že tě ochránila.*“<sup>21</sup> Křesťanství bylo v této době nepochybně velmi důležité. Lidé se k Bohu často obraceli. Jiné vyznání však bylo nepřijatelné a mohlo být i důvodem závažnějšího postihu.

Vidíme zde vypravěče extradiegetického, přičemž dominuje čas minulý. Typologie vypravěče je realizována v er-formě. Z hlediska času celým textem dominuje přítomnost. Vztah mezi motivy je opět jako v předchozím textu kauzální a kauzalita explicitní. Zakončení děje je uzavřené – Helena se s otcem dostala v zahraničí do bezpečí a Jiří pod nátlakem své rodiny i v důsledku jejího útěku odchází do kněžského semináře.

Oba autoři vystihli „ovzduší doby“, jak to vyjadřuje v knize *Čtení o románu* Josef Hrabák. To je jádrem díla historického románu – zobrazit historicitu natolik věrohodně, že se čtenář stává „živým“ pozorovatelem, jeho součástí. Recipientovi se tímto historie otevírá před očima a dokáže posoudit jistou kontinuitu se současností, což hovoří i o nadčasovosti děl.<sup>22</sup> *Loci communes* kromě tohoto tvoří i užití reálných postav. A. Jirásek se v tomto úhlu pohledu podle našeho názoru věnuje emancipaci českého národa. Tvrzení lze přirovnat například k problematice týkající se křesťanské víry; v popisované době, do které autor zasadil své dílo, byli vyznavači protestantské

<sup>19</sup> Ibidem. S. 335.

<sup>20</sup> Ibidem. S. 168.

<sup>21</sup> Ibidem. S. 406.

<sup>22</sup> HRABÁK, J. *Čtení o románu*. S. 175–177.

víry pronásledování katolíky, a ztratili tak svou svobodu. To ve velké míře pro člověka ztrátu svobody znamenalo. Autor byl skutečně vlastencem. O tomto hovoří například skutečnost, kdy se stal jednou z osobností, které podepsaly Manifest českých spisovatelů; de facto byl prvním. Svým způsobem se vlastně jednalo o svébytnost českého národa, v jistém smyslu slova o jeho svobodu.<sup>23</sup>

Co se týče diference v popisu prostředí a postav, W. Scott se věnuje popisu prostředí, a to stylově velmi detailně. At se jedná o situaci či popis prostředí a postav nebo také myšlenkových pochodů: „*Nazítrí Edward Waverley odcházel ze zámku se smíšenými pocity, mezi nimiž mocně převládal úzkostný a zároveň slavnostní dojem, že od nynějška bude notně odkázán na vlastní úsudek a rozhodování.*“<sup>24</sup> A. Jirásek taktéž v textu detailně popisuje prostředí a atmosféru okamžiku: „*Vě vsi Cháborech zabnul se silnice na polní cestu, vedoucí k nim na Skalku. Nalevo od té cesty samá pole, teď pustá, poněnáhu stoupající k černému lesu. Napravo od cesty pod ní, lučinatý ouval, kterým pod skupinkami starých olší a javorů protékal Zlatý potok.*“<sup>25</sup> Díky tomuto prvku se recipientovi rozprostírá obraz krajiny jako film a je umožněno tak nahlédnout do dávnější doby.

## Literatura

- HRABÁK, J. *Čtení o románu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 1981. 327 s.  
 HRABÁK, J. *Poetika*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 1981. 631 s.  
 HRABÁK, J. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel v Praze. 1973. 331 s.  
 JIRÁSEK, A. *Temno*. Brno: Tribun EU. 2010. 555 s. ISBN 978-80-7399-315-3.  
 MENCLOVÁ, V. a kol. *Slovník českých spisovatelů*. Praha: Libri. 2000. 743 s. ISBN 80-7277-007-1.  
 LUKÁCS, G. *Historický román*. Bratislava: Tatran. 1976. 361 s.  
 SCOTT, W. *Waverley*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. 1962. 324 s.  
 VŠETIČKA, F. *Tektonika textu*. Olomouc: Votobia. 2001. 267 s. ISBN 80-7198-47-87.

## Kontakt

Mgr. Magdaléna Marie Sedláčková, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, 398519@mail.muni.cz

<sup>23</sup> MENCLOVÁ, V. a kol. *Slovník českých spisovatelů*. S. 297.

<sup>24</sup> SCOTT, W. *Waverley*. S. 34.

<sup>25</sup> JIRÁSEK, A. *Temno*. S. 20.



# Alternate History Novels in Modern Polish Literature

Claudia Słowik

## Abstract

The alternate history novel is a young genre which consist of the novels about alternative histories—the ideas of what could happen and how the world might look like if something occurred in the past differently than it did in our reality. In the first part of the paper, I will focus on the theory, presenting the genre’s definition(s), its history, name (as it is being called differently among the scholars) and the problems with drawing a line between alternate historical novel and related, similar genres. The second part will be focused on Polish literature and the specificity of Polish novels among their western genre prototypes.

**Key words:** alternate history, modern literature, Polish literature, science-fiction

*“Everything that can happen, does happen.”*

Brian Cox, Jeff Forshaw

Have you ever wondered what would have happened if something had gone differently in your life, in your country’s or world’s history? As we can read in academic thesis<sup>1</sup>, it is within our very nature as human beings to wonder “what if”—both in the microscale, thinking about one’s own life, and in the macroscale, thinking about the possible outcomes of the world-shattering events. And the question about what would have happened if something had occurred in the past in a different way than it really did is a fundamental question of all the alternate history novels. Building the fictional story over the (im)possible outcome of some event, the alterhistorical “*texts change the present by transforming the past*”<sup>2</sup> and by projecting the possible outcomes of these transformation.

## History

Even though the alternate histories have been known for at least 2050 years<sup>3</sup>, most of those written before the Second World War qualify rather as para-historical

<sup>1</sup> ROSENFELD, G. *Why Do We Ask If: Reflections of the Function of Alternate History*. In: *History and Theory*. P. 92–93.

<sup>2</sup> HELLEKSON, K. *Towards a Taxonomy of the Alternative History Genre*. In: *Extrapolation*. P. 249.

<sup>3</sup> According to Uchronia.net, the oldest known alternate history is a short digression of Titus Livius’s “*Ab urbe condita*” (35 BC). In his work, the antique historian is wondering what would have happened if Alexander the Great would had lived longer and headed towards West to attack the Romans.



works—and definitely not as novels. We also know some dramatized alternate histories that were written before 1939<sup>4</sup>, but their number was so small that they were never treated as a separate genre. Thinking about the Anglo-Saxon literatures—the ones that have been already surveyed and therefore can be a good orientation point for the analysis of other literatures—we could date the outbreak of alternate historical novels for the middle 40s of 20th century. The post-war trauma made a perfect environment for all these stories emerging around the question of “*what would happen if...?*”. But it was not the first war in the humankind’s history. Nor the first collective trauma. Why then did it take so long for the alternate historical novels to occur as a separate genre? The answer is simple: we needed an activator.

The popularity of novels about the alternate histories in 20th century is a result of many changes in how we see the world. Among the driving forces of the genre’s birth we could mention the emergence of the quantum theory saying that everything that can happen, does happen<sup>5</sup>, or the modal logic, undermining the binary true-false logic<sup>6</sup>. In his article *Why Do We Ask If. Reflections of the Function of Alternate History*, Gavriel Rosenfeld lists more factors that concurred to the growth of the alternate historical novels’ popularity: “*The rise of postmodernism, with its blurring of the boundaries between fact and fiction, its privileging of ‘other’ or alternate voices, and its playfully ironic reconfiguring of established historical verities, has encouraged the rise of alternate history. The gradual discrediting of political ideologies in the post-war world [...] has eroded the power of deterministic worldviews and thus further boosted the central allohistorical principle that everything could have been different. Recent trends in the world of science, such as chaos theory, have also worked to reduce the power of deterministic thinking and thus have encouraged alternate history. Lastly, the information revolution, by liberating human beings from the constraints of real space and time through cyberspace and virtual reality, has given us the confidence to break free of the constraints of real history as well.*”<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> E.g. “Napoléon et la conquête du monde, 1812–1823: histoire de la monarchie universelle” by Geoffroy-Château published in 1836.

<sup>5</sup> As the volume of this paper does not allow me to elaborate on this issue, therefore I recommend the following papers: DAVIES, P. C.—BROWN, J. R. *The Ghost in the Atom: A Discussion of the Mysteries of Quantum Physics*. Cambridge. 1986. KUBASIK, K. *Wielość wszechświatów według mechaniki kwantowej*. „Biuletyn Studentów Filozofii US”. No 5. 2006. Available on: [http://www.us.szc.pl/main.php/filozof\\_5?xml=load\\_page&st=6980&ar=1&id=5467&gs=&pid=8512](http://www.us.szc.pl/main.php/filozof_5?xml=load_page&st=6980&ar=1&id=5467&gs=&pid=8512).

<sup>6</sup> For those who are interested in this topic, I recommend the following papers: KRIPKE, S. A. *Naming and Necessity*. 1991., KOTARBIŃSKI, T. *Zagadnienie istnienia przyszłości*. In: *Przegląd filozoficzny*. 1913, HINTIKKA, J. *Eseje logiczno-filozoficzne*. PWN. 1992.

<sup>7</sup> ROSENFELD, G. *Why Do We Ask If. Reflections of the Function of Alternate History*. In: *History and Theory*. P. 92.

No matter which of these factors had the major impact on the rise of the alternate histories in literature, it helped the question of “what would happen if” to evolve and to become literary productive.

The history of Polish alternate histories is much shorter than the history of the western alternate histories. Except for a very few novels and stories (i.e. Antoni Słonimski *Torpeda czasu* published in 1924, and the pieces written on 1970s and 1980s: Andrzej Bart *Pociąg do podróży*, Teodor Parnicki *Muza dalekich podróży*, *Sam wyjdę bezbronny*, *Inne życie Kleopatry*, short stories published in *Fantastyka*), we had almost no alternate histories in Polish literature until middle 1990s. After the political and social transformation, the genre finally emerged<sup>8</sup>. And it took another 15 years until we could notice the real boom of these novels.

## Name

*The New Oxford American Dictionary* defines alternative history as “available as another choice” and emphasize that only two alternatives are possible—something can either happen or not happen. According to Karen Hellekson, one of the most important scholars writing about the alternate histories, it is privileged among the literature specialists and... wrong, as it has another meaning among historians, for whom the alternative histories are: “histories that approach their subject from a nonstandard position. Historians or literary critics who analyse the Italian Renaissance from a woman’s point of view are practicing a kind of alternate history.”<sup>9</sup>

The term would therefore refer rather to Hayden White’s conception of the narrative history and as it is ambiguous, we will not use it for the novels about the alternate histories.

Another term, “alternate history” seems to be more successful. It is more precise, it does not refer to any other theory and *The New Oxford American Dictionary* defines it as “every other”, allowing more possible variants of what would have happened to occur. Less popular among scholars, it is said to be used mainly by the writers and publishers<sup>10</sup>.

Rarely, we can also read about the “allohistory”, which is the short form of both alternative and alternate history, “counterfactual history”, which refers mostly to the

<sup>8</sup> However the theory showing alternate histories either as a form of compensation (when we’re not satisfied with the reality we live in and we project the better outcomes of the historical events) or as a form of affirmation (when the reality we live in seems to be the best of all possible realities), has a great propaganda potential, it has not been used for that purpose.

<sup>9</sup> HELLEKSON, K. *Towards a Taxonomy of the Alternative History Genre*. In: *Extrapolation*. P. 249.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

parahistorical, non-dramatized narrations, „uchronie”<sup>11</sup>, „ungeschehene Geschichte” or „parahistory”.

Luckily, in Polish discourse we do not have as many options to call the alternate histories. “Alternate history” and “alternative history” are both translated to one term: “alternatywne historie”. Rarely, we can also meet “alterhistorie” or “historie niebyłe”. On the other hand, the lack of terms causes some terminological confusions—the stories that should be treated as uchronies (*Quietus* by Jacek Inglot) or as counterfactual histories (*Rzeczpospolita zwyciężka. Alternatywna historia Polski* by Ziemowit Szczerek, *Pakt Ribbentrop–Beck* and *Pakt Piłsudski–Lenin* by Piotr Zychowicz), are often miscalled as ‘alternate histories’.

In my master thesis I suggested using the adjective “alternatywnohistoryczne” along with the genre represented, e.g. “opowiadanie alternatywnohistoryczne”, “powieść alternatywnohistoryczna” (which can be translated literally as an alternate historical novel) as their reference scope is more precise than the one of “historie alternatywne”.

## Definition

Even though the particular types of alternate histories differ from each other, presenting different idea of philosophy and logic, their basic fabular scheme is quite simple and appears in all the genre’s definitions. What we call the alternate history, are the science-fiction stories about the history that occurred in a different way than it did in our reality. As we can read in the *Lexicon of Polish Science-Fiction Literature*<sup>12</sup>, the alternate history is defined as a genre showing the variants of the historical processes based on the fictional events, which were possible but did not materialize in the real world. The similar definition was wrought by Karen Hellekson: “*the alternate history rewrites history and reality, thus transforming the world and our understanding of reality. These texts change the present by transforming the past.*”<sup>13</sup>

The starting points of the alternate histories are the important, world-shattering events that are the nexus events of the history: the uprisings, battles, wars, alliance declarations and natural catastrophes. Typically, the events chosen to be the point of

<sup>11</sup> However Oxford Dictionary of Science Fiction defines it as “*a work of alternate history*”—*Oxford Dictionary of Science Fiction*. Available on: <http://goo.gl/dbmvTb>), we should not equate these genres. Even though the worlds in both of them are created in the same way, as the result of changing the event in some nexus point, the ways these worlds exist are quite different. As it was noticed by Natalia Lemann in her article *Czy można uchronić się od przeszłości?* (LEMANN, N. *Czy można uchronić się od przeszłości? – historie alternatywne i uchronie jako literackie aporie polityki i wiedzy historycznej*. In: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. S. 342), uchronies migrate towards the unfettered work of imagination, while alternate histories tend to keep strong boundaries with their prototype world.

<sup>12</sup> NIEWIADOMSKI, A. – SMUSZKIEWICZ, A. *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*. S. 300.

<sup>13</sup> HELLEKSON, K. *Towards a Taxonomy of the Alternative History Genre*. In: *Extrapolation*. P. 249.

divergence, are easy to recognize as they are present in the collective consciousness and believed to be particularly important for the history<sup>14</sup>.

It is also worth mentioning that despite the definitions written by the scholars or critics, we have plenty of definitions created by the writers—both in the press and in their alternate history books. These definitions tend to drift away from the classic form of definition. Here is how the alternate histories are described by Edward Redliński in his *Krfotok*: “*The faith line of every object—a ball on the pitch—a man in his life—a nation in its history—goes through the subsequent bifurcations. Imagine an apple tree. Trunk splits into the branches, branches into the twigs [...]. A caterpillar is crawling towards an apple... At each bifurcation it is racking its brain—left or right...*”<sup>15</sup>

According to the theory presented by one of the protagonists of the novel, the physicist fascinated in Hugh Everett’s theory of the parallel worlds, the number of possible alternate worlds is immense. However the logical definition of the alternative assumes only two alternatives—something can either happen or not happen—each of these points may lead to the next, and so on. The further we get from the common nexus point, the more will the two worlds differ from each other.<sup>16</sup>

## Taxonomy

The place of the alternate histories among other genres is not easy to define. As mentioned before, for quite a long time they were not treated as a separate genre at all. They were rather considered to be adventure fictions, detective stories, (anti)utopias etc. But as their number increased, the critics along with the readers could notice that some of these novels had some specific characteristics which were not common for the other novels of this genre. Their fictional universe was under a different law of physics. They consisted of multiple parallel worlds, one person could exist simultaneously in a few different worlds living a different life and having a different personality. They allowed to travel between those worlds or in time. This seemed to be enough to think about these stories in a different categories and try to distinguish them among the other sci-fi stories. Nowadays, alternate histories are usually described as a subgenre of

<sup>14</sup> There are some exceptions from these rule (e.g. *Alterland* by Maciej Wolski, where the nexus event is a moment of saving some nameless worker in Krakow from an accident) but they are very few. As it was written in a column by Lech Jęczyk (*Historyczne gdybanie*. In: *Czas Fantastyki*. S. 40.): “*We’ve got a bunch of novels about what would have happened if Hitler had won and nothing (or hardly anything) about what would have happened if Hitler’s mother had been bit by the horse and miscarried.*”

<sup>15</sup> REDLIŃSKI, E. *Krfotok*. S. 30. Translated from the original: „*Linia losu każdego obiektu – piłki na boisku – człowieka w życiu – narodu w dziejach – prowadzi poprzez kolejne rozwidlenia. Wyobraźmy jabłko. Pień rozwidla się w gałęzie, gałęzie w gałązki [...]. Po pniu pełźnie gąsienica [...] do jabłka... Na każdym rozwidleniu główkuje mozolnie – w lewo czy w prawo...*”

<sup>16</sup> DAVIES, P. C.—BROWN, J. R. *Rozmowa z Davidem Deutschem*. In: *Duch w atomie. Dyskusja o paradoksach teorii kwantowej*. S. 106–107.

science fiction, analogically to hard science fiction, space operas, steampunk, political fictions, cyberpunk and other kinds of the major science-fiction genre.

As a subgenre of science-fiction, the alternate history has its varieties as well. In 1990, Joseph Collins introduced the classification focused on the number of alternative worlds existing and their relations to each other and to the protagonist. Ten years later, Karen Hellekson presented another idea of systematizing the alternate history works, based on the nexus event (a crucial moment of the history when the possible alternative worlds are generated) and its presence in the main plot of the novel or in the retrospection. She distinguished three types of these works: *“the nexus story, which includes time travel / time policing stories and battle stories; the true alternate history, which may include alternate histories [...] and the parallel worlds story.”*<sup>17</sup> Stories of the first type take place at the moment of break, true alternate histories occur after the break (sometimes a long time after), and the parallel worlds story implies that there was no break at all—as everything that can happen, does happen and so all the events that could have occurred have occurred.

### **Between the alternate worlds. Axiological perspective**

However, the alternate histories are ingrained deeply in the past, they are also strongly related to the presence, being the result of the current social and political issues<sup>18</sup>. Staying seemingly in the past, they tend to reflect the modern experience of the world, both in the choice of the particular nexus events and the whole vision of the history after the divergence.

In his article about the American alternate histories, *Why Do We Ask What If...?*, Gavriel Rosenfeld distinguished two main types of this literature, basing on the way they reflect the current world, and he noticed that there are some conditions that determine these types in the particular periods: *“When we speculate about what might have happened if certain events had or had not occurred in the Past, we are really expressing our feelings about the present. We are either grateful that things worked out as they did, or we regret that they did not occur differently. [...] Fantasy scenarios tend to be liberal, for by envisioning a better past, they see the present as wanting and thus implicitly support changing it. Nightmare scenarios, by contrast, tend to be conservative, for by viewing the past in negative terms, they ratify the present and thereby reject the need for change.”*<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> HELLEKSON, K. *Towards a Taxonomy of the Alternative History Genre*. In: *Extrapolation*. P. 251.

<sup>18</sup> LEMANN, N. *PODobni – NiePODobni. Muza dalekich podróży Teodora Parnickiego i Łód Jacka Dukaja jako przykład dwóch sposobów alternatywizacji historii*. In: *Porównania*. S. 180.

<sup>19</sup> ROSENFELD, G. *Why Do We Ask If. Reflections of the Function of Alternate History*. In: *History and Theory*. P. 91–93.

To prove his theory, Rosenfeld examined the alternate histories linked with three nexus events: the American Civil War, the Second World War and the American Revolution. As only one of them appears in Polish alternate histories and can be a good benchmark for the further analysis, we will focus on the stories of what would have happened if the Nazis had won the Second World War.

There are three main phases of the appearance of this topic in the American alternative histories, depending on when they were written. In the first one, covering the first three decades of the post-war era, most stories depicted a Nazi wartime victory as a dystopian hell on the Earth. As we can read in Rosenfeld's article, *the original function of allohistorical accounts of the Nazi wartime victory was to convince American readers to support American intervention in the Second World War*. After the end of the war, their function changed. Instead of motivating the society to fight against the enemy, they were supposed to preserve Germans' crimes in the collective memory and confirmed that decision to intervene against them was right no matter for the losses of human lives and resources. The nightmare scenarios of the novels were supposed to affirm the presence and convince the society that they live in the best possible world.

The change came with the dawn of the 1970s. The fear of Nazism eventually faded in the shadow of the new present-day concerns. Trauma of the Vietnam War, social changes brought with the Civil Rights movement, the scandal of Watergate, economic recession and the escalation of the Cold War resulted in a huge national crisis. The common pessimism *transformed the function of alternate histories from triumphalistic self-congratulation to self-critique*<sup>20</sup>. The support for the allies fighting against the Nazis stopped being seen as the best possible decision as the Nazis could have possibly defeated Soviet Union and prevented the Cold War, and possibly the Vietnam War to emerge. The dream scenarios projected a possible alternate world as better than the present one. But once the Soviet Union was dissolved, ending the Cold War and all its fears, the present was glorified again. Therefore, the alternate world with the Nazis winning the Second World War has become again a nightmare scenario.

The analysis of the most of the Polish alternate historical novels published between 1990–2015, omitting the stories, poetry and other short forms, shows that the nightmare scenario is the dominating one—almost all the alternate scenarios of our history has led to the negative outcome. Even if we succeeded in the January Uprising against the Russian Empire (*Orzeł bielszy niż gołębnica*), even if we won the Second World War (*Rzeczpospolita zwycięska. Alternatywna historia Polski, Mocarstwo*) or if we resisted the German attacks in 1939 (*Burza. Ucieczka z Warszawy '40*) nipping it in the bud, we would eventually face some terrible events that change the presence into much worse than the one we know. The apparent states of peace seem to hide the sense of the perpetual danger. Each victory is illusory, unsustainable. *The carnival*

<sup>20</sup> Ibidem. P. 97.

*laced with concern and metaphysical plot*—that is, according to Maciej Parowski, the author of “Burza. Ucieczka z Warszawy ’40”, the starting point of all the alternate histories.

And yet there are numerous novels which bring the nightmare scenario from the very beginning, i.e.: *Krxfotok* by Edward Redliński (a regular war instead of the martial war in 1983) or *Jedna przegrana bitwa* by Marcin Wolski (no miracle during the Battle of Warsaw, communists marching towards the West and conquering Europe).

Does it mean that we live in the best of all possible worlds? Not necessarily. In the American literature it took about three decades for the alternate histories to transform their model from nightmare to dream scenario and another two to transform again. Since then, it has been another quarter-century without any significant change. And as the Polish alternate histories are approximately twenty years old, the change may come in the near future, depending on the social and political situation. For the present moment we need to face it and accept that we do live in the best of all possible worlds.

## Literatura

CISZEWSKI, M. *www.1939.com.pl*. Ustroń: Ender. 2010. 334 s. ISBN 978-83-6273-000-1.

CISZEWSKI, M. *www.1944.waw.pl*. Ustroń: Ender. 2011. 251 s. ISBN 978-83-6273-001-8.

CISZEWSKI, M. *www.ru2012.pl*. Kraków: Znak. 2011. 348 s. ISBN 978-83-2401-664-8.

DAVIES, P. C.—BROWN, J. R. *Rozmowa z Davidem Deutschem*. In: *Duch w atomie*.

*Dyskusja o paradoksach teorii kwantowej*. Warszawa: CIS. 1996. ISBN 83-85458-59-X.

DUKAJ, J. *Xavras Wyżryn i inne fikcje narodowe*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 2004. 273 s. ISBN 83-0803-565-5.

DUKAJ, J. *Lód*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 2007. 1050 s. ISBN 978-83-0803-985-4.

HELLEKSON, K. *Towards a Taxonomy of the Alternative History Genre*. In: *Extrapolation*. Vol. 41. No. 3. Kent: The Kent State University Press. 2000. ISSN 2047-7708.

INGLOT, J. *Quietus*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury. 378 s. 2010. ISBN 978-83-6158-744-6.

LEMANN, N. *Czy można uchronić się od przeszłości? – historie alternatywne i uchronie jako literackie aporie polityki i wiedzy historycznej*. In: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 2/2011. ISSN 0084-4446.

- LEMANN, N. *PODobni – NiePODobni. Muza dalekich podróży Teodora Parnickiego i Łód Jacka Dukaja jako przykład dwóch sposobów alternatywizacji historii*. In: *Porównania* 10/2012. Poznań. ISSN 1733-165X.
- LEWANDOWSKI, T. K. *Orzeł Bielszy niż gołębica*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury. 2013. 423 s. ISBN 978-83-6363-105-5.
- NIEWIADOMSKI, A. – SMUSZKIEWICZ, A. *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. 1990. 366 s. ISBN 83-210-0892-5.
- Oxford Dictionary of Science Fiction*. [online]. [Cit. 2015-01-21]. Available on: <http://goo.gl/dbmvTb>.
- PAROWSKI M. *Burza. Ucieczka z Warszawy '40*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka. 2013. 473 s. ISBN 978-83-7785-218-7.
- PARNICKI, T. *Muza dalekich podróży*. Warszawa: PAX. 650 s. 1970.
- PRZECHRZTA, A. *Gambit Wielopolskiego*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury. 2013. 308 s. ISBN 978-83-6363-104-8.
- REDLIŃSKI E. *Kręgotki*. Warszawa: Prószyński Media. 2010. 315 s. ISBN 83-7200-023-9.
- ROSENFELD, G. *Why Do We Ask If. Reflections of the Function of Alternate History*. In: *History and Theory*. Middletown: Wesleyan University. 2002. Vol. 41. No. 4. ISSN 0018-2656.
- SŁONIMSKI, A. *Torpeda czasu: powieść fantastyczna*. Warszawa: Ignis. 146 s. 1924.
- WOLSKI, M. *Alterland*. Warszawa: W.A.B. 2003. 365 s. ISBN 978-83-8929-118-9.
- WOLSKI, M. *Jedna przegrana bitwa*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka. 2013. 350 s. ISBN 978-83-7785-341-2.
- WOLSKI, M. *Mocarstwo*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka. 2013. 335 s. ISBN 978-83-7785-117-3.
- WOLSKI, M. *Wallenrod*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury. 2009. 423 s. ISBN 978-83-7785-114-2.
- ZYCHOWICZ, P. *Pakt Piłsudski–Lenin, Czyli jak Polacy uratowali bolszewizm i zmarnowali szansę na budowę imperium*. Poznań: Pebis. 2015. 472 s. ISBN 978-83-7818-770-7.
- ZYCHOWICZ, P. *Pakt Ribbentrop–Beck. Czyli jak Polacy mogli u boku III Rzeszy pokonać Związek Sowiecki*. Poznań: Rebis. 2012. 360 s. ISBN 978-83-7510-921-4.

## Contact

M.A. Claudia Słowik, Institute of Polish Philology, Faculty of Languages, ul. Wita Stwosza 55, 80-308 Gdańsk, Poland, [claudia.slowik@gmail.com](mailto:claudia.slowik@gmail.com)





# Elégie na odchádzanie (stopy elegického žánru v tvorbe Zbigniewa Herberta)

Jaroslava Smejkalová

## Abstract

An elegy as a lyrical genre has remained in various genre modifications from ancient times to the present day. In Polish literature, there were renaissance poets who followed in the tradition of Roman elegy. Among them, there is Jan Kochanowski, whose work is in this respect considered the canon of mourning poetry. Post-war Polish poets return to the elegy. Thus they follow in Jan Kochanowski's tradition, and on the base of some individual creative methods, they also transform this genre into the genre form that meets the criteria of modern poetry. The article is dedicated to Zbigniew Herbert's poems of the elegiac mood. Elegiac tones in the verse of this Polish poet are evident since the beginning of his work, and their intensity increases up to the last author's collections in which the tones gain an intimate autobiographical character of bidding farewell to all the beauty and things of this world.

**Key words:** Zbigniew Herbert, world war, elegy, irony, pathos

## Abstrakt

Elégia ako lyrický žáner pretrvala v rôznych žánrových modifikáciách od staroveku až do súčasnosti. V poľskej literatúre nadviazali na tradíciu rímskej élégie renesanční básnici. Medzi nimi Jan Kochanowski, ktorého dielo je v tomto smere považované za kánon smútočnej poézie. Povojnovní poľskí básnici sa k élégii vracajú. Nasledujú tak tradíciu Jana Kochanovského a zároveň transformujú tento žáner na základe individuálnych tvorivých metód do podoby žánru, ktorý spĺňa kritéria modernej poézie. Príspevok je venovaný elegickým básňam Zbigniewa Herberta. Elegické tóny sú vo veršoch tohto poľského básnika badateľné od začiatku jeho tvorby a postupom času sa ich intenzita prehľbuje až k posledným autorovým zbierkam, kde získavajú intímny autobiografický charakter rozlúčky s krásami a vecami tohto sveta.

**Kľúčové slová:** Zbigniew Herbert, svetová vojna, élégia, irónia, pátos

„Więc jeśli będzie podróż niech będzie to podróż długa  
prawdziwa podróż z której się nie wraca  
powtórka świata elementarna podróż  
rozmowa z żywiołami pytanie bez odpowiedzi  
pakt wymuszony po walce  
wielkie pojednanie.“<sup>1</sup>

(Z. Herbert, *Podróż*)

Citovaná básň *Cesta* pochádza z Herbertovej zbierky *Elégia na odchod* (*Elegia na odejście*, 1990), ktorá je prvá z tzv. rozlúčkové triptychu. Za ňou nasledovali zbierky ešte dve – *Rovigo* (1992) a *Epilóg búrky* (*Epilog burzy*, 1998). Už z názvov je možno badať elegický charakter a melancholický tón posledného poetického obdobia básnika. Herbert však s rozpadom, smrťou a deštrukciou viedol zápas po celý svoj tvorivý život. Zápas miestami hlučný a heroický, miestami tichý, ironický a kontemplatívny, aby na koniec vyústil do akéhosi stoického prijatia a zmierenia.

Práve metafora cesty, ktorá dominuje celému Herbertovmu dielu, má svoje korene v stoickej filozofii. Cesta ako putovanie od narodenia k smrti a cez túto magickú hranicu ďalej. Cesta ako najvyšší intelektuálno-emocionálny stav bytia.<sup>2</sup> V jej pominuteľnosti človek objavuje múdrosť a krásu sveta. Básnik cestovateľ Zbigniew Herbert stvoril postavu Pána Cogito – cestovateľa, ktorý na svojej púti odrieka túto modlitbu:

„Panie  
dziękuję Ci że stworzyłeś świat piękny i bardzo różny  
a także za to że pozwoliłeś mi w niewysłowionej dobroci Twojej  
być w miejscach które nie były miejscami mojej codziennej udręki“<sup>3</sup>

(*Modlitwa Pana Cogito – podróżníka*)

Práve cez symboliku cesty ako transgresie medzi „tu a tam“, ktorá je podstatným prvkom elégie, sa dostávame k slovníkovej definícii tohto žánru: „*elegia – gatunek liryczny o charakterze refleksyjnym i strukturze narracyjno-dyskursywnej, w specyficzny sposób operujący kategorią czasu. Mówi się o elegii, że jest gatunkiem ‘refleksyjnym’ [...], jest transgresją – przekroczeniem bariery. Wyrosła z przemyśleń o śmierci i miłości, roztrząsa granice ludzkiego poznania.*“<sup>4</sup>

<sup>1</sup> HERBET, Z. *Wiersze zebrane*. S. 555.

<sup>2</sup> SZTUKIECKA, G. *Umrę cały? Rozmowy w cieniu śmierci*. S. 126.

<sup>3</sup> HERBET, Z. *Wiersze zebrane*. S. 454.

<sup>4</sup> GAZDA, G. *Słownik rodzajów i gatunków literackich. Nowe wydanie*. S. 252.

Vykonat kompletnú a dostačujúcu poetologickú charakteristiku je v prípade elégie mimoriadne ťažké a dokonca sa môže javiť, že táto definičná vágnosť neopravňuje považovať elégiu za samostatný lyrický žáner. Nesporným však ostáva, že v rôznych žánrových modifikáciách elégia pretrváva od staroveku až do 21. storočia a vždy bola chápaná ako vysoký žáner výrazných umeleckých hodnôt. Slovník literárnych žánrov navrhuje ako alternatívu pojem *elegickosť*, ktorý môžeme veľmi inšpiratívne chápať ako emocionálnu auru básne.<sup>5</sup> „*Rozhodujúci pro utváření elegického ladění básně je způsob, jakým lyrický subjekt s vysokými etickými a estetickými nároky prožívá svou vrženost do existenciální situace, kterou vnímá jako mezní, a v níž se mu jeho vlastní bytí jeví jako znejasněné a ohrožené.*“<sup>6</sup>

V roku 1580 boli v Krakove vydané *Žalospevy* renesančného básnika Jana Kochanowského venované mŕtvjej dcére Uršule. Tento najvýznamnejší cyklus epicediálnej poézie napísanej v poľskom jazyku sa stal pre nasledujúce básnické generácie akýmsi kánonom. Povojnív poľskí básnici sa totiž k funerálnej poézii hojne vracajú. Elegické žánre im poskytujú priestor na vyrovnávanie sa s následkami 2. svetovej vojny.<sup>7</sup> Autori ako Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz a práve Zbigniew Herbert sa prostredníctvom elégie snažia rekonštruovať hodnotový rebríček a morálnu základňu povojnovej spoločnosti a umenia. Vo svojich dielach nasledujú tradíciu Jana Kochanowského, nadväzujú s ňou dialóg a zároveň transformujú elégiu na základe individuálnych tvorivých metód do podoby žánru, ktorý spĺňa kritéria modernej poézie.

Elegický žáner obnovený prostredníctvom tvorby Herberta a ďalších predstaviteľov povojnovej generácie umožnil poézii v 20. storočí pojednávať o posledných veciach človeka intímne a hlboko, avšak diskretné s dostatočným odstupom a bez prehnaneho pátosu. Motívy a témy, ktorá sa objavujú v moderných elegických básňach sú zdedené z dávnych klasických elégií, ich spracovanie však podlieha značnej autorskej transformácii.

V otázke žánrov, ktoré Herbert vo svojom diele realizoval, je kritika rozpačitá. Básnik totiž dôsledne nenasleduje reguly žiadneho konkrétneho žánru. Majster kontextu, citácií vytvára alúziu na žáner, mozaiku poskladanú z rôznych žánrových variácií: „*Rozmaite konwencje gatunkowe, które wykształciłony czytelnik (a takiego poezja Herberta zakłada!) zachował w pamięci. Ułamki ody, elegii, epigramatu czy poematu opisowego współtłustnieją momentalnie w tych niedługich utworach.*“<sup>8</sup>

Už v debutovej zbierke *Struny svetla* (*Struny światła*, 1956) tvoria jednu tretinu obsahu básne elegického charakteru rôznych žánrov. Nájde sa v nej epitafy, žalospevy venované mŕtvym priateľom, spáleným mestám či nebožtíkom z rodinného kruhu.

<sup>5</sup> Ibidem. S. 253.

<sup>6</sup> KUČERA, P. *K proměněnám elegického žánru*. In: *Litteraria Humanitas*. S. 130.

<sup>7</sup> Viz SPÓLNA, A. *Nowe Tęczy? Polska poezja żałobna po drugiej wojnie światowej a tradycja literacka*. S. 126.

<sup>8</sup> BŁOŃSKI, J. *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*. In: *Romans z tekstem*. S. 73.

Martyrologická poetická forma je tu doplnená o filozofický obsah, ktorý do centra pozornosti umiestňuje problém plynutia času: „*Dwa bieguny elegijności – prywatne martyrologium, które upamiętnia zmarłych oraz kształcenie filozoficznego dystansu wobec przemijania istniejących rzeczy – tworzą u Herberta przestrzeń znaczeniową, gdzie mieszczą się rozmaite próby artystyczne ze zmienną recepturą składników: patosu, współczucia, ironii.*“<sup>9</sup>

Práve táto reflexívno-diskurzívna rovina, ktorá je charakteristická pre celé dielo Zbigniewa Herberta dodáva básnikovi nevyhnutný nadhľad a odstup od intímneho trúčlenia. Herbert sa tak svojím básnickým štýlom s nadsádzkou povedané „triafa“ presne do vyššie podanej definície elegického žánru. Pre básnika Herbertovho formátu – veľkého axiológa, je to takpovediac žáner ideálny, pretože svojimi voľnými kontúrami a nestriktnými formálnymi kritériami mu dáva dostatočný slobodný priestor na filozofickú rozpravu o hodnotách a ich úpadku. „*Herbert – specjalista od wartości utraconych – w istotny sposób odnowił styl elegii.*“<sup>10</sup>

Filozofický prameň svojej poézie Herbert napája zo žriedel stoickej školy. Ako žiak posledného európskeho stoika Henryka Elzenberga privoláva myšlienky Sokrata, Senecu či Marca Aurelia, ktorí sa k téme smrti snažili prístupovať stoicky tzn. bez vášne a emócií ako k prirodzenej súčasťi života. Takýto emocionálne chladný prístup svedčil o vysokej miere morálnej vyspelosti rímskych básnikov a filozofov. Odstupu, uhladenosti, rétorickej zručnosti a umeniu prebývať vo svete ako „mysliaci kameň“ sa Herbert od svojich predchodcov naučil, tak ako čítame v žalospeve na Henryka Elzeberga:

*„Twoja surowa łagodność delikatna siła  
Uczyły jak mam trwać w świecie niby myślący kamień  
Cierpliwy obojętny i czuły zarazem [...]“<sup>11</sup>*

*(Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin)*

Hoci formálne a výrazovo sa javí, že básnik si stoickú masku vyrovnaného pozorovateľa osvojil dokonale a o smrti a odchádzaní dokáže písať analyticky s iróniou Herbertovi tak vlastnou, cítime, že tento stoicizmus je vynútený a medzi riadkami sa odohráva dráma. Dráma, ktorá rozdelila generáciu na tých, ktorí odišli a na tých, ktorí ostali s poslaním spievať žalospevy.

Vojnová generácia mladých tvorcov bola historickými okolnosťami zbavená možnosti experimentovať a produkovať „poéziu pre poéziu“, pre čistú radosť z písania.

<sup>9</sup> LIGEZA, W. *Elegie Zbigniewa Herberta*. In: *Twórczość Zbigniewa Herberta*. S. 33 – 34.

<sup>10</sup> Ibidem. S. 36.

<sup>11</sup> HERBET, Z. *Wiersze zebrane*. S. 585.

Tí, ktorí prežili si museli položiť „adornovskú otázku“, či po Osvieňčime je vôbec možné ďalej písať poéziu a aký zmysel poézie v dehumanizovanom svete zbavenom hodnôt vôbec má.

Odpoveď na otázku hľadá aj Zbigniew Herbert, ročník 1924, aktívny účastník Varšavského povstania, svedok totálneho rozvratu. Ako na mnohých miestach zdôrazňuje Przemysław Czapliński, Herbertova básnická obraznosť ponorená v elegických tónoch má svoje korene v katastrofizme. Najmä v prvých dvoch zbierkach *Struny svetla a Hermes, pes a hviezda* (*Hermes, pies i gwiazda*, 1957) básnik hľadá svoj poetický výraz a formuje básnické poslanstvo, ktorému ostane verný do konca: Život má slúžiť pamiatke mŕtvych. Písanie k podávaniu svedectva. Poézia je povinnosťou tých, ktorí ostali nažive.

„[...] poezja córka jest pamięci  
stoi na straży ciała w pustkowiu [...]“<sup>12</sup>

Individuálnu pamäť je totiž nevyhnutné neustále oživovať, inak zneistie a ľahko podľahne pamäti ideologickej, ktorá sa snaží manipulovať pamäťou kolektívnou. Básnik je povinný prostredníctvom poézie neustále podrobovať kolektívnu pamäť kritickej analýze.<sup>13</sup> Báseň je snaha o kritické prepracovanie histórie, z ktorej sa ideológovia snažia vymazať mená a dátumy: „*Wiersz jest właśnie próbą zapisania życia, które przepadła w niepamięci – próba jawnie i świadome niekonwencjonalną.*“<sup>14</sup>

Preto aj pohrebné žalospevy, ktoré sa objavujú v prvých zbierkach podliehajú v Herbertovom podaní značným obsahovým modifikáciám a nepodliehajú konvenciám. Nenájdem v nich ospevovanie zásluh nebožtíkov. Sú to skôr elégie na pamäť, ktorá je príliš slabá na to, aby pod vplyvom oficiálnej propagandy dokázala uchovať pravdu čistú a krehkú ako slza v očiach milencov v básni, ktorá otvára debutovú zbierku *Struny svetla*:

„[...]do końca byli mężni  
Do końca byli wierni  
Do końca byli podobni  
Jak dwie krople  
zatrzymane na skraju twarzy [...]“<sup>15</sup>

(*Dwie krople*)

<sup>12</sup> HERBET, Z. *Wiersze zebrane*. S. 39.

<sup>13</sup> Viz SIKORSKI, D. K. *Pamięć i tożsamość. Zachowanie siebie jako warunek tożsamości*. In: *Wyraz wyluskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*. S. 159.

<sup>14</sup> SPÓLNA, A. *Nowe Treny? Polska poezja żałobna po drugiej wojnie światowej a tradycja literacka*. S. 126

<sup>15</sup> HERBET, Z. *Wiersze zebrane*. S. 579.

V čom spočíva táto vernosť podľa Herberta? Predovšetkým je to vernosť sebe, svojmu vnútornému hlasu a odvahe bojovať za nesfalšovaný obraz dejín. Preto Herbert nezabúda. Ostáva verný svojim mŕtvym, ale aj všetkým tým bez mena, ktorí boli zomletí mašinériou histórie, vojny či totalitných režimov. A opäť, ako je u Herberta zvykom, sa tu spája metafyzika s etikou. Patrí sa totiž prechovávať spomienky na našich predkov, vedieť ich v každej chvíli zavolať po mene, pretože anonymná bezmenná smrť v masových hroboch 20. storočia je zločinom proti Bohu a ľudskosti. „*Pozostał na zawsze strażnikiem grobów osądzającym świat z perspektywy wartości wtedy podeptanych ludzi i ludzi wtedy zabitych [...]*“<sup>16</sup>

Súčastou propagandy v komunistickom Poľsku bola aj pomníková kultúra. Pomníky sa však budovali iba tým, ktorí zapadali do interpretácie histórie vládnuceho režimu. Pri príležitosti štátnych sviatkov sa na cintorínoch prednášali patetické smútočné prejavy a žalospevy pri hrobch neznámych vojakov a zdôrazňoval sa význam heroickej smrti za vlasť ako základ pre budovanie nového spoločenského poriadku. Manipulácií podliehal smútočný jazyk aj žánre smútočnej poézie:

„[...] *wapno na domy i groby*  
*wapno na pamięć*

*ostatnie echo salwy*  
*uformowane w kamienną płytę*  
*i zwięzły napis*  
*odbity spokojną antyką [...]*“<sup>17</sup>

(*Cmentarz warszawski*)

Odpoveďou Zbigniewa Herberta na tento fenomén bolo vytvorenie špeciálneho básnického jazyka, ktorý je neskrývane patetický, no zároveň okorený značnou dávkou irónie. Pátos do istej miery karikaturuje pietny jazyk propagandy, no zároveň to s ním Herbert myslí celkom vážne. Pátos v poézii Herberta je dedičstvom antickej elegickej poézie. Herbert ako veľký citel a milovník klasického básnictva sa snaží poézii navrátiť jej status kráľovnej medzi umeniami. Pátos čitateľa upozorňuje na závažnosť témy, o ktorej báseň pojednáva. Zároveň od neho vyžaduje, aby k básni pristupoval s úctou a dôstojne, a ak tak učiní má nádej, že prežije *katharsis*.

V celom svojom diele sa Herbert snaží prekonať pomyselný most ponad priepasť medzi životom a smrťou. „*Zakładam nieśmiało, że istnieje współzycie żywych i umarłych, bo bez tego nie istniałaby nasza kultura. Ale nie nie mówmy o kulturze,*

<sup>16</sup> MICHNIK, A. *Z dziejów honoru w Polsce. Wypisy więziennicze*. S. 200.

<sup>17</sup> HERBERT, Z. *Wiersze zebrane*. S. 37.

tylko o naszych bliskich, których kochaliśmy i z którymi musieliśmy się rozstać. Oni są obecni.<sup>18</sup> vyznáva básnik v jednom z rozhovorov. Píše elegické balady o tom, že neumierame. Pretože, ak po nás ostáva izba, v nej tapeta, pero a pár rozčítaných kníh, ktoré svedčia o našej prítomnosti, neodišli sme navždy, hoci sme sa vydali na cestu pút a či plavbu do neznáma. A hoci Herbertova elegická poetika je sýtená vojnovým katastrofizmom, pesimizmom, vedomím konca a rozkladu, že v nerovnom zápase s históriou sme malí, slabí a bezvýznamní, predsa len píše básne, ktoré sú aktom viery v poriadok a zmysel tohto krásneho sveta. Tak, ako o tom hovorí nasledujúca báseň:

„[...] jeśli z nas trudno zrobić anioły  
 przemień nas w psy niebieskie  
 kundle o zmierzwionej sierści  
 cmy o szarej twarzy  
 zagasłe oczy żwiru  
 ale nie daj  
 aby pożarł nas  
 nienasycony mrok twoich ołtarzy  
 powiedz tylko to jedno  
 że potem wrócimy [...]”<sup>19</sup>

## Literatúra

- BEOŃSKI, J. *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*. In: *Romans z tekstem*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 1981. ISBN 9788308005675.
- CZAPLIŃSKI, P. *Śmierć, czyli o niedoskonalości*. In: *Czytanie Herberta*. Poznań: Wydawnictwo WiS. 1995. 284 s. ISBN 83-903929-1-7.
- GORCZYŃSKA, R. *Sztuka empatii. Zbigniew Herbert*. In: *Portrety pariskie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 1999. 321 s. ISBN 8308029930.
- GAZDA, G. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN. 2012. 1254 s. ISBN 978-83-01-17241-1.
- DEDECIUS, K. *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*. In: *Poznanwanie Herberta*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 1998. 440 s. ISBN 8308028039.
- FRANASZEK, A. *Ciemne źródło*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak. 2008. 274 s. ISBN 978-83-240-0998-5.

<sup>18</sup> GORCZYŃSKA, R. *Sztuka empatii. Zbigniew Herbert*. In: *Portrety pariskie*. S. 186.

<sup>19</sup> HERBET, Z. *Wiersze zebrane*. S. 558.



- HERBERT, Z. a R. KRYNICKI. *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, c2008. Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5. ISBN 978-83-61298-11-3.
- KUČERA, P. *K proměnam elegického žánru*. In: *Litteraria Humanitas, VI*. Brno: Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. 1998. S. 123 – 130. ISSN: 1213-1253.
- LEGEŻYNSKA, A. *Gest pożegnania: Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań: Instytut Filologii Polskiej UAM. 1999. ISBN 978-83-88176-00-5.
- LIGEŻA, W. *Elegie Zbigniewa Herberta*. In: *Twórczość Zbigniewa Herberta*. Kraków: Universitas. 2001. s. 27 – 50. ISBN 83-7052-645-4.
- MICHNIK, A. *Z dziejów honoru w Polsce. Wypisy więzienne*. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA. 1991. 236 s.
- SIKORSKI, D. K. *Pamięć i tożsamość. Zachowanie siebie jako warunek tożsamości*. In: *Wyraz wyluskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*. Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej Gaudium. 2006. S. 149 – 168. ISBN 83-88615-35-1.
- SPÓLNA, A. *Nowe Treny? Polska poezja żałobna po drugiej wojnie światowej a tradycja literacka*. Kraków: Wydawnictwo UJ. 2007. 394 s. ISBN 8323323461.
- SZTUKIECKA, G. *Umrę cały? Rozmowy w cieniu śmierci*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury. 2001. 230 s. ISBN 13-9788-361-587-69-9.

## Kontakt

Mgr. Jaroslava Smejkalová, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, [j.smejk@gmail.com](mailto:j.smejk@gmail.com)

## Жанр медицинской повести в русской литературе (конец XIX–XXI вв.)

Алина Соломонова

### Abstract

The paper aims to examine a sociocultural situation that influenced the creation of a medical story-genre. The genre includes fictional works with a situation of a medical treatment. The characters of these stories are a physician and a patient. One or both of them think about illness, death or health, and they turn local subjects into philosophical reflection. Illness or death do not act as a simple shocking feature, but expand new narrative, poetic and thematic horizons. The medical context in fiction enriches and modifies themes, basic fictional situations and narratives. The paper focuses on the poetic features and influence of the works of 19th–20th century (works of Chekhov, Bulgakow, etc.) on the modern prose of writers-physicians. It highlights the landmarks of a genre genesis and points out the specific writers' implications and the intertextual connections.

**Key words:** narratology, literary genesis, corporality in fiction literature, thanatopoeics, medical prose

### Абстракт

Цель — анализ появления жанра медицинской повести в конце XIX в. и дефиниция характерных смыслов, обогащающих и преобразующих тематику, базовые литературные ситуации и нарративы реализма как направления. Работа фокусируется на особенностях поэтики и влиянии жанра медицинской повести XIX–XX вв. на прозу писателей-врачей XXI в., обнаруживает их связи и намечает генезис жанра. Под медицинской повестью мы понимаем произведения, ситуация которых — лечение, персонажи которой врач и пациент, каждый из которых (или один из них) размышляет о болезни, смерти, здоровье. В медицинской повести болезнь, смерть и телесность — не эпатаж, а расширение горизонтов нарратива, поэтики и тематики, эксперимент с границами литературности.

**Ключевые слова:** нарратология, литературный генезис, телесность, литературная танатология, медицинская проза

К концу XIX в. при диалоге науки с философией, религией, этикой явился ряд философских вопросов, не решаемых литературой без привлечения медицин-

ской тематики. Сформировался особый взгляд на действительность (внимания заслуживает синхронное освоение «географии телесного» русской и западной литературой<sup>1</sup>):

Во-первых, болезнь и смерть уравнивают всех, но каждый отвечает на это различно, открывая сущность в момент смерти. Эта идея — основа сюжетов «Трех смертей», «Смерти Ивана Ильича» Толстого. У Вересаева рассматривается реакция пациентов<sup>2</sup> и их близких на болезнь, смерть. У Чехова болезнь и смерть — средства упорядочения мира, особенно в поздний период творчества. По словам А. Д. Степанова, «Единственная альтернатива абсурдной социальности — полная негация социального, сведение человека к страдающему телу [...] человек становится... только на пороге смерти, в ситуации отчаяния, когда ничего изменить нельзя. Это средство от противоречия, в которое попадает социальный человек у Чехова»<sup>3</sup>. Также именно у героев Чехова болезнь и боль в одном ряду с непреодолимыми для них силами: привычкой, нервами и др.

Во-вторых, конфликт науки и религии: у Герцена религия объявлялась наукой предрассудком, у Л. Толстого наука называлась фальшью. Чехов занимал промежуточную позицию: в некоторых произведениях герой-врач жалеет, что нет бессмертия («Палата №6»), в других далекий от медицины герой уверен (или надеется), что бессмертие есть («Архиерей», «Черный монах»)<sup>4</sup>. Но у Чехова есть и третья точка зрения, выраженная героем «Скучной истории»: он понимает, что бессмертия нет, верит в науку, но не считает ее средством достижения бессмертия<sup>5</sup>. По словам М. Курдюмова, «наука не позволяла им „Рагину, фон Корену и даже самому Чехову“ верить в бессмертие»<sup>6</sup>. Отсюда разрыв мирозерцания и мироощущения; начинающийся XX в. — противостояние ренессансной культуры рационально-чувственного типа и идеациональной, сверхчувственной<sup>7</sup>.

В-третьих, конфликт науки и этики, наиболее острый в сфере медицины. «Медицинская тема у Чехова имеет... коммуникативное измерение: всякое обращение к врачу — просьба о помощи»<sup>8</sup>. Но помощь не всегда может быть осуществима из-за ряда причин, что порождает этические конфликты. С Чехова

<sup>1</sup> HENZLER, R. *Krankheit und Medizin im erzählten Text: eine Untersuchung zu Wilhelm Raabes Spätwerk*. S. 20–45.

<sup>2</sup> Пациентов, по-толстовски принимающих законы мира: «За гранью», «Дедушка» и размышляющих над смертностью индивида в сугубо бытовом и медицинском ключе.

<sup>3</sup> СТЕПАНОВ, А. Д. *Проблемы коммуникации у Чехова*. С. 242.

<sup>4</sup> Такая же полярность, но более слабая, есть в рассказах Вересаева «Дедушка», «За гранью» и др.

<sup>5</sup> «В „Скучной истории“ Чехов берет своего героя в ситуации, где все, чем он до сих пор жил, теряет значение, смысл, безвозвратно умирает» (ЛИНКОВ, В. Я. *Художественный мир прозы Чехова*. С. 73).

<sup>6</sup> КУРДЮМОВ, М. (КАЛЛАШ, М. А.). *Сердце мятенное. О творчестве Чехова (1904–1934)*. In: *Чехов: Pro et contra*. С. 386.

<sup>7</sup> ХРЕНОВ, Н. А. *Воля к сакральному*. С. 9–12.

<sup>8</sup> СТЕПАНОВ, А. Д. *Проблемы коммуникации у Чехова*. С. 196.

в литературе возникает вопрос: когда герой должен поступить по долгу совести, а когда — по клятве Гиппократова. Начинается выяснение главенства этики перед наукой и наоборот.

По Е. НЫММ, «представление о здоровье как об одном из основополагающих элементов личности „конфликтует“ с признанием «болезни» как неотъемлемого факта социальной действительности»<sup>9</sup>.

Итак, выделив этико-философские вопросы, осмысляемые литературой с привлечением медицинской тематики, можно увидеть, что в культурный обиход вошли не отдельные концепты: болезнь, симптомы болезни, лечение, а ситуации, решаемые на ограниченном персонажном материале, но имеющие множество вариантов постановок вопросов: от бытовых и профессиональных до нравственных и философских. Общественные вопросы, казавшиеся понятными, получили новые измерение и глубину.

Медицинская тематика у Чехова, Вересаева, Булгакова позволяла писателям говорить о телесном и сделала возможными эксперименты с изображением в тексте измененного состояния сознания. Появилось столкновение простого и профессионального, медицинского дискурсов. После Чехова и Вересаева стало невозможно изображение героя, который, будучи ранен или серьезно болен (как князь Андрей в «*Войне и мире*» Толстого), мог бы спокойно продолжать свои прежние размышления.

Персонаж-врач перестал быть функцией<sup>10</sup>: по Ю. М. Лотману, «десимволизирующий XIX в. видел в человеке или персонаже представителя (идеи, класса, группы) [...] Взгляд на писателя как на врача, естествоиспытателя, социолога превращал его в дешифровальщика симптомов»<sup>11</sup>. В конце XIX — нач. XX в. литература отходит от персонажа-дешифровальщика, заменяя его на рефлексирующего героя, чье мышление соединяет частные факты с общим положением и всегда корректирует взгляд на общее в результате наблюдения над частным и наоборот (как у героев позднего Толстого); героя, сомневающегося в силе познания и пытающегося примирить эмпирический и интуитивный опыт. Персонаж-врач, зная, насколько изменчив вес гуманистической и органической составляющих в структуре медицинского опыта, пытается решить, лечить больного или болезнь, причем ждущих его помощи очень много. Персонаж-доктор видит все вокруг иначе, чем другие. В концентрированном виде такая точка зрения выражена словами героя-рассказчика вересаевских «*Записок врача*»: «*Мир начинал казаться одною громадною больницею... становилось все несомненное: нормальный человек —*

<sup>9</sup> НЫММ, Е. *Тема «болезни» в прозе и переписке Чехова 1890-х гг.* В: *Русская филология: Сб. научных работ молодых филологов.* С. 156–165.

<sup>10</sup> Некоторые замечания о русской драматургии и литературе см.: СИРОТКИНА, И. Е. *Классики и психиатры.* С. 56–80.

<sup>11</sup> ЛОТМАН, Ю. М. *Семиосфера.* С. 242.

*это человек больной; здоровый представляет собою счастливое уродство, резкое отклонение от нормы»<sup>12</sup>.*

В произведениях Чехова, «*Записках...*» Вересаева, «*Записках юного врача*» Булгакова описание больного — главная характеристика, отмечаемая рассказчиком. Это описание делится на два компонента: портрет и симптомы заболевания (или отличия заболевшего от здорового). В нарративе две точки зрения: внешняя и внутренняя. Рассмотрим их на примере произведений Чехова.

Внешняя точка зрения делится на профанную (точку зрения простого человека) и профессиональную. Обе могут быть острающими. Когда профанное сознание знакомится с пространством больницы, оно осмысляет непонятное в привычных для него категориях и понятиях («*Беглец*»). Когда за лечение берется персонаж без медицинского образования, он подражает врачу в действиях, но сознание такого персонажа функционирует иначе<sup>13</sup>. Медицинский взгляд, функционирующий в ситуации лечения и в больничном локусе, фиксирует только необходимое врачу («*Палата № 6*», «*Неприятность*»). То же в «*Записках юного врача*» и «*Морфии*» Булгакова), пришедший воспринимается как ходячая болезнь, а не человек («*Доктор*», «*Неприятность*»). Напр., в «*Неприятности*»: «*пришла баба с нарывом, потом мужик с дурной болезнью, и работа закипела*»<sup>14</sup>. Но подобный взгляд вне больничного локуса и ситуации лечения становится острающим, рождающим эффект комического («*Два романа*» Чехова).

Вторая точка зрения — внутренняя. Чаще всего это описание сознания больного. В ранних комических рассказах Чехова «*Ах, зубы!*» и «*Лошадина фамилия*» с одинаковыми экспозицией и поведением героев внимание рассказчика фиксируется на состоянии героя. Но юмористика Чехова связана и с народно-площадной репрезентацией физической боли как комического, и с приемом «принятие одного за другое». В зрелых не комических «*Тифе*», «*В аптеке*» рассказчик акцентирует внимание на особенности сознания заболевшего персонажа: фиксации на раздражающих факторах (свет, запах, звук). Эти вещи складываются у героя в особую систему, деформируют видение мира и ориентацию в нем, формируют особое понимание времени, оценку героем происходящего. При этом эта оценка будет диаметрально противоположна возникшей после выздоровления.

---

<sup>12</sup> ВЕРЕСАЕВ, В. В. *Собрание сочинений: В 5 т.* В: Т. 1. С. 56. В дальнейшем цитаты из Вересаева даются по этому изданию с указанием тома и страницы и с пометой «В».

<sup>13</sup> Напр., «*Скука жизни*». Важно: мотивация героини лечить людей лежит вне сферы медицины и врачебной этики.

<sup>14</sup> ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: в 12 т.* В: *Полное собрание сочинений*, Т. 1. С. 147. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием в начале для предотвращения путаницы буквы «Ч», тома и номера страницы.

В «*Записках врача*» Вересаева есть два типа описания. Выбор рассказчиком описаний (подробных и развернутых, не характерных для Чехова и Булгакова) зависит от того, о чем он собирается говорить. Первый тип описания — воспоминание героя об учебе. В нарративах не сопереживание больному, а попытки вчувствоваться в ощущения пациента. Из-за этого появляется фиксация сознания рассказчика на физических муках пациента. Глаголы несовершенного вида выражают впечатление рассказчика, что муки болезни будут длиться вечно. Молодой врач ужасается, как хрупок человек: «*Передо мною встает полутемная палата... мы стоим со стетоскопами в руках вокруг ассистента, который демонстрирует нам на больном амфорическое дыхание. Больной... в последней стадии чахотки; его лицо синюшно; он дышит быстро и поверхностно; в глазах, устремленных в потолок, сосредоточенное, ушедшее в себя страдание*» (В., I, 112).

Второй тип — описание в настоящем времени, иллюстрация-вывод между тематическими блоками рассуждений. Описание — позднее воспоминание рассказчика, в нем уже нет вчувствований. Герой-рассказчик фиксирует основные признаки недуга. Предшествующие описанию больного причины болезни даны в прошедшем времени: «*Шел по двору крепкий парень-конюх, поскользнулся и ударился спиною... он шестой год лежит, ноги его висят... больной ими не может двинуть, он мочится и ходит под себя, беспомощный, он лежит так дни, месяцы, годы, лежит до пролежней, и нет надежды, что когда-нибудь воротится прежнее*» (В., I, 41).

В других случаях такое описание появляется в эпизодах диагностики заболевания. Это не воспоминание, а фантазия рассказчика, ограниченная рамками медицинских знаний: «*У больного парализована левая нога: я ударяю молоточком по коленному сухожилию, — нога вскидывается; это указывает, что поражение лежит не в периферических нервах, а где-нибудь выше их выхода из спинного мозга, но где именно?*» (В., I, 112).

К описанию состояния больного часто прикреплен своеобразный окончательный диагноз, приближающий его к статусу документа (стиль Вересаева в мета-жанровых «*Записках...*»), благодаря рассказчику соединяющих публицистику и художественное описание, Г. А. Бровман характеризовал как публицистику с художественными иллюстрациями<sup>15</sup><sup>16</sup>.

Итак, при взгляде на человека как на больного портретная характеристика не важна. Пациент обезличивается, а симптомы болезни выходят на первый план. Только в рассказах Булгакова из сб. «*Записки юного врача*»<sup>17</sup> в описаниях

<sup>15</sup> БРОВМАН, Г. А. *В. В. Вересаев*. С. 12–67.

<sup>16</sup> Подобного нет в описаниях больных у Чехова: персонаж-врач может кратко назвать симптомы и заключить, с каким заболеванием он столкнулся, или сразу же назвать заболевание («*Случай из практики*», «*Неприятность*»).

<sup>17</sup> «*Вьюга*», «*Полотенце с петухом*», «*Стальное горло*».

больных будет проследиваться сочетание болезни или увечья с первоначальной природной красотой, которая связана с понятием здоровья, нормы или сама природная красота приобретает эстетическую ценность. Эти отголоски бывшего прекрасного физического состояния — один из стимулов для врача спасти жизнь пациента или же в случае невозможности сделать это превращаются в один из укоров совести (помимо главных — не смог спасти жизнь и запятнал профессиональную честь). Другой стимул — зависимость от мнения окружающих, боязнь не оправдать их ожидания, — заставляет героя любой ценой сохранить пациенту жизнь, полагаясь на удачу. Подробное описание операции («*Полотенце с петухом*», «*Стальное горло*», «*Пропавший глаз*») или приема («*Звездная сыпь*») позволяет передать мысли и эмоции персонажа-врача.

У Булгакова и Вересаева персонаж еще не свыкся с профессией, его взгляд не совсем медицинский, герой продолжает по-человечески сопереживать пациентам, и это помогает ему чувствовать ощущения больного. Но в отличие от героя Вересаева, доктор Булгакова считает свою деятельность личным долгом и смешивает профессиональный и человеческий взгляды, что создает специфику его отношения к больным: он видит перед собой не пациента, а человека. В трудные моменты в медицинский дискурс врывается человеческий голос: сострадание, отчаяние и даже желание покончить жизнь самоубийством в случае гибели пациента. Сложна для героя ситуация благодарности пациентов за лечение. Если чеховским персонажам-врачам больные преподносят подарок, те воспринимают его как естественную благодарность за труды («*Произведение искусства*»). У булгаковского персонажа — конфликт человеческого и профессионального, в ходе которого побеждает человеческое, побуждающее героя взять подарок («*Полотенце с петухом*»).

В жанре медицинской повести выделяются два типа пространства: закрытое двухуровневое пространство, состоящее из населенного пункта и больницы<sup>18</sup>, время в котором циклично и из которого герои не могут выйти, и условно-закрытое<sup>19</sup>. Эти два типа пространства есть в произведениях этого же жанра у других писателей, но именно у Чехова, Булгакова и Вересаева оказывается важно, какое сознание (профанное или врачебное) воспринимает мир больницы. Описания предметного мира зависит и от эволюции идиопоетики<sup>20</sup>, и от повествующей инстанции: профанного или профессионального взгляда персонажа. Профанное сознание замечает обычное и необычное, характерное для больницы («*Беглец*»

<sup>18</sup> «*Палата №6*» и «*Неприятность*» Чехова, «*Записки юного врача*» Булгакова, «*Записки врача*», «*Без дороги*», «*В глуши*» Вересаева.

<sup>19</sup> «*В аптеке*» и «*Аптекариша*» Чехова, «*Морфий*» Булгакова.

<sup>20</sup> В. Ф. Стенина считает, что в ранних произведениях («*Беглец*») пространство больницы снабжалось медицинскими атрибутами, а в поздних («*Палата №6*») все сводится до минимума (СТЕНИНА, В. Ф. *Мифология болезни в прозе Чехова*. С. 14.)

Чехова). Врачебное сознание замечает только то, что требуется в данный момент («Неприятность» Чехова). Эта особенность характерна и для произведений Вересаева и Булгакова, из чего следует, что два типа характеристики пространства тесно связаны с точкой зрения и организуют пространство.

В шаламовских повестях больница — условно-закрытое, положительно описываемое пространство внутри лагеря. В больнице персонаж приходит в себя после колымского ада, находит силы и время для размышлений. У Шаламова герой-рассказчик размышляет о связи души и тела. В условиях Колымы телесное и бессознательное становится важнее нравственного, духовного, сознательного: герои стремятся любой ценой сохранить свою жизнь<sup>21</sup>, чувствуют «всем телом без всякого участия мысли» («Афинские ночи»), и только будучи сытыми, могут думать о высоком («Необращенный», «Афинские ночи», «Лида»). Доходяга становится живым трупом, он не может ни мыслить, ни адекватно владеть телом. Однако при полном истощении, на пороге смерти персонажи иногда могут прорваться к запредельному, в последний раз приобретают способность мыслить<sup>22</sup>.

У Шаламова (как у Чехова) встречаются рассказы-дублеты. В «Перчатке» при выздоровлении тела герой внутренне меняется и уже не может воспроизвести запредельный, внечеловеческий опыт. Иная ситуация в «Тифозном карантине»: после выздоровления Андреева в эпизоде окончания карантина, когда конвойным зачитываются фамилии осужденных, отправляемых на работы, тело выздоровевшего героя вспоминает муки, испытанные на золотодобыче. Просыпаются воспоминания тела о собственном уничтожении: «Заньли от мороженные пальцы рук и ног... уши, щеки. Андреев переступал с ноги на ногу все чаще и чаще, согнувшись и дыша в сложенные трубочкой пальцы, но онемевшие ноги и больные руки не так просто было согреть»<sup>23</sup>. Важность телесности позволяет рассказчику серьезно говорить о низких, табуированных в привычном дискурсе вещах: о трудностях сдать анализы по физиологическим причинам («Тифозный карантин», «Перчатка»), а читателю понять, что стыд — понятие слишком человеческое («Перчатка»). Так телесное оказывается не выше духовного, но наравне с ним. В «Афинских ночах», «Шерри-бренди» происходят разные события: в первом — возвращение к жизни: за выздоровлением тела, возвращением естественных человеческих потребностей и контроля над ними добавляется особая, не телесная, но почти физиологическая пятая потребность — в стихах («Афинские ночи»). В «Шерри-бренди» умирающий от дистрофии поэт

<sup>21</sup> Напр., рассказы «Перчатка», «Доктор Ямольский», «Шоковая терапия», «Последний бой майора Пугачева».

<sup>22</sup> Напр., рассказы «Сентенция», «Шерри-бренди», «Алмазная карта», «Татарский мулла и чистый воздух».

<sup>23</sup> ШАЛАМОВ, В. Т. *Собрание сочинений в 4 т.* В: Т. 1. С. 451.



сочиняет легко, как никогда, стихи. Так человеческое существо, могущее быть и на полюсе полного истощения, и на полюсе здоровья и довольства, имеет доступ к духовному, высокому. В первом случае — из-за отсутствия телесного, когда кроме сознания ничего не остается; во втором — из-за покоя. При нахождении между полюсами человек занят одним — поддержанием своей жизни.

Ю. Герман продолжает вересаевскую линию, повествуя о долге врача и профессионально-моральном становлении, но в трилогии «*Дорогой мой человек*» Германа вопросы медицины отступают на второй план: Устименко борется не столько с болезнью (как это было в «*Дело, которому ты служишь*»), сколько с войной<sup>24</sup> и с невозможностью человечества из-за медленного развития научного прогресса побеждать онкологию («*Я отвечаю за все*»). Такой же преданный своему делу персонаж появляется в произведениях Ю. З. Крелина «*Хирург*», «*Не от мира сего*», «*Суета*». Но в отличие от Германа, Крелин не избегает подробных описаний операций: как самого процесса оперирования, так и эмоций врача во время работы.

В произведениях Леонида Цыпкина продолжается чеховская линия: персонаж-врач — представитель определенной профессии и личность. В чеховских и цыпкинских текстах с медицинской тематикой оказываются важны не лица или характеры (как у Толстого) и не идеи (как у Достоевского), а определенная ситуация, тип взаимоотношений персонажей, но для Цыпкина важен не столько конфликт поколений, сколько конфликт отцов и детей в психоаналитическом ключе («*Мост через Нерочь*»). Герой борется со смешанными чувствами к своему умирающему отцу, и врачебный взгляд, понимание неизбежности смерти помогает ему простить нанесенные отцом обиды. Устойчивая связь между профессией героя, его идеологией, ситуацией и взаимоотношениями с окружающими есть и в чеховских<sup>25</sup>, и цыпкинских<sup>26</sup> произведениях. Как и Чехова, Цыпкина интересует, как видит мир заболевший герой и как он ведет себя, если знает о своей болезни (напр., о стенокардии — «*Качели*», «*Последние километры*»). Но если у Чехова изображался человек, выбитый болезнью из привычной жизни и забывший о своем социальном статусе («*Архиерей*», «*Тиф*», «*Гусев*»), то у Цыпкина персонаж — мыслящее животное<sup>27</sup>: безмянный герой «*Качелей*» ждет любовницу, рассматривая свое полное волосатое тело; боится сердечного приступа, но не может отказаться от секса.

---

<sup>24</sup> Заметим, что вторая книга трилогии похожа по сюжету и темам на «*Подполковника медицинской службы*» Германа.

<sup>25</sup> Напр., «*Враги*», «*Рассказ старшего садовника*», «*Палата №6*».

<sup>26</sup> Напр., «*Записки патологоанатома*», «*Мост через Нерочь*», «*Запах жженных листьев*».

<sup>27</sup> Отвратительная животность и жалкость героев Цыпкина настойчиво подчеркивается рассказчиком.

В прозе современных авторов-врачей упоминание телесности легитимизируется и становится обязательным. Рассказчик подробно объясняет читателю особенности работы с пациентами с тем или иным профилем заболевания<sup>28</sup>, бюрократических тонкостей в медицине<sup>29</sup>; терминов<sup>30</sup>. Часто встречается игра на стереотипах о профессии врача и об аспектах работы<sup>31</sup>. Немаловажно, что форму коротких произведений сборников Малявина<sup>32</sup>, Д. Цепова («*Держите ножки крестиком...*»), О. Диланяна («*Уролога.net*»), А. К. Смирнова («*Записки из клизменной*»<sup>33</sup>), А. Крыласова («*Дневник нарколога*»), А. Чернова («*Спи спокойно, дорогой товарищ. Записки анестезиолога*») можно охарактеризовать как медицинскую байку. Являясь разновидностью жанра анекдота<sup>34</sup>, байка с ее ссылкой на реальные происшествия из жизни рассказчика, анекдотической фавулой ориентирована на читательское восприятие сообщаемого как нефикционального и на комизм. Благодаря смеху уничтожается страх перед соматическими и психическими болезнями, смертью и телесностью как таковой.

Отвратительное, низовое превращается в комическое, а больничные порядки и осмотр перестают быть загадочными для читателя благодаря тому, что в медицинских байках сюжет разворачивается в небольшом количестве ситуаций: госпитализация, прием больных, сбор анамнеза, анализ истории болезни и составление картины заболевания, прием родов, операция или приведение пациента в чувство. Соединяя телесный гротеск и строго медикализованные описания в духе Вересаева с жанром медицинских баек, лишая физиологизм страшных и отрицательных коннотаций и превращая больничный локус в место карнавала, современные писатели-врачи возвращают (вопреки постмодернистским практикам) телесность к ее вещественности, чрезмерной воплощенности бытия в тексте.

## Литература

БРОВМАН, Г. А. В. В. *Вересаев*. Москва: Советский писатель. 1959. 366 с.  
 ВЕРЕСАЕВ, В. В. *Собрание сочинений: В 5 т.* Москва: Правда. 1961. 479 с.

<sup>28</sup> Напр., рассказы М. Малявина «*Ипохондричка*», «*Бдительный*», «*Тарзан-суицидник*».

<sup>29</sup> Напр., А. К. Смирнов: рассказы «*Баня*», «*Идентификация Борна*».

<sup>30</sup> Напр., рассказ А. К. Смирнова «*Форма одежды — диагностическая*».

<sup>31</sup> Напр., быт патологоанатомов в сб. «*Новые записки санитаря морга*» Артемия Ульянова и труд судмедэкспертов в произведениях Ломачинского, работа психиатров у Малявина, будни работников скорой в сборниках Дайнеки и Вежиной.

<sup>32</sup> Имеются в виду его сб. «*Записки психиатра, или всем галоперидолу за счет заведения*», «*Новые записки психиатра, или Барбухайка, на выезд!*».

<sup>33</sup> Вне серии «*Приемный покой*» издательства «АСТ» сборник называется «*Кузница милосердия*».

<sup>34</sup> КУРГАНОВ, Е. *Анекдот как жанр*. С. 18–40.

- HENZLER, R. *Krankheit und Medizin im erzählten Text: eine Untersuchung zu Wilhelm Raabes Spätwerk*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1990. 256 S. ISBN 978-3-88479-476-0.
- КУРГАНОВ, Е. *Анекдот как жанр*. Санкт-Петербург: Академический проект, 1997. 264 с. ISBN 978-5-904155-52-0.
- КУРДЮМОВ, М. (М. А. КАЛЛАШ). *Сердце смятенное. О творчестве Чехова (1904–1934)*. В: *Чехов: Pro et contra*. Санкт-Петербург: 2012. Т. 2 / Сост., вступл., общ. ред. И. Н. Сухих, коммент. А. С. Степановой. Санкт-Петербург: РХГА, 2010. С. 381–389. ISBN 5-88812-112-6.
- ЛИНКОВ, В. Я. *Художественный мир прозы Чехова*. Москва: Наука, 1982. 128 с. ISBN 978-5-9710-0710-4.
- ЛОТМАН, Ю. М. *Семьосфера*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2004. 704 с. ISBN 978-5-210-01562-4.
- НЫММ, Е. *Тема «болезни» в прозе и переписке Чехова 1890-х гг.* In: *Русская филология: Сборник научных работ молодых филологов*. Тарту: Тартуский университет, 1996. № 7. С. 156–165. ISBN 5-89349-371-0.
- СИРОТКИНА, И. Е. *Классики и психиатры*. Санкт-Петербург: Новое литературное обозрение, 2008. 272 с. ISBN 978-5-86793-57-3.
- СТЕНИНА, В. Ф. *Мифология болезни в прозе Чехова*. Автореферат диссертации. Самара: Санкт-Петербург, 2006. 9 с. ISBN 978-5-88210-710-8.
- СТЕПАНОВ, А. Д. *Проблемы коммуникации у Чехова*. Москва: Языки славянской культуры, 2005. 400 с. ISBN 5-9551-0052-0.
- ХРЕНОВ, Н. А. *Воля к сакральному*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2006. 571 с. ISBN 5-89329-893-4.
- ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т.* Москва: Наука, 1974–1983. ISBN 5-300-02813-4.
- ШАЛАМОВ, В. Т. *Собрание сочинений в 4 т.* Москва: Вагриус, 1988. ISBN 5-280-03162-3.

## Контакт

Asp. Alina Solomonova, Russian Literature History Dept., Philological Faculty, Saint-Petersburg State University, Universitetskaya Embankment 11, Saint-Petersburg, Russian Federation, [filol1992@gmail.com](mailto:filol1992@gmail.com)

# Operní dramaturgie Jurie Dimitrina. Nová etapa v ruské libretologii

Anna Stetsenko

## Abstract

Opera Libretto is situated on the border of literature and music. Its controversial status is the reason of the insufficient attention paid to this genre from Philology and Musicology sciences. Another reason of the lack of studies of the genre in the academic environment is its (pseudo) invariability that can be explained by the traditional perception of the libretto as a secondary element of the music theatre. Russian librettist Yury Dimtrin is trying to change this point of view, primarily with his own experiments that show almost unlimited possibilities of actualization of the genre. The paper aims to describe a new approach to studying of the libretto genre in a connection with the theatrical experience of Dimitrin and to open a debate about perspectives for its future research.

**Key words:** opera, opera text, libretto, librettology, librettistics, opera studies, music drama, semiotics, genre, vocal music

## Abstrakt

Operní libreto, jak všichni víme, se nachází na pomezí hudby a literatury, což vede k neodpuštěnému opomíjení operních textů jak ze strany filologie, tak i muzikologie. Dalším důvodem zanedbanosti žánru v akademickém prostředí je jeho (zdanlivá) neměnnost v rámci operního díla, která se vysvětluje tradičním vnímáním libreta jako sekundárního prvku hudebního divadla. Ruský operní dramatik Jurij Dimitrin se tento pohled snaží změnit, a to především vlastními experimenty, které svědčí o skoro neomezených možnostech aktualizace žánru. Článek má za úkol popsat nový přístup k chápání a studiu libreta v složitém komplexu operního díla, který se rýsuje v souvislosti s divadelní praxí Dimitrina, a otevřít debatu o nových perspektivách jeho výzkumu.

**Klíčová slova:** opera, operní text, libreto, libretologie, libretistika, hudební drama, překlad, sémiotika, žánr, vokální hudba

*Památce JUDr. Jaroslava Sovinského, Ph.D.*

Jak všichni víme, operní libreto se nachází na pomezí hudby a literatury, což značně komplikuje jeho zařazení do jakékoliv skupiny samostatných literárních žánrů a vede k neodpuštěnému opomíjení operních textů jak ze strany filologie, tak i muzikologie. Představitelé obou disciplín mají celkem pochopitelné obavy vkročit na „cizí území“ a místo účelového libretologického výzkumu se většinou zabývají okolními podmínkami vzniku toho či onoho hudebního dramatu, například motivy výběru jeho námětu v kontextu určité hudební tradice, osudem operních textů v souvislosti s politickými a ideologickými situacemi, vztahy mezi libretem a původním pramenem v případě *Literaturoper* (libreta napsaná na základě již existujícího literárního díla) atd.

Otázkou ale zůstává, zdali libretologická analýza textu je vůbec možná, a pokud ano, co všechno musí obnášet. Odpověď na tuto otázku vyžaduje nejdřív přesnou definici pojmu „libreto“, který se na první pohled vysvětluje dost jednoduše: libreto je text určený ke zhudebnění. Znamená to tedy, že Puškinovo drama *Kamenný host*, které se doslova opakuje ve stejnojmenné opeře Dargomyžského, je libretem? Pokud ne, v jakém okamžiku se jím stává? Syntetický výklad pojmu by nám úkol velice usnadnil, jelikož z hudebního hlediska je libreto spojitý útvar, který se skládá jak z verbální složky, tak i z notových značek, což v podstatě tvoří operní partituru. Takové smíšení, i když vyjadřuje nejlépe kombinovanou strukturu operního žánru, by však nemohlo dovolit vyčlenění jednoho z elementů hudebního divadla pro jeho podrobnější studium. Navíc, jak je známo, partitura se může lišit od libreta, které se dává do rukou divákovi v podobě knížečky, aby mu zjednodušilo sledování děje v divadle. Text kompletního libreta může obsahovat nejenom rozšířené autorské poznámky, ale i přidané verše, které se na scéně vůbec nezpívají. Vzpomeňme si i na to, že libreto se téměř vždycky píše před skládáním hudby a teoreticky se může stát podkladem pro více hudebních děl, jak se to například často stávalo s dramaty Pietra Metastasia.

Z toho vyplývá, že libreto je osobitým (i když sekundárním) literárním žánrem, který musí být zkoumán z hlediska svých jedinečných vlastností. Významný německý libretolog Albert Gier mluví o následujících žánrových příznacích libreta: (1) *Stručnost*; (2) *Diskontinuální časová struktura*; (3) *Samostatnost jednotlivých částí*; (4) *Kontrastní struktura*; (5) *Primát vnímatelného*.<sup>1</sup> Je samozřejmé, že těchto příznaků text nabývá bez ohledu na hudbu. Gier dokonce prohlašuje, že se za libreto může považovat jakýkoliv text, který má zmíněné charakteristiky, a je proto vhodný ke zhudebnění. Přesto se tento žánr dodnes často považuje za jakýsi výpomocný materiál, se kterým si

<sup>1</sup> GIER, A. *Libreto*. In: *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*. S. 68.

jedině skladatel může zacházet podle přání, jelikož málokdo má odvahu zpochybnit ustálenou formuli *Prima la musica e poi le parole*.<sup>2</sup>

Ruský dramatik Jurij Dimitrin, narozený v roce 1934 v Leningradu, se pokusil přijít s novým pohledem na otázku „z čeho se skládá opera?“ a místo obvyklé odpovědi „ze slovesného textu a hudby“ nabízí novou definici, která upřesňuje a vynáší na světlo skutečnou kompozici operního žánru. Tato definice představuje jakési Dimitrinovo know-how, jak se o tom vyjadřuje on sám, a to tím, že se vzdaluje od abstraktního a obecného pojmu *hudba (музыка)*, aby mu dovolila nabýt jasnějších a výraznějších kontur: hudba se tím pádem stává **hudbou pro libretto** (музыка на либретто).<sup>3</sup>

Podstatu tohoto termínu jeho autor vysvětluje jednoduše a lakonicky: „В музыкальном театре музыка как «чистая музыка» вообще не существует. В каждой ноте композитора есть труд либреттиста. Даже если речь идет о каком-то фрагменте музыки без текста. Даже если композитор и либреттист не знакомы друг с другом. Даже если один из них — велик, а другой — безлик.“<sup>4</sup>

Samozřejmě mezi častými a naprosto spravedlivými tvrzeními o absolutní dominanci hudby nad textem v operním díle nejednou zazněl i názor, který vyzdvihoval důležitost textu. „Komponování opery znamená především zhudebnění textu“, píše Jiří Veltruský ve svém článku *Sémiotika opery*, a dále: „Mnohdy (libreto) samo o sobě nemá estetickou hodnotu (často je to adaptace dramatického či beletristického díla), a i přesto skladatelovy požadavky splňuje.“<sup>5</sup> Dimitrin ale libretu přisuzuje mnohem významnější roli a přičítá mu úspěch či neúspěch operního díla nejenom na premiéře nebo v určitém historickém období, ale v dějinách hudebního divadla obecně. Jako důkaz Dimitrin publikuje ve své výše citované knize *Либретто во сне и наяву. Исследования, статьи, интервью* seznam **neexistujících** oper D. Šostakoviče, které skladatel plánoval, ale pak musel odhodit pouze kvůli špatně napsanému libretu nebo absenci zkušeného hudebního dramatika, který by byl ochoten vhodný text vytvořit.

Zvláštní pozornost si zaslouží i Dimitrinova publikace *Гремучая смесь Миценской леди* věnovaná libretu Šostakovičovy opery *Lady Macbeth Mcenského újezdu* (napsanému skladatelem ve spolupráci s A. Prejsem), která je dodnes „možná jedinou knihou na světě o konkrétním operním libretu“<sup>6</sup> a je určitě jedinou prací tohoto druhu v ruské libretologii, i když tato disciplína v literární vědě dodnes bojuje o právo na svoji existenci. Výjimečnost knihy spočívá právě v úsilí analyzovat operní text z literárního hlediska a na základě provedené analýzy všech variant libreta, které se z politických, cenzurních a jiných důvodů několikrát měnilo, vytvořit jeho souhrnnou

<sup>2</sup> Nejdřív hudba, potom slovo.

<sup>3</sup> ДИМИТРИН, Ю. *Либретто во сне и наяву. Исследования, статьи, интервью*. S. 18.

<sup>4</sup> Ibidem. S. 18.

<sup>5</sup> VELTRUSKÝ, J. *Sémiotika opery*. In: *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*. S. 89.

<sup>6</sup> ДИМИТРИН, Ю. *Либретто во сне и наяву. Исследования, статьи, интервью*. Předmluva E. Codokova. S. 10.

verzi, odpovídající požadavkům opery jako divadelní události. Samozřejmě, pokud má libreto nepochybnou estetickou hodnotu, k jeho změnám se musí přistupovat s velkou ohleduplností. Nikoho nenapadne škrtnat texty Lorenza da Ponte nebo Huga von Hofmannsthal. Bohužel ale zkušených a talentovaných libretistů v hudebním divadle bylo a je velice málo.

Dalším důkazem (nebo spíše pokusem o důkaz) prvořadě úlohy libreta je osud opery Sergeje Tanějeva *Oresteia*, které podle skladatelových kolegů a hudebníků, již se na premiéře této opery podíleli (mezi nimi i dirigent Eduard Nápravník), výrazně chyběl dramatický děj, což vedlo k tomu, že *Oresteia* i po několika snahách o úpravu během 20. století nikdy nedosáhla pozice repertoární opery. V 80.–90. letech Dimitrin sepsal vlastní verzi libreta (místo původního textu A. Venksterna – „*забытого ныне литератора и блестящего знатока античности. Не более того*“<sup>7</sup> dle slov Dimitrina) a od té doby se jí snaží prosadit na ruské hudební scéně. Podle jeho názoru je nové libreto zárukou úspěchu *Oresteie*, který si Tanějevova hudba očividně zaslouží a kterému překáží „sentimentální archaismy“ původního textu. Bohužel o správnosti Dimitrinova tvrzení můžeme soudit jen teoreticky. Ze zveřejněné korespondence dramatika s jedním dirigentem, který se chystal operu předvést i v dnešní době, ale pořád v její originální formě, vyplývá, že odmítání nové redakce *Oresteie* a jakýchkoliv změn v operních textech vůbec pochází z vytrvalého přesvědčení hudebníků o nedotknutelnosti původních libretních verzí. Dimitrin tuto tradici horlivě popírá: „*Фонетика — внутренняя «музыка слова» — конечно, важна. Однако в музыкантской среде ее роль склонны преувеличивать до совершенной нелепости. При сочинении клавира почти любой оперы возникает с десяток случаев, когда композитор просит перетекстовать тот или иной фрагмент под уже написанную музыку.*“<sup>8</sup> Argument o nutnosti zachovávat fonetické znění operního textu při každém představení proto nikdy nebyl pro Dimitrina dost závažný. Musíme však uznat, že dnešní kulturní a společenské prostředí ruského hudebního divadla na tak prudké změny není připraveno, což objasňuje fakt, že nová verze *Oresteie* pořád čeká na svoji premiéru.

Dalším Dimitrinovým experimentem v hudebním divadle je pokus o obrození ekvirytmického překladu cizojazyčných oper. V 80. letech 20. století s definitivním triumfem titulků v operním divadle tato tradice skoro úplně zanikla. Italský hudební kritik Sergio Sablich to vysvětluje završením stálého operního repertoáru, který dneska můžeme charakterizovat jako světový, a jeho pevným zakotvením v programu současného hudebního divadla: „*Le opere venivano abitualmente tradotte quando erano novità del giorno o della stagione, prodotti che per entrare nel repertorio dei teatri*

<sup>7</sup> Ibidem. S. 87.

<sup>8</sup> Ibidem. S. 52.

*di lingua e cultura diverse da quelle d'origine venivano resi accessibili nell'elemento, funzionale alla musica, del libretto.*<sup>9</sup>

V poslední době však zájem o problémy překladu v operním divadle poměrně vzrostl. Krize operního žánru, o které mluví více badatelů,<sup>10</sup> vyžaduje přezkoumání všech jeho elementů, a tak vychází najevo, že se titulům nepodařilo nahradit původní „zpívaný text“; jejich úkolem je spíš komentování zpěvu, prováděného pro posluchače v cizím jazyce a znějícího proto jako „čistá hudba“. Nejvíc při zpěvu v originále ztrácí komické opery nebo jednotlivé scény či árie, neboť komičnost a humor jsou samy o sobě více rozumovou než emocionální kategorií, a potřebují proto větší prostor pro sebevyjádření. Další překážkou, kterou tvoří užívání titulů v hudebním divadle, je nemožnost formování kulturní paměti: čtení titulků, jak během představení, tak i při opakovaném sledování televizních verzí oper, nedovoluje si text zapamatovat. Operní hudba se tím pádem stává privilegiem publika, jež do divadla chodí pravidelně a má už vybudovaný vztah s ustáleným repertoárem. Většinu takového publika tvoří lidé, kteří rozumějí více jazykům, a to zase nedovoluje opeře oslovovat širší vrstvy diváků, jak to v dnešní době úspěšně zvládá muzikál. Dimitrin, který tyto krizové náznaky intuitivně zachytil, se jich jako profesionál snaží využít pro rozvíjení hlavně provinčních divadel, kde vládne jen pár nejpobulárnějších operních jazyků a repertoár je kvůli tomu ještě omezenější. V roce 2001 Samarské hudební divadlo zažilo premiéru Donizettiho *Nápoje lásky* v ruské verzi, v roce 2004 se ve Voronežském divadle uskutečnila premiéra *Tajného manželství* Domenica Cimarosy, ještě dříve Dimitrin vytvořil originální libreto pro Mozartovu *Falešnou zbraňdnicí*. Jde o zcela ojedinělý případ kompletního přepracování nejenom textu, ale i námětu původní verze (která se, mimo jiné, nezachovala celá). „*С отвагой безумца я переделал сюжет моцартовской оперы. С ее героями происходили иные приключения,*“ říká Dimitrin a vysvětluje dále svoje vlastní chápání vztahu hudby a textu v operním divadle: „*Переделка сюжета в опере при неизменности музыки возможна. Невозможно там изменение определяемых музыкой характеристик героев.*“<sup>11</sup>

Nyní se na základě výše uvedených příkladů pokusím popsat nový přístup k chápání a studiu libreta v složitém komplexu operního díla, který se rýsuje v souvislosti s divadelní praxí J. Dimitrina. Základní pravidlo tohoto přístupu se dokonale shoduje se zlatým pravidlem hierarchie složek operního divadla: hudbě se podřizují všechny ostatní prvky opery, i když jsou to složky tvořící samotné dílo, to jest zpívaný text a vizuální stránka představení. Soustředíme se na poslední uvedenou složku. Stálý požadavek na neustále se měnící scénické předvedení jak starých a světově

<sup>9</sup> „*Opery se tradičně překládaly, když bývaly sezonní novinkou: aby se dostaly do divadel cizojazyčných kultur, odlišných od těch, kde vznikaly, měly být zpřístupněny v překladu libreta, odpovídajícímu hudbě.*“ SABLICH, S. *Tradurre all'epoca dei sopratitoli*. In: *Il giornale della musica*. S. 23.

<sup>10</sup> Talia Peker Beria, Gottfried R. Marshal, Juraí Giannini, G. Gansburg, E. Codokov.

<sup>11</sup> ДИМИТРИН, Ю. *Либретто во сне и наяву. Исследования, статьи, интервью*. S. 58.



uznávaných, tak i relativně nových oper (stačí se podívat, kolik existuje inscenací děl Brittena, Harbisona a dalších skladatelů druhé poloviny 20. století) svědčí o tom, že si operní divák přeje, aby se mu opera přizpůsobovala. „*Nic není pomíjivější než scénické aranžmá divadelního díla, když nechce být divadlo muzeem umění*“<sup>12</sup>, píše Jürgen Schläder. Hudba v opeře, na rozdíl od abstraktní „koncertní“ hudby, je svázaná tematickým rámcem libreta, a proto musí být vždy doprovázená obrazovým řádem, který je mimo jiné neodlučitelnou částí partitury, v níž se upřesňuje scénické dění. Schläder na současné evropské scéně rozlišuje fenomén *hudebního divadla a režijního divadla*. Dimitrin se s takovým rozdělením shoduje a dokonce mluví o extrémní operní režii, která přesahuje hranice nastavené hudebně orientovaným divadlem. Moderní režijní výklad v opeře se na rozdíl od dramatického díla musí vždy odvíjet od specifické zákonitosti hudby. Nejdůležitější charakteristikou hudby je její schopnost bezprostředně působit na lidské emoce, proto její textové a obrazové vyjádření musí zadaným emocím odpovídat. Dnešní režijní experimenty na operní scéně často toto pravidlo netolerují, hudba se odsunuje na druhé místo a stává se jenom pozadím pro individuální režisérskou interpretaci libreta. Čtení libreta v tomto případě probíhá stejným způsobem, jakým je čten dramatický text, ačkoliv, aby operní dílo dosahovalo svých cílů, musí jeho scénické ztělesnění vycházet ze sjednoceného útvaru libreto/hudba, nikoliv jenom z libreta. Dle Dimitrina je libreto „*opera před operou*“ (опера до оперы), to znamená, že ještě před složením hudby se z textu musí odhalovat obrysy budoucí hudby. Když rozvineme tuto myšlenku, divadelní představení je *operou po opeře* neboli završením těchto obrysů. Opera před premiérou již existuje v podobě partitury, v divadle probíhá jenom její převedení do empirické skutečnosti. Vizuální složka operního představení nesmí proto svými projevy překrývat již existující hudební látku, ale splývat s ní v homogenním spojení. Nicméně nesmírný počet divadelních inscenací jakékoliv opery svědčí o tom, že možnosti onoho projevu jsou skutečně nekonečné.

Dimitrinův přístup ke vztahu mezi hudbou a obrazem v opeře zrcadlově odráží jeho chápání vztahu mezi hudbou a textem. Na příkladu jeho tvorby můžeme usoudit, že ve schématu libreto–hudba–obraz je jedinou neměnnou složkou v podstatě ta, která má centrální místo, neboli hudba, kdežto ostatní dvě se můžou a někdy i musí měnit, aby dosáhly **většího splynutí s dominantním prvkem**. „*В новом либретто драматург не может написать все, что ему угодно, он может написать лишь то, что эмоционально сливается (сплавляется) с уже существующей музыкой... Если в данной музыкальной фразе слышится, скажем, «печаль № 4», а эмоция созданного вами текста — «скорбь № 3», ваш текст ошибочен. При безоговороч-*

<sup>12</sup> SCHLÄDER, J. *Hudební divadlo – Opera*. In: *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*. S. 15.

ном соблюдении всех этих условий полное срастание нового либретто с прежней музыкой возможно даже при самом решительном обновлении сюжета.<sup>13</sup>

Co takový úsudek přináší? Zdá se, že najednou odporuje hlavní myšlence tohoto článku, a to prvořadosti libreta v operním díle. Když se text libreta může kompletně měnit, v čem pak spočívá jeho význam? Podívejme se znovu na problém překladu operního libreta: při překladu ztrácí text svoji prvotní fonetickou strukturu, přesto jsou známy příklady, kdy jsou přeložené opery stejně úspěšné jako jejich originál (*Don Carlos od Verdího* / Achille de Lauzièrese). Muzikolog G. Gansburg vysvětluje kritérium kvality překladu operního textu následovně: „*При переводе пропадает первоначальная фонетика (но сохраняется семантика) а при исполнении произведения для иноязычной публики без перевода (на языке оригинала) пропадает семантика. Избежать таких досадных потерь при восприятии иноязычной вокальной музыки можно лишь благодаря специальному эквиритмическому переводу, автор которого сохраняет семантику оригинала и при этом выстраивает средствами своего языка новую фонетическую конструкцию, которая во взаимодействии с мелодией воссоздаст и возвращает первоначальную силу художественного воздействия, присущую подлиннику.*“<sup>14</sup>

K podobnému závěru dospívá i Jean-René Ladmiral, když zpracovává svoji **ideu efektu**,<sup>15</sup> jejíž esencí je, že přeložený vzkaz nemusí doslova odpovídat originálu, ale hlavně dělat stejný **dojem** na recipienta. Toto je klíčem k chápání vztahu hudba/libreto, který se v tomto článku nabízí.

Podle Leonida Perlovského je hudba nejdůležitějším mechanismem diferenciací emocí, to jest procesu vytváření konkrétních a srozumitelných modelů z modelů podvědomých a nepřístupných rozumu.<sup>16</sup> V operě tento mechanismus dosahuje maximálního využití právě prostřednictvím textové a obrazové složky. Proto se hudba v operním žánru musí co nejméně vzdálit od tvaru „absolutní hudby“ a být přeložena do systému co nejvíce vnímatelných znaků, odpovídajících jazyku hudby samotné. Vede to k závěru, že zpívané libreto není ničím jiným než mezikonvokálním překladem hudby a zároveň překladem inverzním, protože už dříve existovalo v podobě literárního textu. Libreto určené ke zhudebnění a libreto již zhudebněné, i když jsou mezi sebou velmi odlišné, nejsou dvěma samostatnými texty, nýbrž stejným textem, propouštěným skrze hudební filtr. Jak je známo, inverzní překlad je podle některých teorií (A. Michajlov) jedním z nejefektivnějších způsobů, jak odhalit ekvivalentní potenciál znaků konkrétních jazykových systémů. Pokud operní dílo budeme analyzovat v topologickém kontextu

<sup>13</sup> ДИМИТРИН, Ю. *Либретто во сне и наяву. Исследования, статьи, интервью.* S. 53.

<sup>14</sup> ГАНЗБУРГ, Г. *Предисловие. Вершины вокальной лирики.* In: *Либреттоведческий журнал «Конь и лань».* Dostupné na: [http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon\\_lan/ogl.shtml](http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon_lan/ogl.shtml).

<sup>15</sup> LADMIRAL, J. R. *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia.*

<sup>16</sup> PERLOVSKIJ, L. *Музыка — формула один.* In: *Либреттоведческий журнал «Конь и лань».* Dostupné na: [http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon\\_lan/ogl.shtml](http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon_lan/ogl.shtml).

(podobně jako v teorii G. Steinera o topologii kultur, která zkoumá transformace kulturních událostí do jiných verbálních nebo neverbálních forem), mění se text libreta se stává nástrojem pro studium statusu a limitů hudebních významů. Úkolem libretologie je vlastně pochopit, jak tento nástroj funguje, a vytvořit návod pro jeho použití.

Nemůžeme popírat, že libreto je literárním textem, chráněným autorskými právy, historickou tradicí a někdy i jednoduše zvyky nebo vkusy operního publika. Přesto, pokud nechceme, aby se opera uzavírala v sobě a jedinou možností vlastní záchrany hledala v režijních interpretacích (které, nemajíc jinou pomoc ve snaze žánr rozvíjet, se obracejí k extrémním řešením, čímž mu často škodí), musíme k obnovování, redakci a mezijazykovému překladu operního libreta přistupovat kladně a hlavně z nového úhlu pohledu. Změny těchto textů nesmějí probíhat s cílem přiblížit novou verzi textu divákovi, ale přiblížit ho hudbě, neboť divák v opeře komunikuje především s ní. Ke studiu operního libreta proto musíme přistupovat jako ke studiu jednak původního, jednak cílového jazyka, neboli jako ke studiu **překlada**, které je v podstatě studiem jazyka v jeho hlavním komunikačním aspektu.

## Literatura

- ДИМИТРИН, Ю. *Либретто во сне и наяву*. СПб.: Планеты музыки. 2016. 295 s. ISBN 978-5-91938-293-5.
- ГАНЗБУРГ, Г. Предисловие к сборнику «Вершины вокальной лирики». In: *Либреттоведческий журнал «Конь и лань»*. [online]. [Cit. 2016-8-28]. Dostupné na: [http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon\\_lan/ogl.shtml](http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon_lan/ogl.shtml).
- LADMIRAL, J. R. *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*. Modena: Mucchi Editore. 2009. 118 s. ISBN 978-88-7000-509-7.
- ПЕРЛОВСКИЙ, Л. *Музыка — формула один*. In: *Либреттоведческий журнал «Конь и лань»*. [online]. [Cit. 2016-8-30]. Dostupné na: [http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon\\_lan/ogl.shtml](http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon_lan/ogl.shtml).
- SABLICH, S. *Tradurre all'epoca dei sopratitoli*. In: *Il giornale della musica*. Torino: EDT srl. Prosinec 2002. Č. 188. S. 23–24. ISSN 1120-6195
- SPURNÁ, H. (ed.) *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*. Národní divadlo. Praha 2004. 495 s. ISBN 80-7258-161-9.

## Kontakt

Mgr. Anna Stetsenko, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", via Columbia 1, 00133 Řím, Itálie, [stet.anna@gmail.com](mailto:stet.anna@gmail.com)

# Powieść reportażowa czy reportaż powieściowy? Wariacje środkowoeuropejskiego reportażu na przykładzie twórczości Ziemowita Szczereka

Błażej Szymankiewicz

## Abstract

Works of Ziemowit Szczerek filled an important gap in the Polish discourses about Slaviness and Central Europe, showing their critical, rather negative image. His reportages (though genealogical classification would be ambiguous in this case) are both polemic and a reference to the so-called “Polish school of reportage”, but they are also heavily inspired by the American New Journalism and the “gonzo journalism” of Hunter S. Thompson. In my article I would like to reflect on the kind of literary genres that Szczerek uses, why his diagnosis are innovative and controversial, and analyse his book entitled *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*.

**Key words:** Polish school of reportage, Ziemowit Szczerek, gonzo journalism, reportage-novel, Hunter S. Thompson

## Abstrakt

Twórczość Ziemowita Szczereka wypełniła ważną lukę w polskim dyskursie o słowiańskości i Europie Środkowej, ukazując ich krytyczny, dość negatywny obraz. Jego reportaże (choć klasyfikacja geneologiczna byłaby w tym przypadku niejednoznaczna) stanowią jednocześnie polemikę i nawiązanie do tzw. polskiej szkoły reportażu, ale są także silnie inspirowane nowym dziennikarstwem amerykańskim spod znaku „gonzo dziennikarstwa” Huntera S. Thompsona. W swoim artykule chciałbym zastanowić się nad tym, jakim gatunkiem literackim posługuje się Szczerek, dlaczego jego diagnozy są na polskim gruncie innowacyjne i kontrowersyjne, a także dokonać analizy jego tekstów.

**Słowa kluczowe:** polska szkoła reportażu, Ziemowit Szczerek, gonzo dziennikarstwo, powieść reportażowa, Hunter S. Thompson

Reportaż (nie tylko literacki) cieszy się w Polsce niesłabnącą popularnością. Świadczą o tym między innymi takie przedsięwzięcia i inicjatywy jak Instytut Reportażu, Laboratorium Reportażu<sup>1</sup>, liczne warsztaty reporterskie oraz spotkania z reporterami

<sup>1</sup> Zob. <http://www.laboratoriumreportazu.edu.pl/>.

(Mariuszem Szczygłem, Hanną Krall, Wojciechem Jagielskim, Lidią Ostałowską, etc.), które przyciągają zazwyczaj liczniejszą publikę niż spotkania z prozaikami czy poetami. Sukcesem wydawniczym okazało się wydanie trzytomowej *Antologii polskiego reportażu XX wieku*, przypominającej, że „polska szkoła reportażu” nie jest formacją nową ani sięgającą korzeniami lat PRL-u, lecz zjawiskiem o ponad stuletniej tradycji. Zainteresowanie reportażem jest tak duże, że w polskim Internecie toczą się nieraz jałowe dyskusje o wyższości literatury faktu nad beletrystyką – tak pisze o tym Rafał Hetman: „Zagraniczne reportaże, choć zwykle bardzo ciekawe, rzadko potrafią zachwyć formą, tym literackim zacięciem, którego w polskich książkach nie brakuje. Chcę przez to powiedzieć, że polskim reportażom bliżej jest do literatury niż tym zagranicznym, zwłaszcza z Zachodniej Europy i USA. Reportaż powinien być naszym głównym towarem eksportowym w dziedzinie kultury”<sup>2</sup>.

Autor zaprzecza sam sobie, nazywając reportaż „lepszym” od literatury fikcji, wskazując jednocześnie, że tym, co czyni polski reportaż wyjątkowym jest właśnie... literackość. Jacek Hugo-Bader w wywiadzie dla *Kultury Liberalnej* mówił o charakterystycznym dla polskiej szkoły reportażu określeniu „mięso reporterskie” („*A określenie, mięso reporterskie nie ja wymyśliłem rzecz jasna, funkcjonuje w wielkiej polskiej szkole tego gatunku co najmniej od stu lat.*”<sup>3</sup>). Owo „mięso” okaże się także inspiracją dla twórczości (tym razem bardziej literackiej, niż reporterskiej) Ziemowita Szčerka, którą omówię w dalszej części artykułu.

Małgorzata Olszewska także zauważyła, że polski reportaż różni się od reportażu anglosaskiego<sup>4</sup>, z których ten pierwszy często przybiera formę para-literacką, drugi jedynie informacyjną. Olszewska stwierdziła również w swoim tekście, że reporter „nie powinien być poetą”, a reportaż nie może cechować się grą na emocjach. W polemikę z autorką wszedł Mariusz Szczygieł, dla którego (cytuję wypowiedź z 2010 roku): „Reporter może być poetą -moim zdaniem. Pod jednym warunkiem: że to, co pisze jest prawdą. I pod jeszcze jednym: że daje do myślenia”<sup>5</sup>. Reporterska „prawda” jest swego rodzaju szczygłowskim idée fixe, czemu dał wyraz w swojej najnowszej książce o wymownym tytule *Projekt: Prawda*<sup>6</sup>. Szczygieł nie rozumie „prawdy” w literaturze w sposób skrajnie konserwatywny, kartezyjańsko-kantowski. W jego przypadku prawda jest pojęciem raczej z zakresu psychologizmu: zakłada, że każdy człowiek ma swoją „wewnętrzzną prawdę”, do której może spróbować dotrzeć reporter,

<sup>2</sup> HETMAN, R. *Dlaczego reportaż jest lepszy od powieści?* Dostęp: <http://czytamrecenzuje.pl/686/dlaczego-reportaz-jest-lepszy-od-powieci>.

<sup>3</sup> HUGO-BADER, J. – STACHOWSKI, A. *Jestem proktologiem*. In: *Kultura Liberalna*. Dostęp: <http://kulturaliberalna.pl/2016/05/17/jacek-hugo-bader-wywiad-jestem-proktologiem/>.

<sup>4</sup> OLSZEWSKA, M. *Reporter nie poeta*. In: *Donosy rzeczywistości*. Dostęp: <http://donosyrzeczywistosci.blogspot.com/2010/01/reporter-nie-poeta.html>.

<sup>5</sup> Ibidem [sekcja komentarzy].

<sup>6</sup> Zob. SZCZYGIEŁ, M. *Projekt: Prawda*. Warszawa: Dowody na Istnienie. 2016.

by o niej opowiedzieć. W tradycji anglosaskiej, wbrew twierdzeniu Olszewskiej, istnieje jednak rodzaj reportażu, który zdecydowanie nie kładzie nacisku na funkcję informacyjną. Jest nim gonzo, skrajnie subiektywistyczny reportaż, zapoczątkowany przez Huntera S. Thompsona, autora m.in. *Lęku i odrazy w Las Vegas* oraz wielu kanonicznych pozycji z zakresu socjologicznego reportażu.

Jednym z „podgatunków” polskiego reportażu jest z pewnością reportaż traktujący o krajach środkowoeuropejskich, najbliższych sąsiadach Polski. Na przełomie XX i XXI wieku głównym gatunkiem pisarskim podejmującym problematykę specyfiki kulturowo-historyczno-społecznej Europy Centralnej staje się reportaż/quasi-reportaż (reportaż powieściowy / powieść reportażowa). W Polsce naczelnym przedstawicielem tego nurtu był Andrzej Stasiuk (m.in. *Jadąc do Babadag*), a w nieco późniejszym okresie pozostali autorzy związani z jego wydawnictwem Czarne (m.in. reportaże Mariusza Szczygła o Czechach, lub Małgorzaty Rejmer o Rumunii). Owi twórcy w swoich tekstach przyjmują najczęściej perspektywę kulturoznawczą i antropologiczną. W Czechach z kolei za reprezentanta „środkowoeuropejskiego reportażyżmu” można uznać Jáchyma Topola (*Supermarket bohaterów radzieckich*). Warto wspomnieć tutaj także o działalności Krzysztofa Czyżewskiego, którego wydawnictwo Pogranicze konsekwentnie promuje w Polsce literaturę środkowoeuropejską i o Środkowej (oraz Wschodniej) Europie. Sam Czyżewski, także pisarz i eseista, mógłby zostać uznany za jednego z niewielu działających współcześnie w naszym kraju „piewców” omawianej problematyki, bowiem wypowiada się o niej jako o pozytywnym fenomenie. Karolina Pospiszil, pisząc o micie środkowoeuropejskim w literaturze, zauważa: „*Dzisiejsza literacka egzystencja omawianego mitu jest podwójna: z jednej strony jest on kontynuacją „kunderowskiego”, po części utopijnego, obrazu tego regionu, z drugiej zaś dość powszechną w latach dziewięćdziesiątych XX wieku wizją Centrum jako zanikającego, wchłanianego przez Zachód, szybko globalizującego się obszaru, który jednak jest bastionem innej od zachodniej i wschodniej, kultury; kultury rozpadu, parodii, niedokończenia, biedy, ale też – przestrzeni bardzo inspirującej, mającej własne wartości, czemu w Fado dał wyraz Andrzej Stasiuk*”<sup>7</sup>.

Ta sama autorka w artykule „*Jesteśmy pytaniem*”. *Przyczynek do dyskusji o środkowoeuropejskiej (nie)tożsamości* stawia tezę, iż tożsamość Środkowoeuropejczyków stanowi identyfikacja z autostereotypem, która miałaby być zmiennym procesem, poddawanym ciągłym fluktuacjom, zależnym od zewnętrznych okoliczności<sup>8</sup>. Zgadzam się z tym stwierdzeniem i dodałbym, że to nie tylko kwestia „tożsamości” i „(samo)identyfikacji” jest uzależniona od czynników z zewnątrz, lecz dotyczy to

<sup>7</sup> POSPISZIL, K. *Zbieranie fragmentów, czyli literackie egzystencje Europy Środkowej*. In: *Proudy*. Dostęp: <http://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/studie/2010/2/Zbieranie-fragmentow-2.php>.

<sup>8</sup> POSPISZIL, K. *Jesteśmy pytaniem. Przyczynek do dyskusji o środkowoeuropejskiej (nie)tożsamości*. In: *Kultura i Polityka*. S. 143.

przede wszystkim samego pojęcia „Europa Środkowa”, co dobitnie poświadcząłoby jego polityczność/upolitycznienie.

Może się wydawać, iż owa polityczność jest obecnie wyraźniejsza niż kiedykolwiek: lewica i prawica (Zachód/Wschód) zagarniają niejako „dla siebie” pojęcie Europy Środkowej, nie pozostawiając przestrzeni właśnie dla „centrum”, dla wyważonych opinii, które próbowały chociaż silić się na pewną subtelność, obiektywizm czy empatyczność. Obecnie w tym dyskursie dominuje jeśli nie radykalna krytyka, to przynajmniej dystans i ostrożność. Współczesne kryzysy znów dzielą Europę na polityczny Zachód i Wschód, bez jakiegokolwiek Środka.

Środowisko publicystów i reportażystów związanych z takimi pismami jak *New Eastern Europe* (Adam Balcer) czy *Halart* (Jędrzej Morawiecki, Kaja Puto, Ziemowit Szczerek) skupia się już nie na dziedzictwie intelektualnym i kulturowym (estetycznym) Europy Środkowej, ale niemal wyłącznie na aspektach społecznych, politycznych i ekonomicznych. Jednakże bardzo krytyczne, czasem nawet wulgarne felietony Kai Puto (publikowane m.in. w *Dzienniku Opinii*<sup>9</sup>) i teksty Szczerka, to w gruncie rzeczy środkowoeuropejskie *nihil novi*, ponieważ tezy o zacołaniu tego obszaru (tak mentalnym, jak i społecznym czy gospodarczym), przedstawianie jej jako „wylęgarni” radykalizmu przypisać można Istvánowi Bibó, który swoje *Eseje polityczne* napisał już w latach 40-tych XX wieku<sup>10</sup>. Środkowoeuropejskie nacjonalizmy, ksenofobia i radykalizm prowadzą do ignorancji całych społeczeństw i w tym momencie historyczne koło zamyka się. Niemniej jednak w esejach Bibó widoczna jest próba zrozumienia tej sytuacji, jej korzeni i bagażu historycznego, połączona z wnikliwym prześledzeniem procesów dziejowych. Mało prawdopodobne, by współcześnie pisarze i publicyści nie zdawali sobie z tego sprawy, jednak próżno szukać u nich podobnych, empatycznych przesłanek.

Nowa szkoła reportażu zapoczątkowana w pewnym stopniu przez Andrzeja Stasiuka traktowała Europę Środkową już nie jako „sowiecki gułag”, a post-gułag, mierzyła się z biedą i nostalgią w państwach postkomunistycznych. Istnieje jednak wielka różnica między Stasiukiem a dzisiejszymi reportażystami zdającymi relacje o stanie Europy Centralnej. U autora *Jadąc do Babadag* bieda, obcość i inność zawsze wzbudzają jego zachwyt lub przynajmniej ostrożny optymizm, są obiektem wnikliwego, wrażliwego namysłu, ale także przedmiotem sentymentalizmu. Natomiast u Szczerka (w takich książkach jak *Przyjdzie Mordor i nas zje* czy w *Siódemce*) te same elementy budzą jedynie lęk, niezrozumienie, niechęć, resentyment. Wydaje się symptomatycznym, że Szczerek pisze o Europie Środkowej i Wschodniej za pomocą konwencji „z krwi

---

<sup>9</sup> PUTO, K. *Ratunek dla Unii? Wywalić Europę Środkową na zbity pysk*. In: *Dziennik Opinii*. Dostęp: <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/opinie/20150910/puto-wywalic-europe-srodkowa-na-zbity-pysk>.

<sup>10</sup> Zob. BIBÓ, I. *Eseje polityczne*. Przeł. J. Snopek. Kraków: Universitas. 2012.

i kości” zachodniej (amerykańskiej – wspomniane już przeze mnie gonzo dziennikarstwo, stworzone przez Huntera S. Thompsona w latach 60-tych<sup>11</sup>). Czytając autorów związanych z *Ha!artem* i *Nową Europą Wschodnią*, mam wrażenie, że wyznają oni Kunderowskie podejście *à rebours* – twierdzą, że Europa Środkowa zawsze przynależała do Wschodu i pragną, aby Zachód porwał ją raz na zawsze. To oczywiście bardzo dobrze obrazuje przemianę wizerunku Europy Środkowej w literaturze i krytyce: z Magrisowskiego zachwytu nad mitycznym Dunajem, z galicyjsko-kresowej nostalgii dokonano przejścia na pozycje radykalnych krytyków idei środkowoeuropejskości, którzy twierdzą, że zawsze była ona mrzonką, utopią, nie sprawdziła się, nie znamy i nie chcemy znać/zrozumieć własnych sąsiadów i samych siebie. Dobitnie poświadczają to słowa J. Morawieckiego, który w tekście *Tablice ciągle płoną* napisał: „*Miała być środkowoeuropejska Trzecia Droga, kraina nieskończonych źródeł tolerancji, gejzerów duchowości, ziemia obfita i szczęśliwa. Miało być niepasteryzowane, ale tanie lokalne piwo zagryzane cebulą. Miała być zaradność, odporność na cierpienie, szorstka dobroć. [...] Marzyliśmy o Europie Środkowej. Dziwnej, niespójnej, tajemniczej. Szeptaliśmy o niej, podczytując emigracyjne książki rodziców. [...] Chodziło w każdym razie o utopię nonkonformizmu, o szlachetność cierpienia, ukochanie szarości. [...] Zaczytywaliśmy się Stasiukiem, chłoniliśmy Havla. Uwierzylimy w Trzecią Droge. W wyjątkowość Europy Środkowej. [...] Coś się bezpowrotnie kończy. Już za chwilę zaczniemy rozumieć, że nie mamy [Środkowoeuropejczycy] wspólnego doświadczenia. Podobieństwo to nie identyczność. Zwiódła nas iluzja braterstwa. [...] Europy Środkowej szkoda, to prawda. Krainy Środka okazały się jednak niedorysowane, mgliste, mało poważne*”<sup>12</sup>.

W dużym uproszczeniu polski reportaż można podzielić na podróżniczy/zewnętrzny (R. Kapuściński, M. Szczygieł, W. Tochman) i społeczny/wewnętrzny (H. Krall, F. Springer). Ziemowit Szczerek niejako rozbija tę dychotomię, podróżując po Ukrainie i jednocześnie diagnozując polskie społeczeństwo oraz obszar „słowiańskiej” Europy Środkowej.

Oczywistą inspiracją dla Szczerka był Hunter Thompson<sup>13</sup>, ale także – co sam autor przyznał podczas jednego ze spotkań literackich – Jaroslav Hašek, pisarz i dziennikarz,

<sup>11</sup> A. Stasiuk miał stwierdzić: „wymyśliłem nowy gatunek – fikcyjny reportaż. Czego nie pamiętam, to wymyślam” (w programie *Zawód – podróżnik na południe*, wyemitowanym w TVP 2, 6.06.2010; podają za: Kowalczyk 2013). Pisarz jednak się pomylił i nie wziął pod uwagę, że podobny „gatunek” powstał kilkadziesiąt lat wcześniej w USA. Prozę podróżniczą uprawianą przez Stasiuka trudno w ogóle określić mianem „reportażu”. Książki takie jak *Jadąc do Babadag*, *Dojczland* i *Wschód* to raczej powieści/eseje podróżnicze, w dodatku pisane niemalże prozą poetycką. Jednym z podstawowych zarzutów wobec „reportaży” Stasiuka jest fakt, że autor nie wchodzi w interakcję z otoczeniem, nie przeprowadza rozmów z napotkanymi ludźmi, etc. Jest to „reportaż” wsobny, wewnętrzny, skrajnie nieuczestniczący i niezaangażowany. Z kolei stworzenie jeszcze innego gatunku – reportażu psychologicznego – przypisuje się Krzysztofowi Kąkolewskiemu (*Co u pana stychać?* z 1975 roku).

<sup>12</sup> MORAWIECKI, J. *Tablice ciągle płoną*. In: *Ha!art. Postdyscyplinarny Magazyn o Kulturze Współczesnej*. S. 96–99.

<sup>13</sup> W twórczości Szczerka pojawiają się cytaty i parafrazy z Thompsona. *Nagle zaczął wrzeszczeć*.



który niezwykle często mieszał literacką fikcję z prawdziwymi wydarzeniami i jest uważany za mistrza mistyfikacji. W powieściach Szczerka widać także silne wpływy amerykańskiej „literatury drogi”. Niektórzy czytelnicy i krytycy mieli problem z genologiczną klasyfikacją książki pt. *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*. Owa pozycja jest niczym innym, jak powieścią o pisaniu reportaży z podróży na Ukrainę. Pomimo tego, że narrator Szczerka nosi imię Łukasz, część czytelników uznała tekst za typowy reportaż lub utożsaiała narratora z autorem. W jednym z rozdziałów, zatytułowanym „Gonzo”, narrator wyznaje: „[...] zawodowo zacząłem zajmować się ściemnianiem. Bardziej fachowo sprawę ujmując – utrwalaniem stereotypów narodowych. Najczęściej paskudnych. Oplaca się. Bo nic się lepiej w Polsce nie sprzedaje niż Schadenfreude. [...] Wystarczyło, bym napisał kilka tekstów na temat Ukrainy utrzymanych w tonie gonzo – a już miałem zlecenia. Epatowałem w tych tekstach ukraińskim rozdupczeniem i rozwłóceniem. Musiało być brudno, mocno, okrutnie. Taka jest istota gonzo. W gonzo jest gorzala, są szlugi, są dragi, są panienki. Są wulgaryzmy. Tak pisałem i było dobrze”<sup>14</sup>.

Szczerk jako jeden z pierwszych współczesnych polskich literatów i publicystów zauważył (czym wzbudził pewne kontrowersje), że pisanie reportaży w określonej stylistyce i na pewien konkretny temat może być podyktowane cynicznymi pobudkami, wyrachowaniem, chęcią zarobku i uzyskania sławy. Zawód zagranicznego reportera w powieści Szczerka nie ma nic wspólnego z „poszukiwaczem prawdy”, nie interesuje go informowanie, zdawanie relacji: ma pisać tak, aby reportaż się sprzedał, a przy okazji wyleczył narodowe kompleksy czytelników, pokazując Ukrainę jako kraj „gorszy” od Polski. Istotą gonzo nie są bowiem wymienione w powyższym cytacie czynniki – to tylko narzędzia prowadzące do celu, pozornie znajdujące się na pierwszym planie. Celem gonzo jest rozprawianie – zarówno snucie skrajnie subiektywnych, ubarwionych opowieści pełnych dygresji, jak i rozprawianie „się”: z mitami, stereotypami, otaczającą rzeczywistością, problemami społecznymi. Autor doskonale to rozumie i o tym właśnie traktują jego reportaże-opowiadania.

Książka Szczerka wypełniła lukę w polskim dyskursie o środkowoeuropejskości i słowiańskości. O ile wcześniej powyższe koncepcje były nacechowane w literaturze i opracowaniach naukowych dość pozytywnie (*vide* prace Marii Janion<sup>15</sup>) lub też krytyka ograniczała się do stwierdzenia, że Europa Środkowa/Słowiańskość nie istnieją (czy też są kategoriami naciąganyymi), tak Szczerk jest w swojej krytyce radykalny. Twierdzi, że – owszem – powyższe zjawiska istnieją, ale są czymś skrajnie negatywnym, że słowiańska Europa Środkowa i Wschodnia to Mordor, a w najlepszym wypadku „czyścić” Europy, zaś Słowianie to „kopalne resztki”, skansen, który „*przepierdolił*

<sup>14</sup> SZCZEREK, Z. *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli Tajna Historia Słowian*. S. 99.

<sup>15</sup> Zob. JANION, M. *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 2007.

w konkurencji”<sup>16</sup>. „Wzajemność słowiańska” to według autora *Siódemki* mit czy też utopijna, szkodliwa mrzonka.

Słowiańszczyzna zobrazowana w tekstach Szczereka to w dużej mierze zbiór żenujących stereotypów: nieodłącznym elementem wschodniego kolorytu są „babuszki”, z „ruskimi” Polak koniecznie musi się napić (a najlepiej go przepić), na Ukrainę jeździ się w poszukiwaniu „ruskości” i wschodniości (czyli *de facto* orientalizmu: traktuje się wschód Środkowej Europy jako coś egzotycznego, dziwacznego, ale poniekąd fascynującego). Szczerek dokonuje tutaj swoistej postkolonialnej dekonstrukcji pojęcia „słowiańskość” oraz relacji polsko-ukraińskich po 1989 roku.

W przypadku Szczereka należy pamiętać o rozgraniczeniu gatunkowym jego tekstów: krótkim felietonom i reportażom (głównie z podróży po Ukrainie), które ukazują się w *Polityce* i w *Gazecie Wyborczej* oraz ostatniej książce *stricto* reportażowej pt. *Tatuaż z tryzubem* znacznie bliżej do „typowego” dziennikarskiego rzemiosła, są one dużo mniej „literackie” niż powieści *Przyjdzie Mordor...* oraz *Siódemka*. Problem z klasyfikacją gatunkową spowodowany jest faktem, że Szczerek swobodnie miesza style dziennikarskie i literackie, dzięki podwójnemu statusowi dziennikarza i prozaika uprawia wiele gatunków, a w jego tekstach pojawiają się rozmaite nawiązania i zapożyczenia: literatura drogi, powieść łotrzykowska/awanturczo-przygodowa, esej podróżniczy, cytaty z pop- i kontrkultury.

Obecnie Szczerek pracuje nad książką o współczesnych Węgrzech oraz, jak sam to określił, serialem: tekstami publicystycznymi na temat sytuacji polityczno-społecznej w Europie Środkowo-Wschodniej, który będzie nosił tytuł *Międzymorze*. Pierwszy „odcinek” tego literackiego serialu ukazał się ostatnio w *Gazecie Wyborczej*: traktuje on o putinowskiej Rosji, a zatytułowany został dość symptomatycznie *„Tylko frajerzy wierzą w demokrację”*<sup>17</sup>. Pod tekstem ukazał się następujący komentarz: *„dziwny człowiek spotyka dziwnych ludzi. może to i ciekawe, ale co to ma wspólnego z rzeczywistością?”*<sup>18</sup>. Widać zatem, że w powszechnej świadomości czytelniczej wciąż pokutuje przekonanie o informacyjnej roli reportażu, o jego „obiektywności”, że gatunek ten niejako w skali 1:1 „transponuje” rzeczywistość na tekst literacki. Tymczasem przypadek Szczereka pokazuje, że to właśnie fikcja czy też skrajnie subiektywna twórczość dziennikarska mogą powiedzieć nam znacznie więcej o tak zwanej „rzeczywistości”, niż może się z początku wydawać. Teksty autora *Mordoru* cechuje bezkompromisowość, emocjonalność, często kolokwialny i wulgarny język oraz wiele odniesień do popkultury oraz społeczności internetowej. Są one z pewnością prekursorskie, jeśli chodzi o przeszczipienie na polski grunt założeń amerykańskiego „nowego dziennikarstwa”

<sup>16</sup> SZCZEREK, Z. *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli Tajna Historia Słowian*. S. 81.

<sup>17</sup> SZCZEREK, Z. *Tylko frajerzy wierzą w demokrację. Ziemowit Szczerek podróżuje po Rosji*. In: *Gazeta Wyborcza*. Dostęp: <http://wyborcza.pl/magazyn/1,12,4059,20538288,tylko-frajerzy-wierza-w-demokracje-ziemowit-szczerek-podrozuje.html>.

<sup>18</sup> Ibidem [sekcja komentarzy].

i stanowią inspirację do pogłębionej refleksji nad wzajemnymi gatunkowymi relacjami dziennikarstwa z literaturą, do zastanowienia się, czym jest (lub nie jest) tak zwana literatura faktu, *non-fiction*.

## Literatura

- BIBÓ, I. *Eseje polityczne*. Przeł. J. Snopek. Kraków: Universitas. 2012. 464 s. ISBN 978-83-24217-50-2.
- HETMAN, R. *Dlaczego reportaż jest lepszy od powieści?* In: *CzytamRecenzuję.pl*. Rocz. 2016. [online]. [Cit. 2016-8-29]. Dostęp: <http://czytamrecenzuje.pl/686/dlaczego-reportaz-jest-lepszy-od-powiesci>.
- HUGO-BADER, J. – STACHOWSKI, A. *Jestem proktologiem*. In: *Kultura Liberalna*. Rocz. 2016. [online]. [Cit. 2016-8-26]. Dostęp: <http://kulturaliberalna.pl/2016/05/17/jacek-hugo-bader-wywiad-jestem-proktologiem/>.
- JANION, M. *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 2007. 353 s. ISBN 978-83-0804080-5.
- KOWALCZYK, M. *Antypodróż po Europie Andrzeja Stasiuka*. In: *Laboratorium Kultury*. Rocz. 2013. [online]. [Cit. 2016-8-9]. Dostęp: <http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/?p=21495>.
- MORAWIECKI, J. *Tablice ciągle płoną*. In: *Ha!art. Postdyscyplinarny Magazyn o Kulturze Współczesnej*. Kraków: Wydawnictwo Ha!art. Rocz. 2015. Nr 48. S. 96–99. ISSN 1641-7453.
- OLSZEWSKA, M. *Reporter nie poeta*. In: *Donosy rzeczywistości*. Rocz. 2010. [online]. [Cit. 2016-8-29]. Dostęp: <http://donosyrzeczywistosci.blogspot.com/2010/01/reporter-nie-poeta.html>.
- POSPISZIL, K. *Jesteśmy pytaniem. Przyczynek do dyskusji o środkowoeuropejskiej (nie)tożsamości*. In: *Kultura i Polityka*. Kraków: Wyższa Szkoła Europejska im. ks. Józefa Tischnera. Rocz. 2011. Nr 10. S. 141–153. ISSN 1899-4466.
- POSPISZIL, K. *Zbieranie fragmentów, czyli literackie egzystencje Europy Środkowej*. In: *Proudy*. Rocz. 2010. [online]. [Cit. 2016-8-9]. Dostęp: <http://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/studie/2010/2/Zbieranie-fragmentow-2.php>.
- PUTO, K. *Ratunek dla Unii? Wywalić Europę Środkową na zbity pysk*. In: *Dziennik Opinii*. Rocz. 2015. [online]. [Cit. 2016-8-9]. Dostęp: <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/opinie/20150910/puto-wywalic-europe-srodkowa-na-zbity-pysk>.
- SZCZEREK, Z. *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli Tajna Historia Słowian*. Kraków: Wydawnictwo Ha!art. 2013. 222 s. ISBN 978-83-62574-94-0.
- SZCZEREK, Z. *Siódemka*. Kraków: Wydawnictwo Ha!art. 2014. 256 s. ISBN 978-83-64057-52-6.

SZCZEREK, Z. *Tylko frajerzy wierzą w demokrację. Ziemowit Szczerek podróżuje po Rosji*. In: *Gazeta Wyborcza*. Rocz. 2016. [online]. [Cit. 2016-08-25]. Dostęp: <http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,20538288,tylko-frajerzy-wierza-w-demokracje-ziemowit-szczerek-podrozuje.html>.

SZCZYGIEŁ, M. *Projekt: Prawda*. Warszawa: Dowody na Istnienie. 2016. 368 s. ISBN 978-83-94311-83-4.

## **Kontakt**

Mgr Błażej Szymankiewicz, Zakład Semiotyki Literatury, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, ul. Fredry 10, 61-701 Poznań, Polska, [szymankiewiczblazej@gmail.com](mailto:szymankiewiczblazej@gmail.com)



# Интернационални мотив сукоба рођака услед непрепознавања. Јужнословенски епски контекст. Знакови и аналогije

Оља Василева

## Abstract

The aim of this paper is to confront and stratify compositional scheme with a specific motif of clash between relatives due to unrecognition. Equally present in Vuk Karadzic's, Sima Milutinovic's, and some Bulgarian variants, same as in the Persian canto Shahnama, this motif reveals it's complexity based on readers perspective, when the most significant analogies and differences appear in the named scheme: from genre dualism (ballad or epic), to the problem of mythical or naturalistic (historical) space or idea and Maximilian Braun's typology of heroes.

**Key words:** clash between relatives, unrecognition, motif, ballad, voice, variant, hero

## Апстракт

У раду се испитују и раслојавају особености композиционих и сижејних схема варијанти Вука Стефановића Караџића, Симе Милутиновића Сарајлије, бугарској варијанти и персијском епу *Шахнама* које собом носе мотив сукоба рођака услед непрепознавања. Овај мотив отвара специфичну перспективу посматрања која подразумева жанровска дивергирања (проблем баладе и епске песме), прелази преко уплива митског и натуралистичког (историјског), а завршава у слојевито-епском нијансирању јунака Максимилијана Брауна.

**Кључне речи:** сукоб рођака, непрепознавање, мотив, балада, глас, варијанта, јунак

*„И биће јунак као кучине и дјело њејово као искра,  
и обоје ће се зајалити, и неће бити никога да ујаси.“*

Књига пророка Исаије, 1:31

Остварујући вишеструке задатке који истовремено уплићу сижејне преплете, њихову метафоричност и слојевитост, народна књижевност сустиче се на пољу које обележава трајни дијалог унутарнационалног и интернационалног кода

на коме почива израз певача који јединствени лични печат оставља онда кад памћење постане најснажнији залог функционално-естетског управо у делима усмене књижевности.

„*Иншеркултурни ѿолед на јужнословенску усмену заједницу као наг-етнички систем који је широко распростирањен на културној маји Балкана*”<sup>1</sup> неретко имплицира митску позадину сликаног света и њему инхерентних јунака. Сусрет мита, фантастике и „свакодневности”, кад се структуре ових система разарају неумитним, новим поретком који уводи или разара трагичку визију света, у песмама које ће бити предмет нашег осврта уноси колико разноврсност, толико и функционалну симболику, раширену онолико колико је певачу потребно да развије основни тон свог дела. Самим тим, песме које су пред нама представљају једну од најзначајнијих основа, једну прауметност на чијим су целим мотивима настала дела посебне историјско-уметничке вредности усмене и писане књижевности – националне и интернационалне<sup>2</sup>. За песме овакве смисаоне концепције неопходно је да се сукоб у незнању као одабрани сижејни принцип представи на начин „*који изискује дубок ѿошрес од ѿојубних афеката*”<sup>3</sup> и који, трагично интониран не мора увек тако да се заврши (изразити пример су две песме из *Пјеванија Симе Милутиновића Сарајлије*); битан је начин на који модел сукоба рођака услед непрепознавања функционише и остварује своје варијације у сложеном интеркултурном погледу чији ћемо један неистражен део овом приликом обухватити.

## 1. Митски оквир

Тема сукоба рођака стара је колико и цивилизација, од библијских прича о Каину и Авелу, *Љеѿојиса ѿоја Дукљанина*, списа који обилује фолклорним представљањем сродничких размирица често трагичких размера, историјски подстакнутих, преко легендарног персијског епа песника Фирдусија, *Шахнаме* (посебно епизоде *Русѿем и Сухраб*), па све до бројних Вукових варијаната. Наиме, мотив сукоба рођака<sup>4</sup> услед непрепознавања покреће два значајна чиниоца

---

<sup>1</sup> СУВАЈЦИЋ, Б. *Српско и бугарско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*. Ин: *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*. С. 128.

<sup>2</sup> Тема сукоба рођака у литератури уочена је у разгранатом облику: тако се, на пример, у старонемачкој песми из 9. века сукобљавају отац Хилдебрант са сином Хадубрантом; у Норвешкој „*Thidreksagi*” из 13. века, воде борбу отац Хилдибрант са сином Алибрандом; у средњовековној италијанској песми „*Regina Ancroja*”, отац Рено води борбу на живот и смрт са сином Гуидоном. У руској епизици има песама о борби Илије Муромца са сином или ћерком које се трагично завршавају. У „*Телегонији*” грчког песника Еугамона, Телегон у незнању убија свог оца Одисеја.

<sup>3</sup> АРНАУДОВ, М. *Баладни мотиви в народната поэзия*. С. 7.

<sup>4</sup> Бранислав Крстић у књизи *Индекс мотива народних песама балканских Словена* под одредницом „Браћа” наводи и пододредницу „Браћа, не познавши се, деле двобој. – Кад се познаду измире се”,

који управљају семантиком „текста” народне песме. Пре свега, мислимо на доминантну, колико митску, толико и историјску – једном речи оквирну – тему која добија интернационални оквир јер јој је у основи породични однос<sup>5</sup>, сукоб рођака; други чинилац наслова пре свега је статичко-динамички мотив непрепознавања.

С тим у вези, уколико имамо на уму да је тема књижевног дела надређена категорија, а да је сиже „*скућ њриповеданих ситуација и догађаја у редоследу којим се њрезујују њримаоцу*”<sup>6</sup>, при чему су имплицитни дивергентни чиниоци мотиви у сижејно-морфолошком склопу једног дела (као што је мотив непрепознавања у склопу теме сукоба рођака онај мотив који основну тему илуструје, самим тим јој обезбеђује трајање), однос чинилаца у наслову можемо изразити следећом поставком:

Сиже/тема: сукоб рођака + мотив нераспознавања + митски оквир = мотив сукоба рођака услед непрепознавања

Песме са средишњим мотивом сукоба рођака због непрепознавања подразумевају иницијалну формулу која ће увести посебног јунака-ратника („*Вино њију*”), или истаћи његово рођење антиципирајући могуће разрешење („*Рани мајка два нејака сина*”) као експликацију двојства у ком један јунак мора бити одметник, а други онај који га тражи.

Митски простор који носиоца песме уводи у сукоб колико са собом, толико и са породичним вредностима, у варијантама са мотивом сукоба рођака услед непрепознавања јесте тродимензионалан, јер омогућава идејни сусрет различитих сфера. У гори, планини или поред воде, где се сукоб најчешће одиграва у јужнословенским варијантама не постоји приказ фантастичних бића, њихово присуство је подразумевано. Изузетност јунака који је харамбашки живот провео управо у гори или планини симболичког, злослутног назива (гора Гаревца, планина Корава, Кустур-град итд.) са својом четом, на граничном месту које ће кад-тад условити трагични расплет сусрета са рођаком који се не препознаје, заокружује се финалном формулом убиства и самоубиства (Вук СНП II, 16;

---

при том маркирајући варијанте из Вукових збирки, песме Вука Врчевића, Богишићев зборник, али не и *Пјеванија* Симе Милутиновића Сарајлије. На другом месту, под одредницом „*Двобој с непознатим сродником*” Крстић поново наводи варијанте са судбинским измирењем (Вук, Врчевић, Богишић, Славејков...), као и оне у којима отац и син, не познавши се, деле двобој (код Срећковића, Шапкарева, Лубурића и др.) Више у: KRSTIĆ, B. *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*. S. 309.

<sup>5</sup> Данијела Р. Петковић смешта породичне односе у једну сижејну групу чији подтип може бити, додајемо ми, управо мотив сукоба рођака услед непрепознавања. ПЕТКОВИЋ, Р. Д. *Структура сижеа у епској поезији*. In: *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*. S. 251.

<sup>6</sup> PRINS, DŽ. *Naratoški rečnik*. S. 182.



Вук СНП VI, 9, 10; Вук СНПр 2, 8) управо у гори где ће и бити закопани као подсетник и нови подтип митског места у већ постојећем. Другу, унутрашњу димензију, димензију јунаковог карактера чини његов залазак у те просторе, подстакнут жељом да се зацели најболнија рана – растанак у раној младости који је отворио немогућност потврђивања ратничког и породичног идентитета јунака. Трећој, идејно-морфолошкој схеми би припала скривена жеља за променом поретка који је наметнут историјско-културним условностима. Отуд изражена јуначко-ратничка, а не баладеска схема у варијантама Симе Милутиновића Сарајлије, рецимо (*Пјеванија*, бр. 5 и бр. 125); такође, и варијанта бр. 9 (Вук СНП, II), затим песма „*Смрти Сењанин Стивана*” (Вук СНП VI, II), „*Иво Сењанин и нећак му*” (Вук СНПр 3, бр. 40), песма „*Марко Краљевић ојлега сабљу*” (Вук СНПр 2, 39), затим епизода *Русјем и Сухраб* завршавају се на другачији начин. У питању је или срећан завршетак, или умирање од туге, затим ритуално опремање гроба нећака, или пак лукаво убиство на превару које се приписује Марку Краљевићу чији лик мора бити уобличен тако да доследно прати примарну црту његовог карактера – плаховитост, бахатост и беспоговорност ратничке визије.

У структури песама са централним мотивом сукоба рођака услед непрепознавања интересантни су знакови, а не само аналогии, дакле дистинктивност наративне граматике, а не само подразумевана унисоност. Зато је важно истаћи то да понекад један симболички предмет уноси нови тон у сваку варијанту, а уједно представља и границу између стварне и божанске сфере јуначке песме или баладе. Тако је са песмом „*Марко Краљевић ојлега сабљу*” у којој се симболика предмета сраслог са јунаком, односно предмета који представља значајну формулативну карику у представљању његовог карактера, читује као залог потврђивања морално-ратничког лика самог јунака. Сабља се, тако, као предмет изразитог симболичког потенцијала, у многим варијантама јавља управо због своје митске подлоге – она често носи „*шежину њочейка и завршейка једној јунашћива*”. Страдање од стране чудесног предмета, које у усменој књижевности јесте знак, подразумева аксиом, кад „*обновийи изворносїи и неизведену ѝрироду знака*”<sup>7</sup> значи обезбедити песми семантичке сигнале без којих не може, али и проширити сплетом формула њено симболичко трајање.

Митски потенцијал чудесног предмета у народној књижевности не потврђује се само у тренутку боја, већ његово именовање може антиципирати јунакову судбину. Тако у бугарској варијанти сукоба рођака због непрепознавања, у песми „*Малаше Войвода њоубва браћа си, без да њо њознае*”, сусрећемо јунака који у типичној формули заклетве нема у кога да се закуне сем у своја *обележја*, а јетким,

<sup>7</sup> DERIDA, Ž. *Glas i fenomen*. S. 73.

натуралистичким говором, ова варијанта се одваја од стила варијанти Вукових певача:

*„коња имам, у коња се кълнем,  
сабля имам, у сабля се кълнем,  
а они ме мене не вервали:  
коњо ми е кучешка нарана,  
сабля ми е костујино железо”* (наше подвлачење)

У Вуковој варијанти *„Војвода Милош и браћ му Драго”* (Вук СНП VI, песма бр. 9), са друге стране, потцртана је *естетска недовољност* јунаковог двојника (коња): *„Оруже ми рђа сјодобила / А коњицу їрива ојанула”*, док су у песми *„Смртї лудої Андријаша”* (Вук СНП VI, бр. 10) сигнали који прате младог, а одлучног јунака, претворени у семантички обременене веснике несреће:

*„Кад се дише коња довајило,  
Довајило коња и оружја,  
За њојасом двије љушке мале,  
Међу њима крива јайајана”*

Умањењем јуначког обележја наглашава се емотивни слој песме који прати пут младог и незрелог јунака.

## 2. „Јуначко раздојиште” или „вучје вијалиште”

### 2.1. „Вучје вијалиште”

„Јуначко раздојиште” као место доказа ратничког и јуначког дела личности многи певачи стилизују истовремено нудећи потврду епске величине јунака, али у тренутку кад родбинске везе услове „законе оружја”, тад се сликање предацује из сфере епике у сферу баладе, у „законе срца”. Захваљујући оној Гетеовој „језичкој гипкости” која управља тоном сваке песме, читалац наилази на сплет ликова и гласова који уносе моменат лирског (обично су то мајке, затим певање-зазивање брата у гори, заклетве, молитве и туждалице).

Мотив мајчинског предосећања (које је увод у *їрагацијско одлајање сукоба* у појединим варијантама) један је од сталних сигнала-слојева лирског у песми. У формулативном спрегу одговарање сина од жеље да пронађе брата и врати га окриљу породице део је формулативног склопа у многим варијантама, са сличном семантичком линијом. Једино у епизоди *Русџем и Сухраб* наилазимо на *оца* који мајци оставља онај исти симболички знак који одметнути отац касније на сину треба да препозна: *„Тад Русџем скину један оникс с руже, [...] /*

*Ако ти звезда сином обрадује, / Под њазухо му њај очев знак свежи!*<sup>8</sup>, чиме се суспензија трагичког на семантички дистинктиван начин остварује. Јак трагички потенцијал варијаната са мотивом сукоба рођака услед нераспознавања утиче на то да „*љривајни (љородични) и рајнички (јавни) део личности сљрадају*” под дејством судбине јер „*Човек јуначкој свеља, са својим високо развијеним смислом за љрајично, радо се уљиуља у сукобе и љраједије који су изложени слејом владању судбине. Омиљени садржај љесама ове врље је, на љримељ, нежељени злочин, нарочито убиљтво сродника*”<sup>8</sup> Интересантно је то да у бугарској варијанти немамо типичан разговор мајке и сина, а схема се раздија мајчиним подржавањем одлуке да брат крене у потрагу за братом („*Чуеш мене, мој мили сине, / љросљи ти са девет љодин време / сал да најдељ бљаља Андреаша*”). Суспензија или екстензија мајчиног проговарања умногоме утиче на тон народне песме, отуд наглашено натуралистички глас певача у варијанти „*Малаше Вљйвода љљубља бљаља си, без да љљ љознае*”.

Оглашавање брата у гори, кроз често троструко зазивање јунака, кад се и читалац и сам јунак припремају за „*чудо видељи или чудо чуљи*”<sup>9</sup>, како каже Лома, посебно је лирски развијено управо у балади „*Предљај и Ненад*”. Чудо је у овој песми у сврси трпљења, јуначке самоконтроле, све до тренутка до кад сам јунак прекида одлагање сусрета са братом. Глас који иде испред јунака у свим овим варијантама потврда је одлучности, а метафорички тај исти глас сведочи о величини јунака и пре његовог јунаштва. Сви „гласови” који се у варијантама јављају носе јаку алегоријску, контекстну ноту, чиме симболички залазе у вишеслојни, тихи, а емотивним набојем осликан простор „вучјег вијалишта”. Са разноликом и раширеном симболиком вука и, пре свега његовим митским потенцијалом, ови гласови се утквају у незаобилазни део једне варијанте са мотивом нераспознавања у свом центру.

## 2.2. „Јуначко раздојиште“

У Браунову категорију снажног и паметног, лукавог а непокорног јунака могли бисмо сврстати свакако Марка Краљевића, Милинка (*Пјеванија*, бр. 5), Ђачета („*Харамбаша Ђаче и бљај му Милован*”, Вук СНП VII, 55) и Рустемовог сина Сухраба. Марко лукавством убија свог рођака, Милинко смишља план како да се сукобљене стране помире без проливане крви, док харамбаша Ђаче одбија покорност везиру. Хераци, као прави репрезенти јуначке песме, са свим одликама јунака изузетне снаге, што менталне што физичке, закупаљали су самог Симу Милутиновића:

<sup>8</sup> BRAUN, M. *Ideološko hiperbolisanje u srpskohrvatskim narodnim pjesmama*. In: *Ka poetici narodnog pesništva*. S. 388.

<sup>9</sup> ЛОМА, А. *Пракосово*. S. 31.

„Хере, Хераци, Херачине и Херцејовци, којијех се по карактеру, духу и провинцијализму ћекоји залудни безјаци наши и посмјевају, прави су коренићи Срби, Славјани духом, нравом, језиком и дјелом; [...] што за Херачином сјане, на то да се друјиј чојек неуканује, ол' и обрайно”<sup>10</sup>

Тако, у посебну групу спада песма о сукобу отоманског цара и бечког ћесара бр. 125, „Два брајна”, о јунаку који се сам нуди да пошаље писмо турском цару са жељом да му на мегдан изађе прави борац. Специфичан мотив/формула одлагања кобног сукоба са братом, као у песми *Харамбаша Ђаче и брај му Милован* још експлицитније је присутан у песми „Два брајна”. Поносит, пркосан и пресигуран у себе и своје ратничке способности, овај јунак је и нов и традиционалан у карактеризацији јунака усмене књижевности. Међутим, он својим особинама које као да управљају сужејном и композиционом схемом песме, одваја песму од баладних момената водећи је простору типичног „јуначког разбојишта”. Крећући се по познатом простору општег у појединачном, са уоквиреним пољем опевања, односно са понекад јасно задатом „географијом формуле”<sup>11</sup> често се и не укида митски потенцијал локализованог простора, већ се у оквиру познатог гради мит; друкчије речено, у оквиру историје настаје народна песма („Вино њије војвода Милошу / У Поцере на Херцејовину”, СНП 6, бр. 9; „Чудан јунак њорег Сења њрође”, СНПр, 3, бр. 40, чиме се још и наговештава јунакова посебност која је на граници светова; „Кад је Мосјар куја њоморила” *Пјеванија*, бр. 5). Међутим, у варијантама Симе Милутиновића Сарајлије јак социјални моменат одводи митски импулс из композиционе схеме.

На другој страни су песме у којима се динамизам приповедања (односно композиционе схеме) успоставља по принципу измештања јунака из заштићеног простора његовог приватног станишта (а при том не мислимо на карактеристичан јунаков одлазак из дома у гору где се зачиње потрага за сродником, већ на прелазак из једне на другу територију), који је углавном представљен везивним ткивом – хајдучијом, као рецимо у песми „Харамбаша Ђаче и брај му Милован”, у којој управо због наведене композиционе схеме, изостају баладни елементи доминантни у песмама у којима јунак креће у опасно и непредвидљиво трагање за „братом од заклетве”. У овој песми разгранатог сижера, као и у обе Сарајлијине варијанте и понеким Вуковим, акценат је, као доказ превласти јуначко-ратничког тона, стављен на изражен, детаљан опис и опремање јунака, као и на фантастичну функционалност његових обележја. То можемо видети у паралелном читању песама: „А да ти је чуда саљегайи, / Како Ђаче јаше на лабуду”; „њотјеже му на сјоне колане, / заузда ја немајнијем клијом / [...] напури му суру

<sup>10</sup> САРАЈЛИЈА, С. М. *Пјеванија црногорска и херцеговачка*. С. 29.

<sup>11</sup> СУВАЈЦИЋ, Б. *Певач и традиција*. С. 54.

*међедину*”, „*Два браћа*”; „*На њему је руво чудноватио, / На љави му од златиа челенка*”, „*Иво Сењанин и нећак му*”; „*А љали му низ рамена брци / Ка соколу низ кољена крила*”, „*Војвода Милош и браћ му Драћо*”. Као што се углавном у свим овим варијантама испуњава трофункционалност заснована на части, љубави и ратничком темпераменту, тако је и у литератури уочено, сходно видном преплету лирских (увек где је нераспознавање и потрага) и епских (ванредни јунак) мотива, да код Милутиновића „*Песме Два Херака, Турсџиво и Јакшићи љредводе љрују епских љесама, јер оне, у особеном љесниковом виђењу, сублмирају и исказују љри филозофско-етичка живојна љринципа љосћављена и амалиамисана лирским љесмама*”<sup>12</sup>. (подвукао аутор)

Било да читамо варијанте у којима простор модификује говор и радњу, било да је сиже основа на којој се гради стварносно-митски простор којим се крећу посве узорни јунаци често митских обележја, певач који настоји да опева причу сплетену око једног од најинтригантнијих мотива јуначке поезије од најстаријих времена суочен је са чињеницом да модел борбе као херојски чин претапа у стилизованост особеног типа у тренутку кад се са митским простором и универзалном схемом сукоба рођака сусретне мотив који целокупној композиционој схеми даје трагични импулс – мотив нераспознавања. Прешавши пут од класичних јунака епских песама изванредних врлина, преко уснулих или неповерљивих јунака какве налазимо у одабраним варијантама, настојали смо да исцртамо контуре које корелирају, али и које су дистинктивне како бисмо значајном и недовољно истраженом сегменту усмене поезије пружили контекст који своје упориште налази у митском, баладеском, историјском/ стварносном, и на крају, само јуначком.

## Извори

- Бљларска народна љоезиа и љроза*. Том пљрви, јунашки песни. Сљставителство и редакција Лиљана Богданова. Софија. 1981. 468 s.
- Љејойис љопа Дукљанина*. Титоград: Графички завод. 1967. 282 s.
- САРАЉИЈА, С. М. *Пљеванија црнојорска и херцеговачка*. Прир. Добрило Аранитовић, Никшић. 1990. 1202 s. ISBN 978-86-4270-052-6.
- СТЕФАНОВИЋ КАРАЉИЋ, В. *Српске народне љјесме*. Књ. VI. Београд: Просвета. 1935. 492 s.
- СТЕФАНОВИЋ КАРАЉИЋ, В. *Српске народне љјесме*. Књ. VII. Београд: Просвета. 1935. 428 s.
- СТЕФАНОВИЋ КАРАЉИЋ, В. *Српске народне љјесме*. Књ. II. Београд: Просвета. 1969. 455 s.

<sup>12</sup> ЉУБИНКОВИЋ, Н. *Пљеванија црногорска и херцеговачка Симе Милутиновића Сарајлије*. S. 173.

- СТЕФАНОВИЋ КАРАЏИЋ, В. *Српске народне пјесме из необјављених рукописа*. Књ. II. Београд: САНУ. 1974. 314 с.
- СТЕФАНОВИЋ КАРАЏИЋ, В. *Српске народне пјесме из необјављених рукописа*. Књ. III. Београд: САНУ. 1974. 297 с.
- FIRDUSI, A. Q. M. *Rustem i Subrab*. Beograd: Narodna knjiga. 1983. 194 с.

## Литература

- АРНАУДОВ, М. *Баладни мотиви в народната поезия*. Софија: Издателство БАН. 1964. 399 с.
- BRAUN, M. *Narodna pesma kao filološki problem*. In: *Ka poetici narodnog pesništva* (prir. Svetozar Koljević), Beograd: Prosveta. 1982. 580 с. S. 373–385.
- BRAUN, M. *Ideološko hiperbolisanje u srpskohrvatskim narodnim pesmama*. In: *Ka poetici narodnog pesništva* (prir. Svetozar Koljević). Beograd: Prosveta. 1982. 580 с. S. 386–404.
- DERIDA, Ž. *Glas i fenomen*. Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSOS. 1989. 113 с.
- KRSTIĆ, B. *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*. Beograd: SANU. 1984. 672 с.
- ЛОМА, А. *Пракосово: словенски и индоевројски корени српске епике*. Београд: Балканолошки институт. 2002. 352 с. ISBN 978-86-7179-033-8.
- ЉУБИЊКОВИЋ, Н. *Пјеванија црнојорска и херцеговачка Симе Милутиновића Сарајлије*. Београд: Рад, КПЗ Србије. 2000. 299 с. ISBN 86-09-00705-7.
- ПЕТКОВИЋ, Р. Д. *Структура сјжеа у ејској поезији*. In: *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* (ур. Бошко Сувајџић). Београд: Институт за књижевност и уметност. 2012. 478 с. ISBN 978-86-7095-186-0. S. 249–276.
- PRINS, Dž. *Naratoški rečnik*. Beograd: Službeni glasnik. 2011. 265 с. ISBN 978-86-519-0941-5.
- СУВАЈЦИЋ, Б. *Певач и традиција*. Београд: Завод за уџбенике. 2010. 291 с. ISBN 978-86-1717-041-5.
- СУВАЈЦИЋ, Б. *Српско и бујарско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*. In: *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* (зборник), ур. Бошко Сувајџић. Београд: Институт за књижевност и уметност. 2012. 478 с. ISBN 978-86-7095-186-0.

## Kontakt

M.A. Olja Vasileva, Katedra za srpsku književnost sa južnoslovenskim književnostima, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, Studentski trg 3 Beograd, Srbija, [o.vasileva06@gmail.com](mailto:o.vasileva06@gmail.com)



# Hodnotná literatura, nebo šestákový brak? Narativ v románech Marie Jurićové Zagorky

Dajana Vasiljevićová

## Abstract

The paper is focused on literary works of Marie Juricová Zagorka (1873–1957) in the context of a Croatian novel. Her serial works were immensely popular, yet often considered to be of lesser literary value. Although her narration draws from canonized model of realistic historical fiction her works are branded by institutional critique as popular trash mostly for uneducated (female) readers. My attention is paid to the gender norms in the context of literary fiction, problem of exclusionary apparatus of cultural gender within patriarchy and gendered power relation of binary system. From that point of view Zagorka's multifaceted non-stereotypical concept of feminized experience and femininity, is considered "threatening". In the aim for a different, more balanced, view on her literary work we are posing a question if negative assessment of her works, can be perceived as gendered discipline of female that crossed the gender boundaries.

**Key words:** Croatian literature, emancipation, western literary canon, gender, women's magazines, Zagorka

## Abstrakt

Příspěvek se zabývá reflexí tvorby Marie Jurićové Zagorky (1873–1957) v kontextu chorvatské prózy, autorky, jejíž romány vycházející na pokračování v denním tisku jsou dobovou kritikou označeny za populární brak pro nevzdělané čtenáře, estetický barbarismus, byť kompozičně vychází z obecně přijímaného modelu realistické narace. Zabýváme se zejména genderovými tlaky ve fikčním prostředí, konkrétněji problémem pacifikace a patriarchálního normování postav dle binární dichotomie soukromého a veřejného, jakož i Zagorčiny „ohrožujícím“ pojetím ženství v její tvorbě i editorské činnosti v časopise *Ženski list*, akcentujícím reflexe ženské zkušenosti. Příspěvek si pokládá otázku, je-li recepční disproporce Zagorčiny tvorby následkem modernistického odporu k realistické deskriptivnosti historizující narace, či se jedná o vytěsnění autorky odmítající se podřídit dobové disciplinaci ženy ve veřejném prostoru.

**Klíčová slova:** chorvatská literatura, emancipace, literární kánon, gender, ženské časopisy, Zagorka



Stěží bychom v chorvatské literatuře našli autora kontrastněji pojímaného, než je spisovatelka Marii Jurićová Zagorka (1873–1957), jejíž přijímání se pohybuje v extrémech, od nekritického zbožňování publika po totální přezírání a zesměšňování ze stran větší části odborné kritiky. Dochází k zajímavému paradoxu, kdy je Zagorka paralelně pojímána jako ikona ženské emancipace, protože není zásadnějších pochyb o tom, že je to právě ona, kdo v kontextu chorvatské literatury vnáší do ženského autorství politicky angažovanou feministickou dimenzi, a zároveň jako úpadková autorka, jejíž tvorba ztělesňuje modelový literární brak pro nevzdělaného čtenáře. V praxi přísně hierarchizované modernistické literatury dlouhou dobu panoval obecný konsenzus, že „*literární opus Marie Jurićové Zagorky nemá zvláštní uměleckou hodnotu*“<sup>1</sup> a následkem tohoto přezíravého postoje byla nejen absence zásadnějších reflexí její tvorby v odborné literatuře,<sup>2</sup> ale především blazeované označování Zagorčiny narace pejorativními přídomky „estetický barbarismus“ či eskapistické „ovoněné smeti“ a „závan z chléva“<sup>3</sup>. Její čtenářský úspěch byl z pozice elitistického kánonu připisován především zvládnutí marketingových strategií, přitom sama negace je více než triviálním narativním charakterem jejího vyprávění založeného na vyhocení sensibility ovlivněna autorčinou neliterární (auto)stylizací a veřejnými aktivitami odporujícími dobové představě v pojetí ženy.<sup>4</sup> Proto můžeme tato hodnocení připsat na vrub foucaultovské disciplinace a projevu latentní společenské mizogynie ztělesňující pacifikační tlak dobového epistémé pokoušejícího se usměrnit alternativní typ veřejných aktivit stírajících hranice mezi mužským a ženským.

S odhledem na historický kontext postavení ženy v patriarchální společnosti můžeme konstatovat, že je to právě časopis *Ženski list* (*Ženský list*, 1925–1938), redigovaný Marií Jurićovou Zagorkou, který má s ohledem na dlouhou dobu svého

<sup>1</sup> DORĐEVIĆ, B. *Zagorka – kroničar starog Zagreba*. S. 5.

<sup>2</sup> Opomineme-li existenci dílčích studií a sborníků, lze za první a dosud jedinou relevantní monografii považovat Lasićovu syntézu *Književni počeci Marije Jurić Zagorke (1873–1910): Uvod u monografiju* z roku 1987.

<sup>3</sup> Principiálně v polemikách A. G. Matoše, O. Krause a M. Krleži se setkáváme s názory, že Zagorka korumpuje vkus čtenářů svým literárním brakem a její tvorba nepatří ani do sféry vysoké kultury, ani chorvatské literatury jako takové. Tato označování vedla Zagorku k úhybným strategiím v podobě stylizace do pozice písič novinářky či explicitního odmítání literárnosti vlastního díla, nicméně její strategie se později proměňuje a namísto výše zmíněného tvrzení používá argument, že je autorkou lidových románů a na to konto by její dílo nemělo být interpretováno z hlediska literárních analýz.

<sup>4</sup> Zagorčiny aktivity byly subverzivní ve více rovinách, literární, profesní i společensky aktivistické. Zagorka nejenže organizovala první ženské protirežimní demonstrace v Záhřebu roku 1903, byla také zakladatelkou prvních ženských odborových i profesních organizací (Spolek žen v tiskařském průmyslu a Svaz chorvatských spisovatelek) a zároveň jednou z nejvýraznějších propagátorek politizace, resp. společenské aktivizace žen. Výrazně se to projevuje v polemikách se zastánci androcentrického patriarchálního řádu v čele s Antunem Gustavem Matošem v časopise *Zvono* (*Zvon*) v roce 1909. Šířeji viz LASIĆ, S. *Književni počeci Marije Jurić Zagorke (1873–1910): Uvod u monografiju*. Zagreb: Znanje, 1986.

vydávání a nadstandardně vysokou tiráž<sup>5</sup> zásadní vliv na utváření představ o moderní ženě v chorvatském prostředí.<sup>6</sup> Na rozdíl od krátkodobých politických časopisů tematizujících otázky ženského emancipačního hnutí, jako byly Zofkou Kvederovou Demetrovićovou redigovaný *Ženski svijet* (*Ženský svět*, 1917–1918), přejmenovaný od desátého čísla na *Jugoslavenska žena* (*Jugoslávská žena*, 1918–1920), *Ženske misli* (*Ženské myšlenky*, 1919–1921) či *Eva* (1928), koncipuje Zagorka *Ženski list* jako zábavné periodikum pro středostavovské ženy,<sup>7</sup> jehož průvodním jevem je „dávkování“ emancipačních požadavků skrze konzumní paradigma. Kritika se vzácně shoduje, že právě tento model, fungující v různých úrovních interakce, pozvolna zapojoval chorvatské ženy do emancipačního procesu. Nelze totiž přehlédnout, že k osvojování emancipačních myšlenek dochází skrze čtení jejího populárního románu i prostřednictvím komunikace<sup>8</sup> mezi Zagorkou jako symbolickou emanací chorvatského feministického hnutí a „obyčejnými“ čtenářkami.

Podíváme-li se na jeho vývoj podrobněji, lze konstatovat, že právě v něm se zřetelně krystalizuje autorská koncepce Marie Jurićové Zagorky, když list profluje jako pokrokové, liberálně feministické periodikum pro moderní, tj. městskou, emancipovanou a pracující ženu. Do popředí klade nejen otázky ideově politické a kulturní, ale i sociální, tedy mimo požadavků rovnosti před zákonem, hlasovacího práva, osvěty a vzdělání, je pozornost upřena na snahy o posun chápání ženské práce z hlediska profesního i soukromého. Jak již bylo naznačeno, tento moderní list „západního“ ražení zachycuje linii každodenní praktické feministické orientace i aspekty teoretické skrze Zagorčiny rubriky a reportáže, nicméně klíčovou úlohu má nebeletristický seriálový román,

<sup>5</sup> Tiráž listu není dohledatelná, avšak M. Vujnovićová ji na základě podkladů vydavatelství Medjunarodni Prometni, Novinski i Oglasni Zavod d. d., odhaduje v rozmezí 60 až 75 000 výtisků. VUJNOVIĆ, M. *Forging the Bubikopf Nation: Journalism, Gender and Modernity in Interwar Yugoslavia*. S. 3–4. *Ženski list* byl nejpulárnější a nejdéle publikovaný chorvatský meziválečný list pro ženy, nicméně v kontextu jugoslávských feministicky orientovaných tiskovin zůstal jedním z mnoha.

<sup>6</sup> Jelikož se jednalo o první list pro ženy financovaný výhradně z „domácího“ kapitálu a představoval alternativu k vysoce populárním německým časopisům pro ženy „Familienblatt“ pro chorvatské, vlastenecky orientované publikum.

<sup>7</sup> Již v úvodníku prvního čísla časopisu *Ženski list* redakční kolegium uvádí, že „jejich“ list, na rozdíl od starších osvětových tiskovin pro ženské publikum, zjevně odkazuje na první chorvatský „list pro rodinu“ *Domace ognjište* (*Domácí krb*, 1901–1910), první „ženský“ časopis v chorvatském prostředí, a bude profilován jako společenský časopis s bohatou obrazovou a stříhovou přílohou, ve kterém nejde o domácnost, ale společenské interakce a kulturní novinky. Na druhou stranu Marina Vujnovićová upozorňuje na návaznost na starší vlasteneckou rétoriku propojující ženskou emancipaci s programem národní emancipace ve smyslu konvenčních konceptů ženskosti. VUJNOVIĆ, M. *Forging the Bubikopf Nation: Journalism, Gender and Modernity in Interwar Yugoslavia*. S. 6, 180, 228.

<sup>8</sup> Nejen ve smyslu adresného obrácení k ženskému kolektivu ve člancích a reportážích, ale především v diskusních rubrikách, ve kterých Zagorka vybírá dotazy čtenářek, na které ona sama odpovídá. Jejichž originály jsou dochovány v archivu Centra ze ženske studije (Centra pro ženská studia), které pečuje o memoriální odkaz Marie Jurićové Zagorky.

později vydaný tiskem pod názvem *Kamen na cesti* (*Kámen na cestě*, 1938).<sup>9</sup> Zagorka v něm předkládá čtenářkám časopisu vyprávění o životě hlavní hrdinky, v němž se protagonistka příběhu Mirjana musí podřizovat všudypřítomnému pacifikačnímu tlaku patriarchálního společenského řádu. Prožitky hrdinky jsou plné zklamání nadějí, nespokojenosti, touhy a především bezmoci vůči společnosti. Mirjana se touží stát rovnocennou partnerkou v národním boji, chorvatskou básnířkou, která se skrze svou tvorbu zapojí do procesu národní emancipace a postaví na roveň mužským „spolubojovníkům“,<sup>10</sup> nicméně naráží na koncept binarizovaného prostoru.<sup>11</sup> Právě proces jejího uvědomování je svěbytným emancipačním exemplem, které sice navazuje na tradice populárních románů řetězením epizod a dialogů,<sup>12</sup> jakož i na chorvatskou autobiografickou linii narace charakteristickou didaktismem a folklorně-národopisným směřováním, balancujícím na hranici bildungsrománu,<sup>13</sup> alegorie a romance, ale fakticky problematizuje koncept patriarchálního ženství jako takového.

V obecné rovině je charakteristickým rysem jejich textů fikcionalizace faktografie, autorská intence selektovat a opakovaně přetvářet klíčové momenty pro největší účinek na čtenáře, který M. Grdešićová označuje v případě autobiografické narace za formu „self-fashioning“, přizpůsobování svého obrazu aktuálním potřebám prezentace<sup>14</sup>,

<sup>9</sup> Marie Jurićová Zagorka začíná svůj román publikovat v roce 1932 pod názvem *Na cesti. Roman jedne spisateljice* (*Na cestě. Román jedné spisovatelky*) v časopise *Ženski list* (*Ženský list* 1932, č. 12; 1933, č. 1–12; 1934, č. 1–12), nicméně po publikaci dvaceti pěti kapitol je vydávání přerušeno s odvoláním na proměnu publikační strategie listu a avízem plánované publikace „již na jaře následujícího roku“ (*Ženski list*, 1934/12: 18), ke které nedošlo. Až roku 1936 je obnovena publikace následujících částí v listu *Hrvatski dnevnik* (*Chorvatský deník* 1936, č. 1–172) pod novým názvem *Na mučilištu* (*V mučírně*), a román kompletně vychází teprve v roce 1938 pod již zmiňovaným finálním názvem *Kamen na cesti*.

<sup>10</sup> Její romantické představy o kolegiální spolupráci se střetávají s nelibostnou realitou, když se musí vyrovnávat s neustálým útlakem (rodiny, resp. otce ovládaného mentálně labilní matkou, posléze manžela, který ji fyzicky i psychicky týrá a vykořisťuje). Aby unikla, prchá v přestrojení za muže do Záhřebu s představou zapojení do vysněného národního kolektivu, ale navzdory svým snahám a talentu zůstává v outsiderské pozici, bez perspektivy dosažení uměleckých cílů či překročení společenských bariér. Proto, když v závěru románu stojí před volbou, zda pokorně přijmout podřízenou roli, či dále trpět, volí jako moment radikálního odporu třetí cestu, zasebevraždu. Viz JURÍČOVÁ ZAGORKA, M. *Kamen na cesti*. Zagreb: Stvarnost. 1977.

<sup>11</sup> V momentě, kdy je veřejný prostor koncipován jako exkluzivně mužský, je žena v něm se pohybující považována veřejný objekt. Žena bez dozoru je pak v městském prostoru považována za veřejnou ženu, tj. prostitutku.

<sup>12</sup> Rychlým střídáním dynamických dialogů s rozsáhlými deklamativními pasážemi, které mají ilustrovat umrtvený společenský řád, tyto promluvy zpravidla oscilují mezi ryze osobní a společensky angažovanou politickou výpovědí. Zároveň představují model narace bez konce, přerušované v nejnepřínávějším momentu, tzv. „šeherezádin“ narativní model známý z *Příběhů tisíce a jedné noci*.

<sup>13</sup> V chorvatském prostředí modelový román výchovy, v němž se hlavní hrdina vyvíjí z dítěte v dospělého, dochází k uvědomování a rozvoji vloh s hledáním uplatnění ve společnosti, nabývá na popularitě v éře pozdního realismu; mezi umělecky nejzdařilejší romány patří *U registraturi* (*V registratuře*, časopisecky 1888, tiskem až 1911) A. Kovačiće či K. Š. Gjalského.

<sup>14</sup> GRDEŠIĆ, M. *Politická Zagorka: „Kamen na cesti“ kao feministička književnost*. In: *Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova VII*. Split: Književni krug. 2005.

stejně jako dvě pozice prezentace sebe sama jako křesťanského martyra, trpícího pro své poslání, a ženy revolucionářky, bojující proti všem. Zpravidla platí, že Zagorčiny (auto)biografické texty<sup>15</sup> jsou svébytnými dějinami zneužívání ženy v patriarchální společnosti. Proto je již zmiňovaný *Kamen na cesti* příběhem omezených možností, nevyužitých příležitostí, nefunkční rodiny a patologických vztahů, skrývajících se za fasádou spořádaného maloměstáctví vyšší střední třídy. V něm se Mirjana jako veřejný subjekt, básnířka, v rovině symbolické identifikuje s národní tradicí a „nosným“ mýtem morální zodpovědnosti obrodit národ, což má fatální následky pro strukturu jejího vnitřního světa. Mirjana zůstává v zajetí dobových konceptů, které ironizuje, a později se vůči nim explicitně vymezuje. Navzdory kritice „instituce“ manželství<sup>16</sup> a úsilí o odpoutání od alegorického konceptu „chorvatské ženy“ zpochybňováním konvenčních mýtů mateřství<sup>17</sup> a poslušné podřízenosti Zagorka akceptuje ideu ztožňování ženské sexuality s hysterií a šílenstvím.<sup>18</sup> Na druhou stranu román nabízí provokující portrét ženy, která sice pocituje etické motivace k národní práci a která si je vědoma, že jako správná chorvatská žena by se měla chovat způsobem odpovídajícím společenským normám a konceptu národní biopolitiky, nicméně odmítá ustoupit ze svého přesvědčení a vítězí u ní individuální požadavky nad představami kolektivu.<sup>19</sup>

Pokud se zaměříme na literárněvědné receptce Zagorčiny sociálněkritické či autobiografické linie tvorby, lze konstatovat, že i ty byly hluboko do devadesátých let dvacátého století zatíženy věcnou příslušností<sup>20</sup> Zagorčinych historizujících, detektivních a sci-fi románů do korpusu chorvatského triviálního románu. Proto jsou její politické

<sup>15</sup> *Kamen na cesti* je dle soudu mnohých literárních teoretiků román autobiografický či románová autobiografie a na to konto je Mirjana pojímána jako alter ego Zagorky. Namátkou srov. LASIĆ, S. *Književni počeci Marije Jurić Zagorke (1873–1910): Uvod u monografiju*. Zagreb: Znanje. 1986. a VUJNOVIĆ, M. *Forging the Bubikopf Nation: Journalism, Gender and Modernity in Interwar Yugoslavia*. NY: Peter Lang Publishing Inc. 2009.

<sup>16</sup> Mirjana odmítá mateřství, které vnímá jako omezující pro uměleckou realizaci. Buduje svoji identitu jako vědomý opak tradičním ženským rolím, usiluje o to být autonomním subjektem a moci se svobodně rozhodovat o vlastním životě, poslání a konečně i sexualitě.

<sup>17</sup> Reprezentovaného figuracemi ženy-matky obětující se pro své syny ztělesňující princip plodivého, podpůrného mateřství. Viz YUVAL-DAVIS, N. *Gender and Nation*. P. 20–344.

<sup>18</sup> Nedochozí k diferenciaci mezi koncepty anděla/panny a démona/děvky. Například chování Mirjaniny matky je podmíněno její sexuální frustrací, která se projevuje iracionálním běsněním a hysterickými atakami, během kterých matka nabývá antropomorfních charakteristik, obdobně stereotypní je postava sestry Dragicy, ztělesnění mlčícího anděla. Zásadní vliv na tyto koncepce má v chorvatské prostředí, kromě katolického modelu, Weiningerovo pojetí ženství jako zkázonosného principu, kterému dominuje gynaikofobický strach z ženství, v jehož perspektivě je žena alegorická a amorální, plně v zajetí své nekontrolované sexuality, oproti tomu muž je schopen tu svoji regulovat, proto mu náleží úloha tvůrce. Viz WEININGER, O. *Spol i karakter*. Zagreb: Euroknjiga. 2008.

<sup>19</sup> Jak LASIĆ, S. *Književni počeci Marije Jurić Zagorke (1873–1910): Uvod u monografiju*. Zagreb: Znanje. 1986. tak i NEMEC, K. *Povijest brvatskog romana od 1900. do 1945. godine*. Zagreb: Znanje. 1998.

<sup>20</sup> Z hlediska sdíleného modernistického přesvědčení o nutnosti konfrontace se současnou realitou vedoucí k odporu ke vnímání literatury skrze její „výchovnou“ funkci, realistickému modelu, v němž jsou estetické hodnoty textu podružné a klíčovými je služebné utváření sdílené paměti národa.

reportáže i romány *Kneginja iz Petrinjske ulice* (*Kněžna z Petrinjské ulice*), *Mala revolucionarka* (*Malá revolucionářka*) a *Kamen na cesti* z hlediska institucionalizovaného kritického diskurzu trivializovány, protože, jak poznamenává M. Deletićová, seriálová nakladatelská forma jasně indikuje „nízkost“ těchto textů,<sup>21</sup> nicméně není to výlučně formální shoda ve způsobu publikace „na pokračování“, svůj vliv má Zagorčina dříve zmiňovaná reputace. Obojí bylo pro dobovou kritiku nezpochybnitelným indikátorem, že tyto texty patří k tradici „kolportérské literatury na pokračování“<sup>22</sup> pro nevzdělané čtenářské publikum, a vedly k zařazení do kategorie „instantních fejeton románů“<sup>23</sup> navzdory jejich nesporným literárním kvalitám v kontextu chorvatského psychologického, politického a iniciačního románu. Zagorčiny romány svým triviálním názvem, triviální formou nákladu a implikovanou triviálním čtenářem, či spíše čtenářkou,<sup>24</sup> ostatně jako i ukotvení do dávné i nedávné minulosti přelomu 19. a 20. století, byly čímsi neodpovídajícím jak dobovým estetickým kritériím modernistů hledících do budoucnosti, tak politickému smýšlení či morálnímu přesvědčení tradicionalistů. Kritika se zaměřila na schematické milostné příběhy, překonávání překážek v textech, ve kterých dominuje ideologie, společenské postavení a třídní rozpory, kde se skrze intimní svět postav řeší makropolitická situace.

Ostatně zpochybnování stávající kulturní hierarchie „zezdola“, z perspektivy nízkého, stojícího v opozici k estetizujícímu modernismu, obdobně jako již zmiňované explicitně formulované emancipační požadavky, byly v dobové perspektivě zjevnou degradací imanentního smyslu literatury, něčím, co mělo pro tvorbu Zagorky za následek proces, označovaný R. Felskou jako připisování „nízkého“ obsahu a aktivit.<sup>25</sup> Následkem výše zmíněného jsou interpretace autorčiny tvorby výlučně v souvislosti s jejími „neuměleckými“ aktivitami, tj. politickým žurnalismem, propagováním chorvatské národní myšlenky či sociální angažovanosti autorky. Jinými slovy: v obecné rovině platilo, že při analýze textů, a především románu *Kamen na cesti*, označovaného jako (auto)biografický, přistupovala akademická obec k interpretaci fabule a námětu

<sup>21</sup> Dobové paradigma je takové, že triviální literatura je ta, která se kupuje v trafice. DELETIĆ, M. *O ontološkom statusu trivijalne književnosti*. In: *Trivijalna književnost*. S. 63. Analogicky, pokud V. Brešić konstatuje, že vliv hierarchického rozrůznění seriálové publikační strategie v meziválečném období má za následek jasné rozlišování mezi hodnotnou a brakovou literaturou i na základě způsobu publikace, resp. hodnotná až na výjimky, jako jsou elitivní literárně profilované časopisy, zcela ustupuje od seriálové formy publikace. BREŠIĆ, V. *Čitanje časopisa: Uvod u studij brvatske književne periodike 19. stoljeća*. 107–113 nn. Neřeba zdůrazňovat, že v takovém pojetí se vztahuje na Zagorčiny romány, zpravidla uveřejňované jako literární příloha v novinách či populárních žurnálech, a tedy nutně směřuje k systematické produkci dalších nerovností.

<sup>22</sup> ĐETONI DUJMIĆ, D. *Ljepša polovica književnosti*. S. 157.

<sup>23</sup> COHA, S. *Od fenomena do modela: u povodu Lasićeve Zagorke*. In: *Nova Croatica*. S. 78.

<sup>24</sup> Dobové pojetí ženy jako implicitní zahálčivé čtenářky koriguje Nemeč: „Ženy se v té době nemohly angažovat v politice, obchodu či administrativě, proto svůj volný čas využívaly ke čtení.“ NEMEC, K. *Putovi pored znakova – portreti, poetike, identiteti*. S. 205.

<sup>25</sup> FELSKI, R. *The Gender of Modernity*. S. 80.

skrže historicko-pozitivistické čtení životní praxe Zagorky<sup>26</sup> a pojímala román jako simplifikovaný nefikční narativ mající podobu autobiografického románu.<sup>27</sup>

Jak bylo několikrát zmíněno, Zagorka byla považována za autorku komerční lidové literatury, její tvorba označována jako populárně braková, zábavná, bezcenná, vadná, navzdory tomu, že „pouze“ využívá starší schéma realisticko-sentimentální narace, které přistupuje k žánru historického, společenského i autobiografického románu skrze teleologické prizma. Při zohlednění strukturálních rozdílů mezi vysokou a nízkou literaturou nelze tvrdit, že by její tvorba spadala do pole vysoké literatury, ale obsahuje řadu politicky subverzivních elementů, jako jsou motiv politické revolvy vůči tradiční autoritě (organizace protivládních demonstrací), cross-dressing (jako způsob společenského uplatnění), konceptuální úvahy o ženství vně konvenční binární dichotomie a aktivistický feminismus, které ji v androcentrické perspektivě dobové kritiky snižují na roveň nízké.

## Literatura

- BREŠIĆ, V. *Čitanje časopisa: Uvod u studij hrvatske književne periodike 19. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska. 2005. 203 s. ISBN 978-953-150-739-2.
- COHA, S. *Od fenomena do modela: u povodu Lasićeve Zagorkke*. In: *Nova Croatica*. Zagreb. 2007. Č. 1. S. 73–98. ISSN 1846-8292.
- DELETIĆ, M. *O ontološkom statusu trivijalne književnosti*. In: *Trivijalna književnost*. Beograd: Studentski izdavački centar UK SSO Beograda, Institut za književnost i umetnost. 1987. S. 62–66. ISBN 86-7339-0006-0.
- DETONI DUJMIĆ, D. *Ljepša polovica književnosti*. Zagreb: Matica Hrvatska. 1998. 407 s. ISBN 953-150-166-1.
- DONAT, B. *Predgovor*. In: *Gordana*. Zagreb: Stvarnost. 1976. ISBN 978-953-0-60248-0.
- DORĐEVIĆ, B. *Zagorka – kroničar starog Zagreba*. Zagreb: Stvarnost. 1965. 208 s.
- FELSKI, R. *The Gender of Modernity*. Cambridge. Massachusetts: Harvard University Press. 1995. 256 p. ISBN 978-0674-34194-4.
- GRDEŠIĆ, M. *Politička Zagorka: „Kamen na cesti” kao feministička književnost*. In: *Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova VII*. Split: Književni krug. 2005. S. 214–235. ISBN 953-163-133-6.

<sup>26</sup> Srov. DORĐEVIĆ, B. *Zagorka – kroničar starog Zagreba*. Zagreb: Stvarnost. 1965., HERGEŠIĆ, I. *Predgovor*. In: *Tajna Krvavog mosta*. a PROSPEROV NOVAK, S. *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing. 2003. 300–302 nn.

<sup>27</sup> Srov. DONAT, B. *Predgovor*. In: *Gordana*. Zagreb: Stvarnost. 1976. a LASIĆ, S. *Književni počeci Marije Jurić Zagorkke (1873–1910): Uvod u monografiju*. Zagreb: Znanje. 1986.

- HERGEŠIĆ, I. Predgovor. In: *Tajna Kravog mosta*. Zagreb: Stvarnost. 1979.
- JURIĆOVÁ ZAGORKA, M. *Kamen na cesti*. Zagreb: Stvarnost. 1977. 445 s.
- LASIĆ, S. *Književni počeci Marije Jurić Zagorke (1873–1910): Uvod u monografiju*. Zagreb: Znanje. 1986. 194 s. ISBN 86-313-0044-6.
- NEMEC, K. *Povijest hrvatskog romana od 1900 do 1945 godine*. Zagreb: Znanje. 1998. 315 s. ISBN 953-195-047-4.
- PROSPEROV NOVAK, S. *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing. 2003. 723 s. ISBN 953-212-033-5.
- VUJNOVIĆ, M. *Forging the Bubikopf Nation: Journalism, Gender and Modernity in Interwar Yugoslavia*. NY: Peter Lang Publishing Inc. 2009. 229 s. ISBN 978-1-4331-0628-6.
- WEININGER, O. *Spol i karakter*. Zagreb: Euroknjiga. 2008. 583 s. ISBN 978-953-7099-31-2.
- YUVAL-DAVIS, N. *Gender and Nation*. Thousand Oaks. Calif: Sage Publications. 1997. 168 s. ISBN 978-0803986633.

## Kontakt

Mgr. Dajana Vasiljevićová, Katedra jihoslovanských a balkanistických studií,  
Filozofická fakulta, Univerzity Karlova, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha, Česká  
republika, [dajana.vasiljevicova@ff.cuni.cz](mailto:dajana.vasiljevicova@ff.cuni.cz)

## Жанры Польского текста русской поэзии XX века (1945–1991 гг.)

Кристина Воронцова

### Abstract

Polish text in Russian culture exists as other “texts” (such as St. Petersburg, Italian, etc.), however, it has a complicated synthetic structure, that’s why the task of locating a single semantic centre is supposed to be the relevant problem of modern literary criticism. At the same time, genres of Polish text have not been investigated yet, the scientific analysis is mainly connected with the deconstruction of traditional ethnic stereotypes and cultural myths, existing in the Russian-speaking conceptual sphere. The author of the article makes the first attempt to analyse this problem in accordance with the theory of ontological and epistemological nature of genres by M. M. Bakhtin, wherein each text can be assigned to any genre depending on the purpose of expression.

**Key words:** Polish text, Russian poetry, Bakhtin, genre, super-texts

### Абстракт

Польский текст русской культуры существует наравне с петербургским, итальянским и прочими вариантами, однако обладает сложной синтетической структурой, что делает задачу по обнаружению единого семантического центра актуальной проблемой современного литературоведения. При этом, жанровая природа Польского текста еще не была исследована, научный анализ связан в основном с деконструкцией традиционных этностереотипов и культурных мифов, функционирующих в русскоязычной концептосфере. Автором статьи принята первая попытка анализа данного сверхтекста в соответствии с теорией онтологической и эпистемологической природы речевых жанров М. М. Бахтина, в которой каждый текст можно отнести к какому-либо жанру в зависимости от цели высказывания.

**Ключевые слова:** Польский текст, русская поэзия, Бахтин, жанр, сверхтексты

Теория сверхтекстов в современном литературоведении представляется перспективным инструментом для анализа обширных литературно-исторических пластов. В специальной литературе все еще нет единой дефиниции для данного



понятия, как, впрочем, и единого термина обозначения: в качестве взаимозаменяемых используются различные слова и словосочетания в зависимости от предпочтения конкретного исследователя (сверхтекст, сверхтекстовое единство, супертекст, циклоид, гипертекст, ансамбль, серия, метароман и др.). Вслед за классической традицией интегративных сверхтекстовых единств, идущей от знаменитой работы В. Н. Топорова *«Петербург и Петербургский текст русской литературы»*<sup>1</sup>, мы будем в данной работе пользоваться терминами «Польский сверхтекст» и «Польский текст». Российский исследователь понятие «сверхтекст» определяет описательно как совокупность тематически связанных, родственных друг другу текстов, создающих противоречивый образ Петербурга. Соответственно, нас интересует совокупность (и даже, в определенном смысле, система) литературных произведений, создающих образ Польши в двух параллельных аспектах: *своего* и *чужого* художественного пространства. Эмоциональная коннотация зависит в случае Польского текста от внешних, внетекстовых факторов — политической пропаганды, конкретного исторического периода взаимоотношений польского и русского народов, культурных мифов и т. д.

В современной научной литературе появляются новые, все более детализированные дефиниции этого явления. По определению одного из ведущих специалистов в этой области А. Г. Лошакова, сверхтекст — это *«ряд отмеченных направленной ассоциативно-смысловой общностью (в сферах автора, кода, контекста или адресата) автономных словесных текстов, которые в лингвокультурной практике актуально или потенциально предстают в качестве целостного, интегративного, диссипативного словесно-концептуального образования»*<sup>2</sup>. Каждый сверхтекст связан напрямую с конкретным лингвокультурным пространством, национальной концептосферой каждой народности и, соответственно, будет отличаться набором коннотаций и прецедентных имен в каждой отдельной лингвокультуре: Парижский текст русской культуры может совмещаться в универсальных сигнальных точках с другими «парижскими текстами», однако ядерными, текстопорождающими окажутся совсем иные образы и произведения, чем, например, в Парижском тексте непосредственно культуры французской из-за разности историко-литературного контекста.

На данный момент почти не остается сомнений в существовании целого множества сверхтекстов русскоязычной культуры, выделяемых в зависимости от общего для них контекста (исторического, биографического, культурологического) и относящихся либо к событийным, либо к локальным, либо к именованным

<sup>1</sup> См.: ТОПОРОВ, В. Н. *Петербург и «Петербургский текст русской литературы»*. In: *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*. С. 259–367.

<sup>2</sup> ЛОШАКОВ, А. Г. *Сверхтекст: проблема целостности, принципы моделирования*. In: *Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена*. С. 102.

текстам<sup>3</sup>: итальянского, лондонского, китайского, наполеоновского, текста Великой отечественной войны и др. В центре нашего исследовательского внимания находится так называемый Польский текст русской культуры, анализируемый на материале поэзии 1945–1991 гг., когда переломные исторические события (в частности — Вторая мировая война) в очередной раз изменили вектор восприятия Польши и поляков. Официальная конъюнктура потребовала от поэтов и писателей формирования положительного образа «братского народа», в связи с этим русская литература играла ведущую роль в культурной пропаганде, однако личные контакты, очарование польским языком, историей, кино, женщинами привело к созданию многочисленных искренних произведений, особенно в эпоху поколения шестидесятников, для которых Польша и ее язык были, по выражению И. А. Бродского, «*окном в Европу*»<sup>4</sup>. Структура Польского текста этого периода крайне разнообразна, довольно трудно выделить единую смысловую доминанту, именно поэтому в данном контексте разработанная типология жанров Польского текста русскоязычной культуры могла бы стать продуктивным инструментом каталогизации и определения границ данного сверхтекста.

В 1978 году в первом номере журнала «Литературная учеба» впервые появляется в сокращенном виде работа Михаила Бахтина «Проблема речевых жанров», давшая начало многочисленным исследованиям речевых дискурсов в лингвистике, однако, на наш взгляд, данная методология может оказаться весьма полезной и для литературоведов. Бахтин говорит о «*типических формах высказывания*», то есть о «речевых жанрах» максимально широко: «*Богатство и разнообразие речевых жанров необозримо, потому что неисчерпаемы возможности разнообразной человеческой деятельности и потому что в каждой сфере деятельности вырабатывается целый репертуар речевых жанров, дифференцирующийся и растущий по мере развития и усложнения данной сферы*»<sup>5</sup>. На этом основании Бахтин рассматривает понятие «жанр» в самом широком смысле и причисляет к нему короткие бытовые жанры приветствий, прощаний, поздравлений, пожеланий, осведомления о здоровье, о делах, жанры салонных бесед на бытовые, общественные, эстетические и иные темы, жанры застольных бесед, бесед интимно-дружеских, интимно-семейных и т. п., то есть любые типические формы высказывания, обладающие целью, аудиторией и смысловой законченностью.

К собственно речевым жанрам исследователь относит в том числе и любые жанры литературные (от пословицы до романа) и различает первичные (простые) и вторичные (сложные) речевые жанры: «*В процессе своего формирования они*

<sup>3</sup> ЛОШАКОВ, А. Г. *Об авторской парадигме сверхтекстов*. In: *Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена*. С. 54.

<sup>4</sup> См.: HUSARSKA, A. *A Talk with Joseph Brodsky*. In: *The New Leader*. New York: American Labor Conference on International Affairs. Vol. 070. Issue 19. 1987.

<sup>5</sup> БАХТИН, М. М. *Проблема речевых жанров*. In: *Эстетика словесного творчества*. С. 250.

(вторичные речевые жанры — К. В.) *вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения*»<sup>6</sup>. В настоящей работе нас будет интересовать структура Польского текста русской поэзии 1945–1991 гг. сугубо с точки зрения природы так называемых простых, первичных жанров, вторичные из-за ограниченного объема статьи останутся на периферии исследовательского внимания.

Бахтин высказывает мысль, крайне ценную для теории сверттекстов, о том, что каждый литературный текст, как и реплика диалога, автоматически рассчитан на ответ, отклик, имеет четко выраженную экспрессивную направленность (дискуссия с предшествующим художественным текстом, поддержка той или иной точки зрения, опровержение художественных принципов иной школы или направления и т. д.): «*Произведение — звено в цепи речевого общения; как и реплика диалога, оно связано с другими произведениями-высказываниями — и с теми, на которые оно отвечает, и с теми, которые на него отвечают; в то же время, подобно реплике диалога, оно отделено от них абсолютными границами смены речевых субъектов*»<sup>7</sup>. И именно в этом смысле мы будем рассматривать любое художественное произведение, являющееся частью Польского текста, как реплику в «культурном» диалоге, растянутом во времени и пространстве.

Один из продолжателей рассмотренной выше теории Бахтина лингвист В. В. Дементьев создал типологию фатических речевых жанров с двумя основаниями — степени косвенности и унисона/разногласия между коммуникантами, выделив пять основных разновидностей фатических жанров:

- ухудшающие межличностные отношения в прямой форме (оскорбления, обвинения, ссоры);
- улучшающие межличностные отношения в прямой форме (признания, комплименты, разговоры по душам);
- ухудшающие межличностные отношения в косвенной форме (ирония, издевка, колкость);
- улучшающие межличностные отношения в косвенной форме (шутка, флирт);
- праздноречевые жанры без изменения отношений с той или другой степенью косвенности<sup>8</sup>.

На наш взгляд, данная типология речевых жанров наиболее удачно отражает структуру Польского текста русскоязычной культуры, так как взаимоотношения между двумя народами менялись в зависимости от исторического периода и политического строя. И если в XVIII–XIX вв. и в первой половине XX в. преобладали

---

<sup>6</sup> Там же. С. 257.

<sup>7</sup> Там же. С. 267.

<sup>8</sup> ДЕМЕНТЬЕВ, В. В. *Фатические и информативные коммуникативные замыслы и коммуникативные интенции: проблемы коммуникативной компетенции и типология речевых жанров*. *Ип: Жанры речи*. С. 39–40.

жанры из групп 1 и 3 (ухудшающиеся отношения в прямой и косвенной форме) с немногочисленными примерами жанров из группы 2, то после Второй мировой войны вектор восприятия поляков русскими резко меняется. Жанры из группы 2 (улучшающиеся межличностные отношения в прямой форме) и из группы 4 (улучшающиеся межличностные отношения в косвенной форме) начинают доминировать.

Именно на литературу (и на поэзию в том числе) легли обязанности по созданию образа крепкой польско-советской дружбы, которой для писателей и поэтов еще за несколько лет до этого просто не существовало. Традиционные и, как правило, негативные стереотипы о Польше подвергались переосмыслению и реконструкции с целью убедить советских читателей в том, что за годы общей борьбы с фашизмом сформировался новый тип поляка, «достойный» строить социализм вместе с Советским Союзом.<sup>9</sup> Именно поэтому в стихотворениях первых послевоенных лет чувствуется особенная снисходительная интонация: эти тексты отличает менторский тон, они часто написаны с позиции «старшего брата» или «учителя».<sup>10</sup>

На этом основании исследователь Александр Липатов придерживается достаточно радикальных позиций на тему художественной ценности и самостоятельности авторских интенций в стихотворениях советских поэтов (особенно до поздней оттепели). Он утверждает, что в целом не имеет смысла говорить об образе Польши, Польском тексте русской литературы в этот период, ведь это образ, который формируется в культуре не самостоятельно, а навязывается идеологией сверху.<sup>11</sup> Следовательно, в этот период еще трудно говорить о формировании специфических речевых жанров, связанных с улучшающимися межличностными отношениями, по причине того, что как таковых отношений еще не было.

Дело по созданию искреннего положительного образа Польши осложнялось и изолированностью граждан Советского Союза, отсутствием культурных контактов между странами. Представления о ПНР до конца 60-х годов носили абстрактный, умозрительный характер. «Только во времена оттепели, когда несколько размякли твердые идеологические предписания времен сталинизма и несколько разжались жесткие тиски обязательных нормативов “творческого метода” (который по-прежнему оставался непререкаемым), когда начали появляться произведения шестидесятников, стремящихся к человечному (а не

<sup>9</sup> ХОРЕВ, В. А. *Польша и поляки глазами русских литераторов: Имагологические очерки*. С. 169–170.

<sup>10</sup> ORŁOWSKI, J. *Polska w zwierciadle poezji rosyjskiej*. In: *Miecze i gałązki oliwne. Antologia poezji rosyjskiej o Polsce (wiek XVIII–XX)*. S. 45.

<sup>11</sup> ЛИПАТОВ, А. Н. *От «ублюдка Версальского договора» до «братской страны соцлагеря» (государственное искусство и идеологические стереотипы)*. In: *Поляки и русские в глазах друг друга*. С. 120–122.

*идеологически-классовому) постижению действительности, ожил в искусстве и польский мотив. Его появлению способствовали и тенденция к ограничению изоляции, начинающийся период командировок в Польшу на учебу, туристических поездок».*<sup>12</sup>

Поэты периода оттепели воспринимают Польшу уже не через призму идеологии, а через собственные впечатления, личные связи и восхищение культурой, литературой, музыкой, кино и языком.<sup>13</sup>

Рассмотрим речевые жанры в польско-русском культурном диалоге на конкретных примерах из поэтических текстов русскоязычной поэзии второй половины XX в.

Для представителей официальной поэзии, в чьих текстах высказывалась точка зрения, совпадающая с точкой зрения на «польский вопрос» руководства Советского Союза, преобладали типические формы высказывания в прямой форме (то есть признания, комплименты, разговоры по душам).

Под речевым жанром «признание» имеется в виду признание авторов в любви, дружбе, добрых чувствах к Польше и народу, который еще совсем недавно воспринимался как враг советской идеологии. Показательным является стихотворение Сергея Наровчатова «Где сердца единого сплава...» о различных славянских народах, в котором рефреном повторяется строчка: «*Стали братьями побратимы, / побратавшиеся в бою*»<sup>14</sup>. Нагнетание «братских» чувств выглядит несколько анекдотически на фоне исторического и идеологического контекста риторики СССР в предвоенное время. Искренность подобных внезапных стихотворных признаний вызывает сомнение, ведь большая часть из них сделана по политическому заказу, в отличие от, например, комплиментов.

По определению «*Большого толкового словаря*», комплимент — это «*лестное суждение о ком-л., любезный отзыв*»<sup>15</sup>. Стихотворные комплименты Польского текста воспевают героическую историю Польши, патриотизм поляков, их музыкальность, однако наиболее восхищают поэтов прекрасные и гордые польские женщины. В «*Варшавянках*» Бориса Слуцкого польки красивы потусторонней магической красотой, но красота эта несет на себе послевоенный отпечаток скорби: «*были женщины странно красивы / невзрываемой красотой, / Были профили выбиты четко, / а движения дивно легки. / Серебрились цветнопрически, / золотели цветночулки*», «*сонмы грустных и грозных красавиц*»<sup>16</sup>. Борис

---

<sup>12</sup> Там же. С. 129.

<sup>13</sup> БРИТАНИШСКИЙ, А. В. *Польша в сознании поколения оттепели*. In: *Поляки и русские: Взаимопонимание и взаимонепонимание*. С. 185–198.

<sup>14</sup> НАРОВЧАТОВ, С. *Польские стихи*. In: *Книга друзей*. С. 315.

<sup>15</sup> КУЗНЕЦОВ, С. А. *Большой толковый словарь русского языка*. In: *Gramota.ru*. Доступно на: <http://www.gramota.ru/slovari/info/bts/>.

<sup>16</sup> СЛУЦКИЙ, Б. А. *Собрание сочинений в 3-х томах*. Т. 2. С. 429.

Слуцкий обращается к образу польки и в стихотворении «Тридцатки», однако интерпретирует его особенным образом. Слуцкий описывает эвакуацию армии Андерса из Красноводска глазами очевидца: польки Слуцкого красивы и горды, но несчастны, измучены физически: «*Желая веки больше / не видеть нашей земли, / прекрасные жены Польши / с детьми прелестными шли. / Пленительные полячки! / В совсем недавние дни / как повариши и прачки / использовались они*»<sup>17</sup>.

Мотив болезненной измученной красоты развивается в стихотворении Давида Самойлова «1944-й», в котором польская женщина является квинтэссенцией «польскости» для русскоязычного реципиента художественного текста: «*Ах, моя чахоточная панна! / Маленького зальца воздух спертый! / Как играла ты на фортепьяно / О себе — беспомощной и гордой. / От костлявых клавиш мерзли руки. / И сжимал я в тайном трепетанье / Польшу сеймов, королей, мазурки, / Бледных панн, Мицкевича, восстаний*»<sup>18</sup>. Комплимент безупречной красоте польских женщин создает Илья Сельвинский в поэме «Алиса»: «*Я часто думаю: красивая ли ты? / Но знаю: красота с тобою не сравнится, / В тебе есть то, что выше красоты, / Что лишь угадывается и снится*»<sup>19</sup>.

Жанр разговора по душам становится особенно популярным в 60-е годы, когда учащаются личные контакты между советской и польской интеллигенцией. Программным произведением для Польского текста этого периода считается «Прощание с Польшей» Булата Окуджавы, которое бард посвятил своей подруге-переводчице Агнешке Осецкой, ставшей на долгие годы олицетворением Польши для русскоязычного адресата (что интересно, в самой первой строке «*Мы связаны, Агнешка, давно одной судьбою*»<sup>20</sup> как вариант иногда появляется вариант «поляки» вместо имени Осецкой). Произведение имеет все жанровые черты разговора по душам: диалогичность, обращения, серьезные темы для обсуждения.

Но не стоит считать, что не было в Польском тексте официальной советской поэзии примеров типических форм высказывания, имеющих негативную направленность, однако, конечно, для этого выбирались речевые жанры в косвенной форме (издевка, колкость, ирония). Примером таких пейоративных текстов является стихотворение Станислава Куняева «*Уезжая в направлении Варшавы...*». На первый взгляд, это типичный образец так называемой «туристической»

<sup>17</sup> Там же. Т. 3. С. 483.

<sup>18</sup> САМОЙЛОВ, Д. *Счастье ремесла: Избранные стихотворения*. In: *Ikni.net*. Доступно на: <http://ikni.net/avtor-david-samoylov/30942-schaste-remesla-sbornik-david-samoylov/read/page-12.html>.

<sup>19</sup> СЕЛЬВИНСКИЙ, И. *Алиса (Из рукописей моего друга, пожелавшего остаться неизвестным)*. In: *Солнечный ветер. Историко-литературный журнал для всех*. Доступно на: <http://vilavi.ru/raz/alisa/1.shtml>.

<sup>20</sup> OKUDŹAWA, B. *Pieśni. Ballady. Wiersze*. S. 132.

поэзии, набиравшей популярность после 1956 года, однако издевка автора очевидна. Объектом его насмешек является именно Польша: «Я видел знакомый пейзаж, / столь же милый в России и в Польше, / разве храмов заметно побольше / и дешевый мужской трикотаж».<sup>21</sup> Все, чем восхищаются его коллеги, Куняев намеренно принижает и сводит исключительно к поверхностным впечатлениям, отмечая для себя количество костелов и цены на ткани. Через несколько десятилетий московский концептуалист Дмитрий Пригов также будет иронизировать над бытовыми, низкими символами заграницы советского человека, но совершенно в ином ключе: «Я вылью бразильского кофе / Голландскую курицу съем / И вымоюсь польским шампунем / И стану интернационал / И выйду на улицы Праги / И в Тихий влечу океан / И братия станут все люди / И Господи-Боже, прости».<sup>22</sup> Постмодернистской иронии в данном случае подвергается сознание «хомо советикус», мечтающее о вечных атрибутах манящей заграницы, «чужого» пространства. Как персонаж Пригова ничего не знает о реальной Польше, кроме существования там заветного шампуня, так и лирический герой Куняева, замечающий только цены на мужской трикотаж, совершенно не понимает страну и народ.

Для представителей советского андеграунда, издающих свои произведения исключительно в форме самиздата и тамиздата, а значит, более свободных в способах функционирования авторских интенций, помимо представленного выше набора речевых жанров, существовали так же и типические формы высказывания в косвенной форме (шутка, флирт, а также, добавим с нашей стороны, выражение соболезнований), однако в рамках данной статьи не представляется возможным их описать. В перспективе исследования — полный структурный анализ Польского текста русской поэзии (1945–1991 гг.).

## Литература

- БАХТИН, М. М. *Проблема речевых жанров*. In: *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство. 1986. С. 250–258. ISBN 978-5-16-009749-7.
- БРИГАНИШСКИЙ, В. Л. *Польша в сознании поколения оттепели*. In: *Поляки и русские: Взаимопонимание и взаимонепонимание*. Москва: Индрик. 2000. С. 185–198. ISBN 5-85759-119-8.
- ДЕМЕНТЬЕВ, В. В. *Фатические и информативные коммуникативные замыслы и коммуникативные интенции: проблемы коммуникативной компетенции*

---

<sup>21</sup> КУНЯЕВ, С. *Уезжая в направлении Варшавы*. In: *Книга друзей*. С. 237.

<sup>22</sup> ПРИГОВ, Д. А. *Написанное с 1975 по 1989*. In: *Библиотека Максима Мошкова*. Доступно на: <http://www.lib.ru/ANEKDOTY/PRIGOW/prigov.txt>.

- и типология речевых жанров. In: *Жанры речи*. Саратов: Издательство ГосУНЦ «Колледж». 1997. С. 35–47. ISBN 5-900641-49-X.
- HUSARSKA, A. *A Talk with Joseph Brodsky*. In: *The New Leader*. New York: American Labor Conference on International Affairs. Vol. 070. Issue 19. 1987. S. 8–11. ISSN 0028-6044.
- КУЗНЕЦОВ, С. А. *Большой толковый словарь русского языка*. In: *Gramota.ru*. [online]. [Цит. 2016-12-8]. Доступно на: <http://www.gramota.ru/slovari/info/bts/>.
- КУНЯЕВ, С. *Уезжая в направлении Варшавы*. In: *Книга друзей*. Москва: Правда. 1975. 237 с. ISBN 5-86628-038-8.
- ЛИПАТОВ, А. В. *От «ублюдка Версальского договора» до «братской страны соцлагеря» (государственное искусство и идеологические стереотипы)*. In: *Поляки и русские в глазах друг друга*. Москва: Индрик. 2000. С. 120–122. ISBN 5-85759-119-8.
- ЛОШАКОВ, А. Г. *Об авторской парадигме сверхтекстов*. In: *Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена*. № 12 (67). 2008. С. 50–57. ISSN 1992-6464.
- ЛОШАКОВ, А. Г. *Сверхтекст: проблема целостности, принципы моделирования*. In: *Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена*. № 11 (66). 2008. С. 100–109. ISSN 1992-6464.
- НАРОВЧАТОВ, С. *Польские стихи*. In: *Книга друзей*. Москва: Правда. 1975. 315 с. ISBN 5-86628-038-8.
- OKUDŹAWA, B. *Pieśni. Ballady. Wiersze*. Kraków: Wydawnictwo literackie. 1999. ISBN 83-08-02859-4.
- ORŁOWSKI, J. *Polska w zwierniadle poezji rosyjskiej*. In: *Miecze i gałazki oliwne. Antologia poezji rosyjskiej o Polsce (wiek XVIII–XX)*. Warszawa: Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne. 1995. S. 7–52. ISBN 83-02-05681-2.
- ПРИГОВ, Д. А. *Написанное с 1975 по 1989*. In: *Библиотека Максима Мошкова*. [online]. [цит. 2016-12-08]. Доступно на: <http://www.lib.ru/ANEKDOTY/PRIGOW/prigov.txt>.
- САМОЙЛОВ, Д., *Счастье ремесла: Избранные стихотворения*. In: *Ikni.net*. [online]. [Цит. 2016-12-8]. Доступно на: <http://ikni.net/avtor-david-samoylov/30942-schaste-remesla-sbornik-david-samoylov/read/page-12.html>.
- СЕЛЬВИНСКИЙ, И., *Алиса (Из рукописей моего друга, пожелавшего остаться неизвестным)*. In: *Солнечный ветер. Историко-литературный журнал для всех*. [online]. [Цит. 2016-12-8]. Доступно на: <http://vilavi.ru/raz/alisa/1.shtml>.
- СЛУЦКИЙ, Б. А. *Собрание сочинений в 3-х томах*. Москва: Художественная литература. 1991. ISBN 5-280-01616-0.



ТОПОРОВ, В. Н. *Петербург и «Петербургский текст русской литературы»*.  
In: *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического:  
Избранное*. Москва: Издательская группа «Прогресс» — «Культура». 1995.  
С. 259–367. ISBN 5-01-003942-7.

ХОРЕВ, В. А. *Польша и поляки глазами русских литераторов: Имагологические  
очерки*. Москва: Индрик. 2005. 232 с. ISBN 5-85759-317-4.

## **Контакт**

Mgr Kristina Vorontsova, Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej, Uniwersytet  
Jagielloński w Krakowie, ul. Władysława Reymonta 4, 30-059 Kraków, Polska,  
[kristina.vorontsova@uj.edu.pl](mailto:kristina.vorontsova@uj.edu.pl)

# Пост-галицька багатокультурна нарація в сучасній українській та польській літературах

Ольга Вознюк

## Abstract

The problem of post-Galician multicultural narration is analyzed in the article on the example of Ukrainian and Polish contemporary literature. The author shows the phenomenon of Galicia and its results on today's cultural and literary space of Ukraine and Poland on the examples of the works of contemporary writers of both countries: Juri Andrukhovych, Juri Prokhasko, Natalia Sniadanko, Andrzej Stasiuk, Zemovit Scherek and others.

**Key words:** Post-Galicia, literature, narration, nostalgia, Austria

## Абстракт

У статті розглядається проблема пост-галицької багатокультурної нарації на прикладі української та польської сучасної літератури. Авторка аналізує феномен Галичини та літературні явища, які виникли внаслідок цього у сучасному культурно-літературному просторі як України, так і Польщі на прикладі творчості сучасних письменників обох країн: Юрія Андруховича, Юрка Прохаська, Наталки Сняданко, Андрея Стасюка, Земовіта Щерека та ін.

**Ключові слова:** Пост-Галичина, література, нарація, ностальгія, Австрія

Галицька багатокультурна нарація бере свій початок від створення Королівства Галичини та Володимирії у 1772 році. У XVIII столітті починають видаватися перші галицькі антології фольклорного змісту (збірники Вацлава Залеського, Жеготи Паулі та ін.), у яких уже підкреслюється окремішність галицької ментальності та галицької ідентичності.

Після розпаду Австро-Угорської імперії у 1918 році галицька нарація, що розвинулася на той час у літературі, була так би мовити забута та не мала можливості розвиватися у тих самих умовах. У новий, назвімо його, пост-галицький час у літературі, а це період після 1989 року для Польщі та після 1991 року для України (тобто після здобуття незалежності), галицька культурна спадщина (література, культурний дискурс, мистецтво) зайняла своє місце у культурному житті двох

країн. На сьогодні ж існує декілька літературних пост-галицьких нарацій, це — українська, польська, деякою мірою австрійська та єврейська.

Питання галицької нарації досліджували у своїх працях австрійський професор Алоїс Вольдан<sup>1</sup>, українська дослідниця Олена Галета<sup>2</sup>, польська дослідниця Оля Гнатюк<sup>3</sup> та багато інших<sup>4</sup>.

Спершу варто підкреслити вагу так званого галицького феномену, який полягає у тому, що майже століття після розпаду Австро-Угорської імперії та зникнення провінції все ще існує культурна галицька нарація та поняття галицької ідентичності досі актуальне на пост-провінційних просторах, особливо у західних теренах України. Пам'ять про Галичину жива серед її мешканців і присутня у різних мистецьких проєктах, літературі, наукових дослідженнях, конференціях тощо.

На думку польського науковця Яцека Пурхлі, Галичина «це передусім складне співвідношення між часом та простором»<sup>5</sup>. Час та простір у Пост-Галичині співвідносяться як комбінація екзистенції минулого та теперішнього. Пам'ять про це минуле кожної етнічної групи, яка населяла провінцію Галичину (українців, поляків, євреїв та ін.), пережила свій власний неординарний шлях. Відповідно до цього, сучасна пост-галицька нарація базується на культурній пам'яті. Це територія, на якій все ще живе багатокультурна ідентична пам'ять українців, поляків, австрійців, євреїв, угорців та інших культурно-етнічних груп.

Як зауважує австрійський дослідник Алоїс Волдан<sup>6</sup>, особливою рисою пост-галицької літератури можна назвати ностальгію, ідеалізацію минулого і сум за добрими старими часами монархії. Існує також два головних міфи — міф «втраченого раю», які найбільш відповідають території сучасної України та Польщі та міф «*напів-Азії*»<sup>7</sup> (створений Карлом Емілем Французем).

Ця культурна пам'ять допомагає захистити галицьку нарацію й відрізнити галичан від інших, що також допомагає передавати культурне надбання майбутнім поколінням. Хоча з австрійської точки зору Галичина залишається

<sup>1</sup> WOLDAN, A. *Beiträge zu einer Galizienliteratur*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang Verlag, 2015.

<sup>2</sup> ГАЛЕТА, О. *Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XXI століття*. Київ: Смолоскип, 2015.

<sup>3</sup> ГНАТЮК, О. *Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність*. Київ: Критика, 2005.

<sup>4</sup> GALUSEK, Ł. – DASZEWSKA, M. *Mit Galicji*. Kraków: MCK, 2014.

<sup>5</sup> «[...] to przede wszystkim skomplikowana relacja pomiędzy czasem a przestrzenią.» PURCLA, J. *Galicja po Galicji, czyli o niezwykłości mitu „zaginionego królestwa”*. In: *Mit Galicji*. S. 90.

<sup>6</sup> WOLDAN, A. *Einleitung*. In: *Es war Einmal Galizien*. S. 14.

<sup>7</sup> PURCLA, J. *Galicja po Galicji, czyli o niezwykłości mitu „zaginionego królestwa”*. In: *Mit Galicji*. S. 89.

у культурній пам'яті у зовсім іншому значенні, бо «у Австрії концепт Галичини зараз співвідноситься з синонімом віддаленого та екзотичного об'єкта»<sup>8</sup>.

Український історик Ярослав Грицак вважає, що «в українському контексті тутешні галичани відрізняються в усіх дослідженнях як українці з найбільшою національною свідомістю й найбільш проєвропейським налаштуванням»<sup>9</sup>. Це відповідає концепту міфу про Галичину як про культурний П'ємонт України. Схожий міф про П'ємонт існує й у польській культурі. Пост-Галичина створила поліфонію голосів<sup>10</sup>, де кожен говорить на тому самому рівні, що й інший, згідно з теорією Михайла Бахтіна (українці, поляки, євреї, австрійці та ін). Як зазначає українська дослідниця Наталія Ткачик у своїй розвідці «Галичина, будучи на кордоні декількох культур, створювала протягом століть свою власну ідентичність, яка була збагачена культурною традицією Австро-Угорської імперії у другій половині ХІХ століття»<sup>11</sup>. Незважаючи на проблеми між поляками та українцями у часи Галичини, залежність від Віденського парламенту, не дивлячись на всі політично-історичні перипетії, позитивна ностальгія за австрійською Галичиною залишилася в обох частинах сучасної пост-Галичини.

Пост-галицька нарація створила й свої явища у літературі, до яких можна й віднести літературне угруповання «Станіславський феномен» у м. Івано-Франківськ в Україні, до якого належать такі письменники, як Юрій Андрухович, Володимир Єшкілев, Юрій Іздрик, Тарас Прохасько, Галина Петросаняк, що представляють проєвропейську візію України упереміш з ностальгією за австрійськими часами.

Для Юрія Андруховича, який є одним із найбільш відомих представників «Станіславського феномену», Галичина є не лише основою авторської візії, а й основою персонального естетичного бачення світу. Незважаючи на це, в одному зі своїх есе автор написав, що Галичина — це штучне творіння, що не має власного епосу «це радше простір без коріння»<sup>12</sup>. При цьому Галичина є свого роду ментальним островом, який орієнтований на Захід, на культурні цінності Відня і Габсбурзької монархії, що було також своєрідним захистом від радянських догм як колоніальної культури і шляхом, щоб наблизитися до Європи.<sup>13</sup> Така

<sup>8</sup> «[...] pojęcie Galicja jest obecnie w Austrii synonimem odległej, egzotycznej placówki.» BRIX, E. *Galicja jako „austriacki” mit*. In: *Mit Galicji*. S. 101.

<sup>9</sup> «[...] w ukraińskim kontekście tutejsi Galicjanie nieustannie wyróżniają się we wszystkich badaniach jako Ukraińcy o najwyższej świadomości narodowej i najbardziej proeuropejskim nastawieniu.» HRYCAK, J. *Galicja jako „ukraiński” mit*. In: *Mit Galicji*. S. 117.

<sup>10</sup> WOLDAN, A. *Polyphony in Galicia: Voices, Perspectives and Contexts*. In: *Galician Polyphony. Places and Voices*. S. 15–26.

<sup>11</sup> ТКАЧУК, N. *The Myth of Galicia in the Works of Yurii Andrukhovych*. In: *Galician Polyphony. Places and Voices*. S. 237.

<sup>12</sup> «[...] właściwie jest to przestrzeń bez korzeni.» ANDRUKHOWYCH, J. *Czas i miejsce albo ostatnie terytorium*. In: *Galicja. Opowiadać dalej*. S. 57.

<sup>13</sup> ТКАЧУК, N. *The Myth of Galicia in the Works of Yurii Andrukhovych*. In: *Galician Polyphony. Places and Voices*. S. 273–285.

орієнтація на Європу галицьких письменників допомагає на початку української незалежності зберегти європейську культурну орієнтацію в пострадянський час.

У ранніх працях Юрія Андруховича, особливо у трилогії *Рекреації* (1992), *Московіада* (1993) та *Перверзії* (1996), де головні герої — галицькі поети Перфецький, Цитрина та інші, через бурлеск та буфонаду, і карнавалізацію простору створюють альянз до Габсбурзької монархії. У романі *Дванадцять обручів* (2003) письменник намагається переосмислити долю відомого українського поета, народженого в Галичині, Богдана Ігоря-Антонича. Таким чином, для Юрія Андруховича Галичина — це не лише простір ностальгії за втраченим раєм «доброї бабці Австрії», а й порятунком від радянської сірості.

Культурним центром Галичини, безсумнівно, був і є Львів. Це місто-символ, місто-міф і місто пост-галицької культурної нарації. «*Інтелектуальну формацію галичанин мусить пройти у Львові, це твердження залишається незмінним. Без проведених у Львові студентських років життя можна вважати неповним, а може й несповненим*»<sup>14</sup>, на думку Юрія Прохаська. Львів досі зберігає середньовічні структури, його таємниця притягує і манить, надаючи в той же час багатий матеріал для роздумів. Це містичне місто, як його описує Юрій Андрухович, «*уявний Львів лежав на мальовничих зелених пагорбах і мав цілком збережену архітектуру та планування ще середньовічного міста. Загалом це було місто безкінечних таємниць і таємницею пахнули таємничі жінки, рослини, дощі*»<sup>15</sup>. Таємничість міста все ще жива не лише серед архітектури та літератури, вона жива у щоденному житті міста, як стверджують його мешканці у творах автора.

Львів належить не лише до обов'язкових атрибутів культурної галицької нарації, це також центр української галицької ностальгії за габсбурзькою Австрією. «*Ностальгія присуття у самій основі львівського життя так, наче це не місто з каменю, а з ефіру, і наче за нього слід увесь час хвилюватися*»<sup>16</sup> Хвилювання за Львів — це хвилювання за пост-галицький вибір української культури. Львів — це не лише місто з міфічним шармом, що виражається у ностальгії за минулим, але також місто, що живе своїм незалежним життям й створює власну історію.<sup>17</sup> Місто проявляє свою інакшість у вимірі не лише пост-галицької нарації, але

<sup>14</sup> „Formacje intelektualną Galicjan ma przejść we Lwowie: to założenie pozostaje niezmiennie. Bez spędzonych we Lwowie lat studenckich życie uważane jest niepełne – a może i niespełnione.” PROCHASKO, J. *Lwowskie epifanie*. In: *Lwów. Trzy eseje*. S. 9.

<sup>15</sup> „Wyimaginowamy Lwów leżał na malowniczych zielonych wzgórzach i miał całkowicie zachowaną architekturę i układ miasta jeszcze średniowiecznego. W ogóle było to miasto nieskończonych tajemnic i tajemnicą pachniały tajemnicze kobiety, rośliny, deszcze.” ANDRUCHUWYCH, J. *Mala intymna urbanistyka*. In: *Galicja. Opowiadać dalej*. S. 130–131.

<sup>16</sup> „Nostalgia jest obecna w samej fakturze lwowskiego życia, jakby było to miasto nie z kamienia, a z eteru, i jakby nieustannie należało się o nie trochę niepokoić.” PROCHASKO, J. *Lwowskie epifanie*. In: *Lwów. Trzy eseje*. S. 19.

<sup>17</sup> SNIADANKO, N. *Mapa utraconego raj*. In: *Lwów. Trzy eseje*. S. 55.

й багатокультурної нарації іншого, сліди якої повсюдно присутні у місті («[...] усвідомлення різниці «інакшості» (на користь Львова, звичайно) від іншої частини України, де зберігають традиції, чистоту мови, культурного «прогресу» та силу мистецького середовища»)<sup>18</sup>. Українська письменниця Наталка Сняданко іронічно говорить про це та зазначає, що вона не поділяє ностальгічної туги за австрійським Львовом та пояснює свій критицизм тим, що це стримує місто від розвитку. Авторка наголошує, що у такому випадку характер міста не має власного Я, тому що власне ім'я міста постійно підмінюється іншими іменами «малий Париж, Відень Сходу, культурна столиця України, усі ці терміни гордо повторюються туристам як певні досягнення»<sup>19</sup>. На думку авторки, місто втрачене для власного розвитку без власного імені.

У польській культурі пост-Галичина та її культурне надбання загалом асоціюються з втраченими територіями, втраченою Аркадією чи Атлантидою, яка також асоціюється з поділом Польщі. Після 1989 року лише декілька авторів пишуть на тему Галичини й намагаються переосмислити її місце у сучасній польській літературі. Серед них ми можемо назвати Анджея Стасюка, Марціна Светліцького, Земовіта Щерека та ін. На думку організатора виставки «Міф Галичини» (2014–2015) Яцека Пурхлі «У Польщі одночасно з розпадом ПНР своєрідна мода на Галичину і галичанськість перейшла з інтелектуальної фази у фазу галицького диско-поло»<sup>20</sup>, й також стала більш комерційною (ресторани з назвою Галичина, готелі тощо).

Один із найбільш відомих польських письменників Анджей Стасюк показує реальність сьогоденної Пост-Галичини з перспективою на місцеву ідентичність людей з малих містечок та сіл колишньої Галичини. («*Opowieści galicyjskie*» (Галицькі оповідання, 1995), «*Dukla*» (Дукля, 1997), «*Zima*» (Зима, 2001) та ін). У своїх есе він описує життя з теренів Низьких Бескидів і намагається аналізувати той період часу, коли з ПНР минулим намагаються віднайти себе у сьогоденні. Вони «знедолені. Вони живуть в сьогоденні. Якщо у них є минуле, то це пам'ять, і ще щось невизначене, як майбутнє»<sup>21</sup>. Головний герой Анджеєм як чужинець прибуває до малого села й спостерігає за щоденним місцевим життям, де люди не мають куди поспішати, де вони намагаються вижити та йти уперед у їхній змінній

<sup>18</sup> Ibidem. S. 55.

<sup>19</sup> „*Mały Paryż, Wiedeń Wschodu, kulturalna stolica Ukrainy, wszystkie te określenia z dumą powtarza się turystom, niczym właśnie osiągnięcia.*” SNIADANKO, N. *Mapa utraconego raj.* In: *Lwów. Trzy eseje.* S. 5.

<sup>20</sup> „*W Polsce wraz z upadkiem PRL-u ta swoista moda na Galicję i galicyjskość przeszła z fazy intelektualnej w fazę galicyjskiego disco polo.*” PURCHLA, J. *Galicja to potęga mitu.* <https://www.tygodnikpowszechny.pl/galicja-to-potega-mitu-24357>.

<sup>21</sup> STASIUK, A. *Opowieści galicyjskie.* S. 10.

реальності у ХХІ століття. Вони не мають жодних суперечок про галичан та про те, чи вони до них належать, вони просто живуть.

Наступним кроком у пост-галицькій польській культурній нарації, створеній Анджеєм Стасюком, є оповідання про відношення між стабільністю та мобільністю. Після *Галицьких оповідань*, територія Нижніх Бескидів стала популярним туристичним об'єктом. Ця територія стала також місцем для базару секонд-хенду — нового феномена часів пост-ПНР. У збірці оповідань *Зима*<sup>22</sup> автор продовжує ідею, започатковану в *Галицьких оповіданнях* і зосереджує увагу на проблемах жителів Пост-Галичини, які намагаються вижити між сучасним базаром секонд-хенду та стабільністю, яка була у минулому. Вони не розраховують на жодні зміни, вони намагаються використати блага цивілізації, але ці блага приходять до них лише через шлях секонд-хенду. Пам'ять відіграє важливу роль у творах Стасюка, тому що вона відповідає на питання: як головний герой або місце будуть розвиватися.

Дукля. Мале місто у Підкарпатському воєводстві у Польщі зі своїм історичним минулим, яке у сучасній Польщі фактично забуде. Анджей Стасюк фактично намагається віднайти приховані сторони історичної пам'яті Дуклі у пост-галицький час. Дукля стала магічним місцем для наратора, бо він завжди хоче сюди повернутися у ті моменти, коли почувається виснаженим та коли хоче віднайти себе<sup>23</sup>. Минула й сучасна реальність переплелися у реальності головного героя, де він намагається знайти свій шлях до себе через галицьку історію у сучасних реаліях. Авторський стиль є своєрідним кордоном між бурлеском та ілюзією, де Галичина мусить бути віднайдена читачем.

Пост-Галичина стала новою ціллю для поляків як і вся Україна, де вони намагаються знайти себе або почути себе кращими, або коли просто шукають пригод, чи намагаються зрозуміти інакшість, відповідно до Земовіта Щерека. *«Між будинками стояла стара церква, останній слід того, що було тут перед цим. Будинки стояли над нею як крутелики над жертвою, якій вони хочуть виспати. На їхніх балконах складалося дерево для опалення, а з вікон стирчали комини кіз.»*<sup>24</sup> Молоде покоління поляків намагається знайти власний шлях до розуміння минулого та спосіб з цим минулим жити далі, будувати нове майбутнє. Для них це вже інша Галичина, але вона все ще пов'язана з минулим.

На питання "чи слід нам продовжувати «галицьку сагу», відповідають дві видавчині польської антології *«Galicja. Opowiadać dalej?»* (Галичина. Оповідати

<sup>22</sup> STASIUK, A. *Zima*. Wołowiec: Wyd. Czarne. 2001.

<sup>23</sup> STASIUK, A. *Dukla*. Wołowiec: Wyd. Czarne. 2008.

<sup>24</sup> „Pomiędzy blokami stała stara cerkiewka, ostatni ślad tego, co było tu wcześniej. Bloki stały nad nią, jak dresiarze nad ofiarą, której chcą wpięrdolić. Na ich balkonach składowano drewno na opał, a z okiem strzczały kominy kóz.” SZCZEREK, Z. *Przyjdzie mordor i nas zje, czyli tajna historia słowian*. S. 35.

дали?) Марта Мішковець та Моніка Козень<sup>25</sup>. У цій антології авторки вибрали відповідно до проекту найбільш репрезентативні тексти авторів про Галичину, які підсилюються враженнями від старих та сучасних світлин з різних міст Галичини, облич та настроїв людей у різні часові періоди. Читач може знайти тут уривки творів Юрія Андруховича, Станіслава Лема, Бруно Шульца, Мартіна Поллака, Анджея Стасюка, Тадеуша Кантора, Юзефа Рота, Анджея Хцюка, Йонаша Штерна, Тараса Прохаська та ін. Книга намагається дослідити концепт Галичини та галичанства й у кінцевому підсумку поставити крапку у сазі про Галичину, або...?

У будь-якому випадку це нелегка відповідь на це запитання *«Про Галичину неможливо розповісти у цілісний спосіб. Відомо лише те, що тут історія не така важлива, як її міфологізація»*<sup>26</sup>. Галичина — це як Атлантида (як іронічно про неї пишуть авторки проекту), яка залишається магічною землею з незвичайною історією, але ніколи не повернеться, тому що *«це радше питання відчуття світу і перетворення реальних подій у правду уяви»*<sup>27</sup>. Це означає, що Пост-Галичина існує лише у нашій уяві, у наших душах й у нашій ментальності. Українська та польська культури намагаються зберегти це поняття та передати його далі, але у змодернізованому й змодифікованому вимірі.

Отже, у пост-галицький час галицька нарація існує на території колишньої провінції, яка зараз поділена між Польщею та Україною. Звісно, що ми можемо говорити про багатокультурну галицьку нарацію Галичини сьогодні, проте вже у зовсім іншому вимірі, ніж це було за часів Австро-Угорщини. Багато нарацій відійшло в історію з сучасної території колишньої провінції, а це насамперед єврейська та австрійська нарація, чеська та ін. Як наслідок, ми можемо відзначити декілька рис пост-галицької багатокультурної нарації, а це, насамперед, в українському вимірі: ностальгія за «старими добрими австрійськими часами», європейська орієнтація українського культурного галицького естеблішменту в пострадянський час, Львів як місто-маркер галицької культурної ідентичності. До цього переліку можемо додати польські питання, які зводяться до Галичини як проблеми дискурсу кресів, втраченої території, ностальгії за Аркадією, питанням віднайдення себе жителями малих місцевостей Галичини у пост-галицький час.

Слід також відзначити, що пост-галицька нарація більш розвинута на українських теренах колишньої провінції, ніж на польських. Пост-галицька нарація все

<sup>25</sup> KOZIEŃ, M. – MISKOWIEC, M. *Galicja. Opowiadać dalej*. Kraków: Muzeum Historii Fotografii. 2011.

<sup>26</sup> „Galicji nie da się opowiedzieć w jednolity sposób. Wiadomo tylko, że tutaj historia nie tak ważna jak jej mityzowanie.” MISKOWIEC, M. *Opowiadać dalej*. In: *Galicja. Opowiadać dalej*. S. 20.

<sup>27</sup> „Raczej jest to kwestia odczuwania świata i przetrwarzania realnych zdarzeń w prawdę wyobraźni.” Ibidem. S. 14.



ще актуальна не лише серед вчених, а й серед митців, письменників. Галицька сага продовжує свою нарацію.

## Література

- ANDRUCHUWYCH, J. *Czas i miejsce albo ostatnie terytorium*. S. 56–58. In: *Galicja. Opowiadać dalej*. Kraków: Muzeum Historii Fotografii. 2011. 253 s. ISBN 978-8389-177-47-6.
- ANDRUCHUWYCH, J. *Mała intymna urbanistyka*. S. 130–131. In: *Galicja. Opowiadać dalej*. Kraków: Muzeum Historii Fotografii. 2011. 253 s. ISBN 978-8389-177-47-6.
- BRIX, E. *Galicja jako „austriacki”mit*. S. 99–106. In: *Mit Galicji*. Kraków: MCK. 2014. 468 s.
- ГАЛЕТА, О. *Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XXI століття*. Київ: Смолоскип. 2015. 640 с.
- ГНАТЮК, О. *Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність*. Київ: Критика. 2005. 528 с.
- HRYSIAK, J. *Galicja jako „ukraiński”*. S. 115–120. In: *Mit Galicji*. Kraków: MCK. 2014. 468 s.
- MISKOWIEC, M. *Opowiadać dalej*. S. 14–20. In: *Galicja. Opowiadać dalej*. Kraków: Muzeum Historii Fotografii. 2011. 253 s. ISBN 978-8389-177-47-6.
- PROCHASKO, J. *Lwowskie epifanie*. S. 9–50. In: *Es war Einmal Galizien*. Lviv: VNTL-Klasyka. 2014. 448 s. ISBN 978-966-8849-59-6.
- PURCHLA, J. *Galicja po Galicji, czyli o niezwykłości mitu „zaginionego królestwa”*. In: *Mit Galicji*. Kraków: MCK. 2014. 468 s.
- PURCHLA, J. *Galicja to potęga mitu*. [online]. [Дата доступу 2016-8-12]. Режим доступу: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/galicja-to-potega-mitu-24357>.
- SNIDADANKO, N. *Mapa utraconego raju*. In: *Lwów. Trzy eseje*. Kraków: Nemrod. 2005. S. 55–100.
- STASIUK, A. *Dukla*. Wołowiec: Wyd. Czarne. 2008. 150 s. ISBN 97-8837-536-263-3.
- STASIUK, A. *Opowieści galicyjskie*. Kraków: Wyd. Znak. 1995. 100 s. ISBN 83-7006-554-6.
- STASIUK, A. *Zima*. Wołowiec: Wyd. Czarne. 2001. 52 s. ISBN 83-87391-43-3.
- SZCZEREK, Z. *Przyjdzie morder i nas zje, czyli tajna historia słowian*. Kraków: Ha!art. 2013. 222 s. ISBN 978-83-62574-94-0.
- TKACHYK, N. *The Myth of Galicia in the Works of Yurii Andrukhovych*. In: *Galician Polyphony. Places and Voices*. Warsaw: Elipsa. 2015. S. 273–285.

- WOLDAN, A. *Einleitung*. In: *Es war Einmal Galizien*. Lviv: VNTL-Klasyka. 2014. 448 s. ISBN 978-966-8849-59-6.
- WOLDAN, A. *Polyphony in Galicia: Voices, Perspectives and Contexts*. In: *Galician Polyphony. Places and Voices*. Warsaw: Elipsa. 2015. S. 15–26.
- WOLDAN, A. *Beiträge zu einer Galizienliteratur*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang Verlag. 2015. 432 s. ISBN 978-3631658246.

### **Контакт**

M.A. Olha Voznyuk, Doktoratskolleg Galizien, Universität Wien, Spitalgasse 2, Hof I.II, A-1090 Wien, Österreich, [voznyuk.olha@gmail.com](mailto:voznyuk.olha@gmail.com)



# Mechanizmy władzy: wykluczenie, kontrola, kara. Dystopia w najnowszej literaturze chorwackiej

Aleksandra Wojtaszek

## Abstract

The topic of this paper is dystopia, a genre hitherto secondary in Croatian prose, which gained considerable popularity in the last few years. The paper presents an overview of theoretical consideration about the conception of utopia and dystopia. The chosen novels are considered in the context of classic worldwide dystopian prose and analysed through category of exclusion, control and punishment, interpreted in accordance with philosophy of Michel Foucault and Giorgio Agamben, with the aim to show mechanisms of power in dystopian society. This provides answers to the questions about which problems are noticeable in the modern society and what negative consequences portraiture writers. Further, the paper also answers why dystopia has become a popular genre among authors who have been, until now, mostly inclined to criticize reality through a mimetic model.

**Key words:** dystopia, modern Croatian literature, mechanisms of power, exclusion, control, punishment

## Abstrakt

Dystopia, gatunek dotąd marginalny w chorwackiej prozie, w ciągu kilku ostatnich lat zdobyła znaczącą popularność. Tekst prezentuje krótki przegląd rozważań terminologicznych i teoretycznych dotyczących fenomenu utopii i dystopii. Wybrane chorwackie powieści osadzone są w kontekście światowej, kanonicznej prozy dystopijnej, a ich analiza odbywa się przy użyciu kategorii wykluczenia, kontroli i kary, zakorzenionych w filozofii Michela Foucaulta i Giorgio Agambena. Pozwala to na ukazanie mechanizmów władzy w omawianych powieściach i przynosi możliwe odpowiedzi na pytania, jakie problemy widoczne w społeczeństwie i ich negatywne konsekwencje tematyzują chorwaccy autorzy oraz dlaczego to właśnie dystopia stała się w ostatnim czasie popularna wśród pisarzy dotąd skłonnych swoją krytykę rzeczywistości wyrażać przy pomocy modelu mimetycznego.

**Słowa kluczowe:** dystopia, współczesna literatura chorwacka, mechanizmy władzy, wykluczenie, kontrola, kara

Stworzony przez Tomasza More'a termin utopia, już w momencie swojego powstania obejmował nieusuwalną grę znaczeń. Zawarte nim greckie frazy *ou-topos* i *eu-topos* oznaczają kolejno „nie-miejsce”, „miejsce nieistniejące” oraz „dobre miejsce”. Dlatego część badaczy postuluje, aby, podobnie jak czyni to wielu ich anglojęzycznych kolegów, wyodrębnić jako samodzielny termin „eutopię”, odnoszącą się do „dobrego miejsca”, czyli intencjonalnie idealnego i rządzącego się pozytywnymi wartościami porządku społecznego. Sama utopia miałaby wówczas charakteryzować się przede wszystkim fikcyjnością prezentowanego obrazu, być synonimem fikcji literackiej, co pozwalałoby autorom nie tylko na aprobatę, ale także dystans lub krytykę wobec opisywanych na kartach utworów systemów. Dystopia, nazywana też „utopią negatywną”, stanowi zatem przeciwieństwo eutopii – opisuje bowiem świat, w którym system polityczno-społeczny jest zasadniczo zły, *dis-topos*: „złe miejsce”. W *Leksykonie polskiej literatury fantastycznonaukowej* dystopia zdefiniowana jest jako „utwór fabularny przedstawiający koszmarną, choć logicznie uzasadnioną, wewnątrznie spójną i niekiedy dość prawdopodobną wizję przyszłej egzystencji człowieka”<sup>1</sup>.

Antyutopia, z którą dystopia często bywa mylona, przypomina dystopię ze względu na równie pejoratywny obraz danego porządku społecznego, jednak przedmiotem jej krytyki nie staje się rzeczywistość, a projekty utopijne (lub precyzyjniej: eutopijne, mówiące o „dobrych miejscach”). Przywołując ponownie *Leksykon*: „*Jest ona [antyutopia] zatem polemiką z utopijnymi wyobrażeniami o świecie doskonałym, jest często ostrą, satyryczną repliką na propozycje zawarte w utopiach, swego rodzaju przejawskrawioną parodią koncepcji utopijnych*”<sup>2</sup>. Jerzy Szacki w *Spotkaniach z utopią* tak pisze o negatywnych utopiach: „*Przedmiotem ich bywa bowiem nie tylko kompromitacja czyjegoś ideału w imię jakiejś akceptowanej bez zastrzeżeń rzeczywistości, lecz również kompromitacja rzeczywistości w imię jakiegos nie ujawnionego bezpośrednio ideału*”<sup>3</sup>. Te nienazwane tu dwa modele odzwierciedlają w zasadzie podział na antyutopię (kompromitacja ideału) i dystopię (kompromitacja rzeczywistości). To rozróżnienie jest dla mnie o tyle istotne, że podkreśla jedną z najistotniejszych cech dystopii – prezentuje ona czarną wizję przyszłości wywiedzioną ze zjawisk współczesnych autorowi i czytelnikom, a zatem w krytyczny sposób opowiada o terażniejszości i jej doprowadzonych do ostateczności możliwych konsekwencjach. Kluczową rolę dystopijnych utworów jest unaocznienie występujących w społeczeństwie, niebezpiecznych tendencji, które często nie istnieją jeszcze w świadomości czytelników, próba pobudzenia do refleksji nad pewnymi osiągnięciami cywilizacji i drogami, którymi ona podąża. Często nie prezentuje przy tym alternatywy dla przedstawionego systemu, ale skupia się przede

<sup>1</sup> NIEWIADOWSKI, A. – SMUSZKIEWICZ, A. *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*. S. 262–263.

<sup>2</sup> Ibidem. S. 250.

<sup>3</sup> SZACKI, J. *Spotkania z utopią*. S. 203.

wszystkim na jego widocznych niedostatkach. Frederic Jameson zwraca szczególną uwagę na utwory wyrażające niepokój kondycją i przyszłością świata, które proponuje nazwać „*dystopiami krytycznymi*” i opisuje je za pomocą formuły „*co będzie, jeśli tak dalej pójdzie*”<sup>4</sup>.

Niektórzy badacze podkreślają jednak, że różnice między dziełami, które zaklasyfikować można jako utopie pozytywne lub negatywne są w zasadzie niewielkie, ponieważ u ich podstaw leży specyficzny sposób myślenia lub też pewna świadomość utopijna: jedne i drugie krytykują rzeczywistość, dążą do jej zmiany i naprawy. Andrzej Juszczyk w książce *Stary wspaniały świat. O dystopiach pozytywnych i negatywnych* twierdzi, że różnice widoczne w obu typach utworów są pozorne, tymczasem głębokie podobieństwa uwidoczniają się w takich samych, stałych elementach konstrukcji świata przedstawionego. Jednym z nich jest szczątkowość fabuły – jego zdaniem konstrukcja fabuły w dystopii oparta jest na schemacie przypominającym zasady rządzące fabułą melodramatu (istotny jest na przykład motyw spotkania przez bohatera osoby pozostającej z nim w relacji miłosnej lub przyjacielskiej, dzięki której dostrzega wady systemu, w którym żyje)<sup>5</sup>. Z dużym przekonaniem można założyć, że fabuła nie jest kluczowym elementem dystopii, ale staje się możliwością zaprezentowania negatywnego obrazu świata i systemu stworzonego na kartach utworu. Jak już wcześniej wspominałam, celem dystopii jest przede wszystkim zwrócenie uwagi na negatywne tendencje istniejące we współczesnym świecie, poprzez ukazanie ich w przyszłości, kiedy to wychodzi na jaw ich prawdziwe oblicze. Zatem możliwość odczytania obrazów przyszłości opisanych w dystopiach, daje jedynie uważne spojrzenie na teraźniejszość.

Dystopia nie była dotąd w literaturze chorwackiej szczególnie popularna – w dwudziestym wieku odnaleźć można tylko kilka dystopii w pełnym tego słowa znaczeniu. Zmiana modelu literackiego w latach dziewięćdziesiątych, związana z wojną, rozpadem Jugosławii i transformacją ustrojową, również nie przyczyniła się do wzrostu prestiżu tego gatunku. Model tzw. *stvarnosne proze* (inne nazwy to np. *mimetyzm krytyczny* czy *neorealizm*)<sup>6</sup>, który dominował wówczas na chorwackim rynku, łączyło z prozą dystopijną przede wszystkim krytyczne podejście do aktualnej rzeczywistości, jednak autorzy przełomu wieków tę krytykę artykułowali przy pomocy modelu mimetycznego. Ten stan dość gwałtownie zaczyna się zmieniać mniej więcej od roku 2010, kiedy to w ciągu kilku kolejnych lat dystopia zyskuje na chorwackiej scenie literackiej niespodziewaną popularność. Opis tego fenomenu skazany jest na fragmentaryczność ze względu na brak odpowiedniego dystansu czasowego, ponadto, do tej pory w literaturoznawstwie chorwackim nie poświęcono mu szczególnej uwagi, uważam jednak, że zasługuje na

<sup>4</sup> JAMESON, F. *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*. S. 240.

<sup>5</sup> JUSZCZYK, A. *Stary wspaniały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych*. S. 103.

<sup>6</sup> Por. np. BAGIĆ, K. *Od kritičkog mimetizma do interdiskurzivnosti*. In: *Sarajevske sveske*. S. 176–198, POGAČNIK, J. *Usponi, padovi i konačno dobri radovi*. In: *Hrvatska revija*. S. 55–64.

próbę analizy. Swoje rozważania o charakterze nowych chorwackich dystopii opieram przede wszystkim na powieści Josipa Mlakicia *Planet Friedman* (2012), Edo Popovicia *Lomljenje vjetra* (2011) oraz Aleksandra Žiljaka *Irbis* (2011) ze względu na zawarty w nich potencjał interpretacyjny, a także nieco starszej, zwiastującej dopiero nadejście nowej prozy dystopijnej, powieści Ivo Brešana *Država Božja 2053.* z 2003 roku.

Kluczem do interpretacji tekstów jest dla mnie kwestia zaprezentowanych w utworach systemów organizacji społecznej – koncentruję się przede wszystkim na problemie władzy oddziałującej na życie jednostek oraz jej manifestacjach w trzech aspektach: wykluczeniu, nadzorze oraz karze. Aby móc zrozumieć w pełni opisane w utworach systemy, a jednocześnie zaobserwować, jakie współczesne tendencje zainspirowały autorów powieści, w interpretacji posłużę się rozpoznaniem Michela Foucaulta oraz Giorgio Agambena. Chciałabym pokazać, że pomimo dużych różnic występujących pomiędzy powieściami na poziomie formalnym czy tematycznym, obrazy prezentowane przez różnych pisarzy odznaczają się w zasadzie dużym stopniem podobieństwa – tworzą konsekwentny i spójny wizerunek władzy oraz układu sił rządzących współczesnością. Rozważania i niepokoje twórców pokrywają się w wielu miejscach z rozważaniami nad kondycją współczesności i problematyką aparatu władzy zaprezentowaną przez Foucaulta i Agambena, którą najkrócej można opisać terminem „biowładza”. Zaryzykowałabym zatem teorię, że pojawienie się w mniej więcej tym samym czasie kilku dystopijnych powieści poruszających podobne kwestie, nie jest dziełem przypadku.

W opisywanych utworach chorwackich, podobnie jak w większości kanonicznych dystopii<sup>7</sup>, występują rozmaite formy kontroli obywateli, jednak akcent wydaje się być położony na inną funkcję władzy – możliwość wykluczenia. Fundamentalny dla istnienia i trwania opisanego w analizowanych powieściach dystopijnego porządku jest podział tamtejszego świata na strefy, zony, oddzielone przestrzenie, w których z jednej strony żyją uprzywilejowani, z drugiej zaś wykluczeni. Władza rezygnuje z pokusy totalnej kontroli i wycofuje się ze stref zamieszkałych przez odrzuconych, świadomie ogranicza moc swojego prawa tylko do najbardziej interesującej ją części świata, a pozostałe pozostawia praktycznie bez kontroli. Opisywany niegdyś w dystopiiach świat całkowitego nadzoru, został zastąpiony przez świat głębokiego podziału. W swojej najsłynniejszej książce *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie* Agamben twierdzi, że tym, co prawdziwie umacnia i konstytuuje władzę, jest jej moc stwarzania wyjątków wewnątrz których prawo nie obowiązuje – stanów wyjątkowych. Dzięki temu procesowi „włączającego wylączenia”, norma może w pełni funkcjonować<sup>8</sup>. Jeśli więc wyjątek umacnia normę, a prawo konstytuuje ustanowienie miejsc, w których

<sup>7</sup> Mam na myśli np. *My Zamiatania, 1984* Orwella czy *Nowy uśpianiały świat* Huxley'a.

<sup>8</sup> AGAMBEN, G. *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Tłum. M. Salwa. Warszawa: Prószyński i S-ka. 2008.

ono nie obowiązuje, tym co prawdziwie podkreśla porządek stworzonych dystopii, są ich przeciwieństwa, strefy pozornego nieładu, w rzeczywistości zaś miejsca, skąd świadomie wycofuje się prawo. Jeśli prześledzimy dokładnie przebieg tworzenia stref w powieści Mlakicia, budowania muru w dziele Popowicia czy wieży u Żiljaka, możemy dojść do konkluzji, że u podstaw tych działań leży wyrzucenie i oddzielenie tych elementów, które nie pasują do systemu. Na zewnątrz murów zaś rządzi bezprawie, prawo silniejszego i przemoc, która sankcjonuje władzę zdolną dokonać takiego podziału. Mieszkańcy spoza uprzywilejowanej strefy stają się ucieleśnieniem opisywanej przez Agambena figury *homo sacer* – ich życie jest czystą biologią, statystyką, mogą w każdej chwili zostać zabici, jeśli tylko zajdzie taka potrzeba, na przykład ekonomiczna. Agamben przypomina o ryzyku związanym z przejściem przez władzę zainteresowania biologicznym, „nagim” życie obywateli i kompetencji decydowania o ustanawianiu stanów wyjątkowych, a zatem życiu lub śmierci – wszystkim nam w każdej chwili grozi możliwość stania się *homines sacri*. Najlepiej wiedzą o tym bohaterowie dystopii, drżący o to, czy ich błędne posunięcie nie będzie skutkowało wygnaniem do tej „drugiej” przestrzeni, w której ich życie utraci polityczną wartość.

W *Podmiocie i władzy* Foucault wyraża opinię, że współczesnym państwom Zachodu w niespotykanej dotąd mierze udało się doprowadzić do perfekcji i połączyć w jedno techniki polityczne oraz indywidualne: pisze o „*politycznym ,podwójnym szachu’, który polega na równoczesnej indywidualizacji i totalizacji nowoczesnych struktur władzy*”<sup>9</sup>. Opisywane dystopie z reguły pokazują doprowadzone do ostateczności efekty zarówno jednej, jak i drugiej techniki. W niektórych utworach większy nacisk położony jest na mechanizmy zewnętrznej kontroli, z reguły łatwiejsze do zdekodowania przez czytelnika, jednak najnowsze chorwackie powieści dystopijne w dużym stopniu prezentują również mechanizmy, przy pomocy których jednostka sama nakłada na siebie ograniczenia. Tradycyjne metody nadzorowania i kontrolowania jednostek przez władzę dotyczą w dużej mierze ograniczenia ich swobodnego poruszania się w przestrzeni, co ma oczywiście związek z opisywanym powyżej podziałem na zróżnicowane funkcjonalnie strefy. Jednym z najważniejszych elementów kontroli okazuje się brak przyzwolenia na przemieszczanie się bez przeszkód po oddzielonych od siebie obszarach, przede wszystkim zaś niezgoda na przekraczanie przez osoby uznane za bezwartościowe granic stref uprzywilejowanych. Wydaje się, że władza nie kontroluje szczegółowo życia prywatnego obywateli, widać jednak, że jeśli zachodzi taka potrzeba, ma ona niepokojąco dużą wiedzę na temat ich poczynań, dzięki nieustannej obserwacji, którą prowadzi przy pomocy nowoczesnych technologii. Jak pisze Foucault, „*doskonały aparat dyscyplinarny pozwalałby nieustannie widzieć wszystko jednym spojrzaniem*”<sup>10</sup>. Obserwacja staje się u francuskiego filozofa punktem

<sup>9</sup> FOUCAULT, M. *Podmiot i władza*. In: *Lewą Nogą*. S. 182.

<sup>10</sup> FOUCAULT, M. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. S. 170.



wyjścia, który umożliwia dalsze funkcjonowanie maszyny kontroli. Dzięki niemu przeprowadzana jest analiza indywidualnych zachowań poszczególnych członków wspólnoty, a w efekcie możliwe staje się ich zagarnięcie i dyskretne, praktycznie niezauważalne zagospodarowanie według własnych celów.

Jednak techniki zewnętrznego nadzoru w opisanych powieściach nie wydają się przesadnie rozbudowane ani wymyślne – systemy kamer, które kontrolują przestrzeń publiczną, wszechobecne zakazy czy też mury i granice oddzielające od siebie państwa, kontynenty lub nawet osiedla, wszystko to uzasadnione chęcią ochrony obywateli i ich dóbr, praktycznie wszechobecne jest również w naszym świecie. Jeśli zatem szukać odpowiedzi na pytanie, co w równie dużym, jeśli nie większym stopniu, utrzymuje istnienie opisanego w dystopii porządku, trzeba zwrócić uwagę na wspomniane już techniki indywidualizacji lub autotechniki (Foucault nazywa je „*technikami siebie*”) – mechanizmy, dzięki którym człowiek zniewala się poprzez przyjęcie określonej tożsamości, przy okazji narzucając sobie pewne normy, a co za tym idzie także ograniczenia zewnętrznej kontroli. Jednym z ciekawych przykładów ilustrujących te mechanizmy jest tzw. *protuemocjonalna ewolucja* opisana w powieści Josipa Mlakicia *Planet Friedman*. Mieszkańcy strefy uprzywilejowanej uważają, że emocje są nie tylko kompletnie niepotrzebne, ale również niebezpieczne, gdyż sprzeciwiają się ogólnie wyznawanej filozofii zysku, destabilizują jednostkę i uniemożliwiają jej racjonalne myślenie. Co ciekawe, nikt dokładnie nie sprawuje kontroli nad tym, czy zasada o powstrzymaniu się od emocji jest faktycznie przestrzegana, jej złamanie przeważnie nie podlega też karze – tym niemniej dla mieszkających w strefie uprzywilejowanej jest ona oczywista i niezbędna do normalnego funkcjonowania<sup>11</sup>. Odpowiedzialne są za to przede wszystkim techniki, które Foucault opisuje jako używane do ograniczenia i represjonowania seksualności. Nie chodzi zatem o same ograniczenia albo też skazywanie na zapomnienie poprzez zakaz mówienia o zjawisku – istotne jest oplątanie seksu, a w omawianej powieści emocji, szeregiem dyskursów, nieustanne przywoływanie i poruszanie pozornie zakazanych tematów, zawsze jednak w zgodzie z narzuconą ideologią: „*dyskursy nie mnożą się jednak poza władzę albo przeciwko niej, lecz w zasięgu tejże władzy i jako metoda jej sprawowania*”<sup>12</sup>. Emocje obserwuje się i analizuje, mówi o nich naukowo, tłumaczy się nimi problemy w adaptacji, uzasadnia popełnianie większości przestępstw. W ten sposób, przy pomocy dyskursu naukowego, medialnego przekazu i od dzieciństwa wpajając członkom społeczności wiedzę o ryzyku i problemach związanych z emocjami, udaje się wyhodować ludzi, którzy samodzielnie i bez przymusu wyrzekają się swoich najbardziej naturalnych odczuć.

Jednym z kluczowych elementów, pokazujących funkcjonowanie władzy w dystopijnym społeczeństwie, jest sposób, w jaki radzi sobie ona z niepokornymi. W tradycy-

<sup>11</sup> MŁAKIĆ, J. *Planet Friedman*. Zagreb: Fraktura. 2012.

<sup>12</sup> FOUCAULT, M. *Historia seksualności*. S. 31.

nych dystopiiach kary za nieposłuszeństwo są z reguły niezwykle dotkliwe i brutalne. W systemach opisanych w chorwackich powieściach nie ma jednak potrzeby, aby utrzymywać skomplikowany system kar i więzień – wystarczy podzielić ludzkość na znajdujących się w strefach obejmowanych przez prawo, nieustannie obserwowanych obywateli, którzy sami na siebie nakładają ograniczenia oraz wyrzucone poza nawias społeczny, czyli automatycznie zakwalifikowane jako niezasługujące na życie jednostki, niezdolne do podjęcia jakichkolwiek działań, oprócz walki o przetrwanie. Kary ewoluują od kaźni, która nosiła w sobie ryzyko buntu ludu i uznania skazanego za męczennika, poprzez strategię panoptycznego nadzoru i podziału biopolitycznego ciała populacji, aż do bezcielesnych metod pozwalających na stworzenie idealnej z punktu widzenia dystopijnej władzy, posłusznej jednostki. Doprowadzoną do ostateczności taktykę karania, która oddala się od cielesności, opisuje w powieści *Država Božja 2053*. Ivo Brešan. Kiedy klerofaszystowska partia zamienia Chorwację w państwo totalitarne, wprowadza też nowy system represji. Standardową karą staje się terapia w jednym ze specjalnych ośrodków, gdzie dzięki osiągnięciom najnowszych technologii w dziedzinie inżynierii genetycznej, usuwa się skazanym osobowość, zmienia wspomnienia i w konsekwencji zamienia ich w „klony”, nie tylko niezdolne do buntu i absolutnie podporządkowane kościelnej doktrynie, ale też pozbawione jakichkolwiek ludzkich odruchów, wrażliwości czy uczuć<sup>13</sup>. Tym samym dystopijny reżim z powieści Brešana proponuje ewolucję dotychczasowego porządku karania. Inkwizytorzy i średniowieczni władcy niszczyli ciało, ale nie potrafili zniszczyć ducha skazanych. Kolejne ideologie totalitarne szukały sposobu, aby poprzez uszkodzenia ciała zniszczyć też ducha, wolę walki i wszelki opór, tymczasem opisany system idzie jeszcze krok dalej – nie czyniąc praktycznie żadnej szkody ciału, władza umysłami i wolą ludzi, czyniąc z nich niemal roboty pozbawione woli i prawdziwych wspomnień. Tak wygląda doprowadzony do perfekcji, opisywany przez Foucaulta projekt nowoczesności, w której kara ma przede wszystkim funkcję wychowawczą i zapobiega powtórzeniu zbrodni. Jednostki poddane takiej terapii stają się żywym przykładem totalnego „ujarzmienia”, w ich egzystencji władza objawia się w całej okazałości.

Podsumowując swoje rozważania, chciałabym zastanowić się nad pytaniem, dlaczego w najnowszej literaturze chorwackiej to właśnie dystopia, będąca dotychczas gatunkiem marginalnym, zdobyła w ciągu kilku ostatnich lat stosunkowo dużą popularność. Być może źródeł nowej prozy dystopijnej nie należy szukać w rewolucji, która potencjalnie dokonuje się w literaturze chorwackiej, ale raczej w ewolucji dotychczasowego modelu literatury neorealisticznej. Jak widać w części poświęconej manifestacjom władzy w powieściach, omawiają one realnie istniejące problemy i bez trudu dają się odnieść do koncepcji opisujących przemiany stosunku władzy do jednostki we współczesnym świecie. U źródeł dystopii leży krytyczne podejście do rze-

<sup>13</sup> BREŠAN, I. *Država Božja 2053*. Zagreb: SysPrint. 2003.

czywistości, dostrzeżenie oraz opisywanie jej licznych wad, niedociągnięć, negatywnych tendencji. W zasadzie to samo można powiedzieć o neorealisticznej prozie powstałej w Chorwacji po wybuchu wojny w latach dziewięćdziesiątych – to literatura niejako wywołana do odpowiedzi problemami, które dotknęły chorwacką rzeczywistość po rozpadzie Jugosławii. Analogia między prozą dystopijną a neorealisticzną nasuwa się zatem sama – zaangażowanie socjalne, krytyka rzeczywistości, opisywanie problemów współczesności. Dlaczego jednak autorzy porzucili model mimetyczny i postanowili poszukać innego gatunku, aby opowiedzieć o sprawach, które ich nurtują? Bardzo trudno znaleźć odpowiedź na to pytanie ze względu na brak odpowiedniego dystansu czasowego. Wydaje mi się jednak, że tym, co daje dystopii siłę jest nie tyle krytyka pojedynczych elementów systemu, jak dzieje się to w przypadku prozy neorealisticznej, ale przede wszystkim struktury społecznej ujmowanej całościowo, istotną zmianą jest zatem przejście od analizy poszczególnych zjawisk i fenomenów w stronę dostrzeżenia niedociągnięć i problemów całego systemu. Problemy, z którymi Chorwaci zmagają się od czasu odzyskania przez ich ojczyznę niepodległości rodzą potrzebę krytyki istniejącej sytuacji oraz – w obliczu braku nadziei na zaistnienie pozytywnych zmian – prowokują twórców do wyrażania obaw i pesymistycznych prognoz na przyszłość, co znajduje wyraz w literaturze pięknej.

## Literatura

- AGAMBEN, G. *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Tłum. M. Salwa. Warszawa: Prószyński i S-ka. 2008. 310 s. ISBN 978-83-7469-671-5.
- BAGIĆ, K. *Od kriticłkog mimetizma do interdyskurzivnosti*. In: *Sarajevske sveske*. Sarajevo: Mediacentar. 2007. Nr 14. S. 176–198. ISSN 1512-8539.
- BREŠAN, I. *Država Božja 2053*. Zagreb: SysPrint. 2003. 399 s. ISBN 978-953-338-041-4.
- FOUCAULT, M. *Historia seksualności*. Tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria. 2010. 488 s. ISBN 978-83-7453-968-5.
- FOUCAULT, M. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Tłum. T. Komendant, Warszawa: Aletheia. 2009. 314 s. ISBN 978-83-61182-38-2.
- FOUCAULT, M. *Podmiot i władza*. Tłum. J. Zychowicz. In: *Lewą Nogą*. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Książka i Prasa”. 1998. Nr 10. S. 174–178. ISSN 1232-8405.
- JAMESON, F. *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*. Tłum. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Misk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. 2011. 524 s. ISBN 978-83-233-3161-2.
- JUSZCZYK, A. *Stary wspaniały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. 2014. 180 s. ISBN 978-83-233-3681-5.
- MLAKIĆ, J. *Planet Friedman*. Zagreb: Fraktura. 2012. 256 s. ISBN 978-953-266-410-2.

- NIEWIADOWSKI, A. – SMUSZKIEWICZ, A. *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. 1990. 366 s. ISBN 83-210-0892-5.
- POGAČNIK, J. *Usponi, padovi i konačno dobri radovi: tema rata u suvremenoj hrvatskoj prozi*. In: *Hrvatska revija*. Zagreb: Matica hrvatska. 2009. Nr 3. S. 55–64. ISSN 1330-2493.
- POPOVIĆ, E. *Lomljenje vjetra*. Zagreb: OceanMore. 2011. 128 s. ISBN 978-953-7056-84-1.
- SZACKI, J. *Spotkania z utopią*. Warszawa: Sic!. 2000. 242 s. ISBN 83-86056-79-7.
- ŽILJAK, A. *Irbis*. Zagreb: Zagrebačka naklada. 2012. 182 s. ISBN 978-953-2521-32-0.

### **Kontakt**

Mgr Aleksandra Wojtaszek, Instytut Filologii Słowiańskiej, Wydział Filologiczny,  
Uniwersytet Jagielloński, ul. Władysława Reymonta 4, 30-059 Kraków, Polska,  
[ola.wojtaszek1991@gmail.com](mailto:ola.wojtaszek1991@gmail.com)



# Obraz dejín v dráme a v inscenácii hry *Holokaust* V. Klimáčka

Ana Žikić

## Abstract

The paper deals with the problem of representation of historical events in the play by V. Klimáček. We analyse the reflection of World War II and Slovak State in the play from the perspective of theories of cultural and collective memory. We are interested in the way in which the image of the historical event is formed by a narrative, which elaborates a problematic fragment of the history. We pay attention to perspective from which the reality is being shown, supposing that every analysis forms a specific monument, which subsequently has influence on forming of narrative (national) identity. We analyse the structural elements of the play, which allows showing events from different perspectives and requires an interpretation by a recipient (reader or spectator). At the same time we compare the dramatic text by V. Klimáček and the staging by R. Ballek, analysing means used to produce eventual meaning.

**Key words:** analytic drama, national identity, collective and cultural memory

## Abstrakt

V práci sa zaoberáme problémom zobrazenia historickej udalosti v divadelnej hre V. Klimáčka a v inscenácii R. Balleka. Sústredíme sa na reflexiu druhej svetovej vojny a Slovenského štátu v dramatickom texte z perspektívy teórie kultúrnej a kolektívnej pamäti. Zaujímá nás spôsob formovania obrazu historickej udalosti pomocou naratívu, ktorý spracováva problematiku fragmentu dejín. Venujeme pozornosť perspektíve, z ktorej sa skutočnosť zobrazuje, predpokladajúc, že každé spracovanie utvára svojráznu pamiatku, ktorá následne vplyva na formovanie naratívnej (národnej) identity. Analyzujeme štruktúrne prvky hry, ktoré nám dovoľujú zobrazenie udalostí z rozličných perspektív a vyžadujú interpretáciu prijímateľa (čitateľa alebo diváka). Zároveň porovnáваме dramatický text V. Klimáčka s inscenáciou R. Balleka, analyzujúc prostriedky, pomocou ktorých sa utvára výsledný význam.

**Kľúčové slová:** analytická dráma, národná identita, kolektívna a kultúrna pamäť

V práci sa zaoberáme hrou Viliama Klimáčka *Holokaust. Príbeh, na ktorý by Slovensko najradšej zabudlo* a stručne aj inscenáciou Rastislava Balleka, ktorá vznikla na

základe tohto textu. Vzhľadom na túto skutočnosť rozlišujeme „lingvistický“ a „inscenačný“ text.<sup>1</sup> Hra bola napísaná na objednávku bratislavského divadla *Aréna* v rámci tzv. *Občianskeho cyklu* tohto divadla. Dramatický text by sme mohli charakterizovať ako analytickú drámu<sup>2</sup>, ktorá odhaľuje a interpretuje historickú skutočnosť a analyzuje následky minulých udalostí na súčasnosť.<sup>3</sup> Analytická technika utvárania drámy, „[...] *eliminujúc akékoľvek napätie a očakávanie, podporuje objavenie epických prvkov*“<sup>4</sup>. Historickú skutočnosť definujeme na základe návodu Richarda Schehnera: „*História nie je tým, čo sa stalo, ale tým, čo sa zaznamenalo a odovzdalo.*“<sup>5</sup> Dôležité je poznamenať, že text hry *Holokaust* bol napísaný aj na základe osobných svedectiev tých, ktorí holokaust prežili, predovšetkým na základe spomienok Hildy Hraboveckej, ktorá prežila väčšiu časť druhej svetovej vojny v Osvienčime, a v Ravensbrücku sa dočkala oslobodenia.

Jan Assmann rozlišuje dve formy pamäti: komunikatívnu a kultúrnu<sup>6</sup>, pričom komunikatívna pamäť je osobná spomienka, na ktorú vplyva kolektív a ktorá zároveň vplyva na kolektívnu pamäť. Kolektívna pamäť je úzko spätá so skupinou, ktorá ju utvára a ktorej patrí, a vždy je zosúladená s požiadavkami tejto skupiny.<sup>7</sup> Utvára ju dominantná diskurzívna formácia, čo znamená, že je kolektívna pamäť selektívna, že sa zo súboru osobných spomienok vyberá to, čo si kolektív potrebuje pamätať. S tým súvisí aj podnázov hry, znejúci kriticky a ironicky, ktorý upozorňuje na dlhoročnú prax zamlčovania alebo obracania pozornosti na iné historické udalosti s cieľom utvárania „kladného“ obrazu národa nepriznávaním si viny. Spoločenská kritika je obsiahnutá aj v postave Anny Králikovej, reprezentujúcej postoj súčasnej spoločnosti: „*Veď každému je to už jedno. Kto dnes rieši nejaké morálne dilemy, keď má sám toľko problémov?*“<sup>8</sup> Treba dávať pozor na rozlišovanie zorného uhla, z ktorého je udalosť zobrazená: perspektíva vinníka alebo obeť, a perspektíva víťaza, ktoré uvádza Alaida Assmannová<sup>9</sup>, ako aj pojem kolektívnej viny<sup>10</sup>. Kolektívna vina sa okrem priamo zúčastnených týka aj všetkých podporovateľov, ale aj všetkých nezaujatých.<sup>11</sup>

Spoliehame sa na poznatky Paula Ricoeura o historických naratívoch a na jeho preskúmanie aristotelovského pojmu mimézis. Samotný Aristoteles nechápe mimézis ako napodobňovanie (odzrkadľovanie) skutočnosti, ale ako napodobňovanie deja,

<sup>1</sup> LEHMANN, H. *Postdramatické divadlo*. S. 97.

<sup>2</sup> PAVIS, P. *Divadelný slovník*. S. 35 – 36.

<sup>3</sup> SZONDI, P. *Teória modernej drámy*. S. 21 – 22.

<sup>4</sup> PAVIS, P. *Divadelný slovník*. S. 35 – 36

<sup>5</sup> SCHECHNER, R. *Performancie: teórie, praktiky, rituály*. S. 76.

<sup>6</sup> ASSMANN, J. *Kulturno pamäténje*. S. 59 – preklad A. Ž.

<sup>7</sup> Ibidem. S. 46 – preklad A. Ž.

<sup>8</sup> KLIMÁČEK, V. *Holokaust*. In: *13 hier*. S. 446.

<sup>9</sup> ASMAN, A. *Duga senka prošlosti*. S. 85 – 88 – preklad A. Ž.

<sup>10</sup> Ibidem. S. 100 – preklad A. Ž.

<sup>11</sup> Ibidem. S. 100 – preklad A. Ž.

konania. Preto nekladie výrazný dôraz na faktickú pravdu v umeleckom diele, ale uprednostňuje tú paradigmatickú.<sup>12</sup> Ricoeur rozlišuje tri stupne aristotelovskej *mimézis* ako zobrazovania skutočnosti: *mimézis I* (prefigurácia), *mimézis II* (konfigurácia) a *mimézis III* (refigurácia)<sup>13</sup>. Úroveň prefigurácie reprezentuje referenčnú skutočnosť, ktorá sa interpretuje v procese vzniku textu (konfigurácie), a refigurácia je čítanie a interpretovanie textu. Recipient textu zosúladuje seba a svoj svet so svetom textu (refigurácia), čím začína proces poznania seba, ktoré mu je rovnako cudzie ako samotný text.<sup>14</sup> Uvedené rozlišovanie je pre nás dôležité preto, že Ricoeur tvrdí, že historiografia používa rovnaké modely fabulácie ako fiktívny text, pričom historická pravda existuje, ale vždy podlieha revízií. Historiografická práca vždy začína osobnými spomienkami (rovnako ako *Holokaust*), ktoré potom selektuje a spracováva s cieľom vytvoriť ucelený príbeh o historickej udalosti. Text tejto drámy predstavuje práve revíziu dejín, ktoré sa pokladajú za sfaľované komunistickým režimom a zamlčané. Spoliehaním sa na osobné spomienky a uvádzaním viacerých časových rovín (minulosť a súčasnosť) sa text pokúša o spájanie historických (a spomienkových) horizontov. Keďže ide o výrazne problematickú udalosť v slovenských dejinách, interpretáciou a odstraňovaním cudzích prvkov sa text snaží vytvoriť historický príbeh, ktorý by následne bolo možno „zabudovať“ do národnej (podľa Ricoeura naratívnej) identity. Pritom sa text usiluje prinútiť recipienta rozmyšľať a hľadať pravdu sám tým, že mu ponúka viacero zorných uhlov, a nie hotové pravdy.

Možnosť zobrazovania príbehu z viacerých perspektív text dosahuje opúšťaním pôdy absolútnej drámy,<sup>15</sup> pribúdaním epických prvkov a technikou „dedramatizácie“.<sup>16</sup> Sarrazac používa tento pojem na opísanie štruktúry drámy, ktorá zobrazuje veľké časové úseky (oveľa väčšie než klasická dráma) a neutvára ucelenú fabulu s jednou peripetiou a jedným konfliktom. Jedna veľká (osudová) záležitosť je nahradená viacerými menšími, a týmto spôsobom dráma dostáva fragmentárnu štruktúru s viacerými navzájom prepojenými dejovými krivkami. Dramatický text hry *Holokaust* je rozdelený do dejstiev, ktoré zase obsahujú viacero obrazov. Pritom je dôležité, že každé dejstvo a každý obraz má názov, ktorý anticipuje dianie. Technika anticipácie ponúka možnosť autorovi, aby vytvoril priestor na recipientovu analýzu situácií a stavov utváraním odstupu. Spolu s retrospektívou, anticipácia umožňuje prelínanie časových rovín a obrovské časové presuny, a tým poskytuje možnosť zobrazovania rozsiahlych časových úsekov a udalostí v ich totalite (vrátane následkov a recepcie historickej udalosti). Časový úsek zobrazený v hre *Holokaust* je od roku 1929 po súčasnosť, ktorá je zobrazená presunmi do roku

<sup>12</sup> KVAS, K. *Istina i poetika*. S. 35 – preklad A. Ž.

<sup>13</sup> RIKER, P. *Vreme i priča, Tom I*. S. 74 – 75 – preklad A. Ž.

<sup>14</sup> *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Dostupné na: <http://plato.stanford.edu/entries/ricoeur/#3.4>.

<sup>15</sup> SZONDI, P. *Teória modernej drámy*. S. 14 – 15.

<sup>16</sup> SARAZAK, Ž. *Poetika moderne drame*. S. 28 – preklad A. Ž.



1991, čím je zobrazená snaha autora uchopiť (a pochopiť) spoločenské diania v takmer celom 20. storočí.

Názvy prvého a druhého dejstva – *Arizácia* a *Holokaust* – upozorňujú na tému, ktorá v nich bude rozpracovaná. V nadpisoch jednotlivých obrazov sú uvedené v zátvorkách aj roky odohrávania sa deja. Podkladom pre rozpracovanie tém arizácie a holokaustu a rámcom hry je návrat dcéry funkcionára Slovenského štátu na Slovensko z Argentíny so žiadosťou o reštitúciu bývalej kaviarne, v súčasnosti výstavnej siene, ktorú jej rodičom znárodnili komunisti.<sup>17</sup> Návrat Králikovej v prvom obraze utvára svojráznu expozíciu, v ktorej sa zoznamujeme so situáciou na Slovensku po revolúcii, miestom odohrávania sa deja (prvého dejstva) a účinkujúcimi, a zároveň je spúšťačom deja. Dej prvého dejstva sa odohráva v kaviarni *Ruža* a v biografie *Urania*. Predmetom žiadosti o reštitúciu je práve spomínaná kaviareň, ktorá ale pôvodne bola majetkom židovskej rodiny Rozenfeldovcov.

Výraznú rolu v hre hrá rádio, jednak ako prístroj a ako intermediálny prvok, ktorý sprostredkuje (historickú) skutočnosť, dokumentárne záznamy alebo utvára atmosféru doby. Napríklad v prvom obraze práve rádio tvorí druhého hovoriaceho v dialógu s Králikovou a utvára atmosféru porevolučnej doby (cenganie kľúčov je odkazom na Nežnú revolúciu, v rádiu sa hovorí o novom spoločensko-politickom usporiadaní). Pomocou motívu sledovania futbalového zápasu v rádiu v druhom obraze (rok 1929) je zobrazené spolužitie a spolupatričnosť príslušníkov všetkých náboženstiev na Slovensku (židia, katolíci a luteráni). Toto je ešte súčasťou prológu, kde sú postavy v pomernom klude a ešte sa čaká na motiváciu konania. Rádio je jediným nemenným predmetom na scéne a veľká časť dialógov je sústredená okolo neho. Vysielanie prerušuje dej a zároveň ho dopĺňa a posúva v inom smere. Predstavuje prvok mimo fikcie, prienik skutočnosti, čím sa utvára *efekt realnosti*<sup>18</sup>. Postava hlasu rádia je aj komentátorom deja, čiže *epickým subjektom*<sup>19</sup>, podľa Szondiho terminológie. Považujeme však Sarrazakovo označenie *operátor*<sup>20</sup> za vhodnejší termín preto, že pokrýva všetky funkcie, ktoré v dráme plní rádio. Rádio ako operátor predstavuje „*subjekt, pod pohľadom ktorého sa objektivizuje prežitá dráma postáv.*“<sup>21</sup> Na základe toho postavy môžeme rozdeliť do troch skupín: operátor; postavy, ktoré prežívajú drámu v minulosti a postavy, ktoré drámu reflektujú v súčasnosti a ktoré znášajú následky minulého diania. V dráme je jedna postava z tretej skupiny – Anna Králiková – dcéra, ktorá v 1991 chce reštituovať kaviareň *Ruža*. Prijímatelia textu sa spolu s ňou zoznamujú s okolnosťami a interpretujú minulé udalosti a ich následky v súčasnej dobe. Prítomnosťou viacerých skupín postáv je poskytnutá možnosť zobrazovania

<sup>17</sup> KLIMÁČEK, V. *Holokaust*. In: *13 bier*. S. 399.

<sup>18</sup> БАРТ, Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. S. 398 – 399 – preklad A. Ž.

<sup>19</sup> SZONDI, P. *Teória modernej drámy*. S. 11 – 12.

<sup>20</sup> SARAZAK, *Poetika modernej drámy*. S. 20 – preklad A. Ž.

<sup>21</sup> *Ibidem*. S. 20 – preklad A. Ž.

udalosti z viacerých zorných uhlov. Týmto spôsobom autor zabraňuje identifikácii a necháva prijímateľovi textu priestor na uvažovanie a usudzovanie.

Okrem sládrov vysielaných v rádiu sú ďalším intermediálnym prvkom filmy hrané v biografie. Piesne a filmy osvetľujú dobovú situáciu a posúvajú dej. Takúto funkciu plní aj nemecký film *Hostovanie v ráji*<sup>22</sup> z roku 1938, ktorý propagoval hodnoty Veľkonemeckej ríše. Film naznačuje zmenu spoločensko-politickej situácie v obraze, ktorý je umiestnený do roku 1939. Filmy ako také sú prostriedkom indoktrinácie, pretože zobrazujú veci z jedinej zaujatej perspektívy a sprostredkujú divákovi dominantný diskurz štátnej moci. Film svojou hyperreálnosťou vyžaduje úplnú identifikáciu diváka s určitými postavami a ich názormi. S tým súvisí motív utvárania celovečerného slovenského filmu, čo sa javí ako nesmierne dôležité v Slovenskom štáte. Tento motív je jedným z ústredných motívov prvého dejstva Klimáčkovej hry a uvádza sa Králikovým citovaním Mussoliniho: „*La cinematografia è un'arma delle più forti!*“<sup>23</sup> Film by mal posilniť štát a vplývať na národnú identitu. Preto sa logicky ako námet javí život Svätopluka, panovníka Veľkomoravskej ríše, lebo ten pripomína autochtónnosť Slovákov na tomto území a ich tradíciu. Takýto námet sa zároveň odvoláva na romantickú tradíciu národnej obrody, lebo používa rovnaké motívy. Vzhľadom na to, že je romantická literatúra súčasťou kánonu, odvolávanie sa na rovnaké motívy privádza do vedomia recipientov známe obrazy, archetypy, ktoré vzápätí utvárajú príbeh, mýtus, ktorý vplýva na formovanie národnej identity. Tradícia je, podľa Ricoeurovho názoru, to čo spája recipientov (v role interpretátorov) príbehu s príbehom, ona umožňuje interpretáciu textu a následnú interpretáciu vlastného ja (alebo kolektívneho my pokiaľ ide o budovanie národnej identity). Z hľadiska teórií kultúrnej pamäti, pripomínanie minulosti utvára dojem nepretržitosti trvania a existencie národa. Upozorňovaním na isté historické obdobia sa iné obdobia, ktoré nepodporujú obraz kontinuity, skrývajú. Kolektívna pamäť ako taká „*pátra po podobnostiach a kontinuitach.*“<sup>24</sup> Aj keď je film Klimáčkovou paródiou, fiktívnym spôsobom utvára svojrázny obraz fungovania dobovej štátnej moci a zobrazuje jej vedomé manipulácie kolektívnou pamäťou.

Nasledovne sa v bežnom dialógu odkazuje na výsledky Viedenskej arbitráže: „*PUJDES: Tak už si futbal neužijeme. Prišli sme o štadión, odkedy Petržalka patrí Veľkonemeckej ríši.*“<sup>25</sup> a na vznik nového štátu: „*KRÁLIK: S novým štátom je roboty! Predtým nás riadili Česi, teraz si vládne sami [...]*“<sup>26</sup>. Vzápätí sú zmeny spoločensko-politickej situácie motiváciou a predzvestou zmeny postavenia postáv z nešťastia do šťastia alebo naopak klasickým (aristotelovským) spôsobom. Premena

<sup>22</sup> KLIMÁČEK, V. *Holokaust*. In: *13 hier*. S. 404.

<sup>23</sup> Ibidem. S. 405. (Kinematografia je zbraňou najsilnejších. – Pozn. aut.)

<sup>24</sup> ASSMANN, J. *Kolektívno pamäť*. S. 49 – preklad A. Ž.

<sup>25</sup> KLIMÁČEK, V. *Holokaust*. In: *13 hier*. S. 404.

<sup>26</sup> Ibidem. S. 404.

z nešťastia na šťastie postihne Králik – na začiatku básnika, potom ministerského radcu a autora prvého slovenského celovečerného filmu – Hanu Kostolníkovú – sirotu, čašníčku v kaviarni *Ruža*, potom Králikovu manželku a Pujdesa – premietača v biografе, potom arizátora a gardistu. Opačný prípad postihne židovské rodiny Rozenfeldovcov (Rózu – majiteľku kaviarne *Ruža* a jej dcéru Ester) a Weissovcov (Lili a Jakoba – majiteľov biografu). Všetky postavy, ktoré sú predmetom drámy, patria do horeuvedenej druhej skupiny postáv. Na prvý pohľad sú si navzájom protihráči (židia vs kresťania), ale nakoniec sa ukáže, opätovným úpadkom Králika a Pujdesa zo šťastia do nešťastia, že je ich spoločným a jediným protihráčom (štátna) moc.

Zmenou postavenia postáv začína kolízia. Momentom prvého napätia je scéna násilného vlámania sa gardistov do kaviarne *Ruža* sprevádzaného spevom. Do piesní gardistov autor zakomponoval aj súčasné neonacistické piesne (napr. *Rež a rúbaj*), v ktorých sa autori odvolávajú práve na Slovenský štát, explicitne poukazujú na násilie. Takto sa intermediálnym odkazom utvára prepojenie minulosti a súčasnosti a upozorňuje sa na súčasné spoločenské problémy. Súčasťou kolízie sú aj nasledujúce scény podávajúce informácie o antižidovských zákonoch, po čom prichádza arizácia židovského majetku. „Povyšovanie“ Hany Kostolníkovej na správkyňu kaviarne *Ruža* predstavuje vrchol kolízie a moment, v ktorom sa Králik stáva majiteľom podniku, je vrcholom drámy. Tento moment je v podstate jedným z tragických momentov. Postavy Rozenfeldovcov a Králikovcov ilustrujú úplnú výmenu spoločenského postavenia: tí, ktorí boli na okraji sa postupne presúvajú do centra a prominentné postavy zo začiatku hry sú postupne marginalizované.

Jakob Weiss je jedinou postavou, ktorá nie je pasívnou obeťou a odchádza do Anglicka, aby bol navigátorom Kráľovského letectva. Rádio je v podstate jediným prostriedkom jednosmernej komunikácie s ním. Do textu je zapojený jeho list, ktorý nikdy nemohol odoslať, ale je jeho odkazom: „*Na tejto vojne je najhoršie, že nikto neostane čistý. Majú Židia donekonečna mlčať a dať sa len vraždiť? Alebo majú chytiť do rúk zbrane a zmeniť sa na stroje ako tí, čo ich zabíjajú? Už nie sme ľudia, iba mechanizmy. Sme vôbec lepší ako oni?*“<sup>27</sup> Zároveň je to aj odkazom autora a odpoveďou na otázku zorného uhlu zobrazovania udalosti: odmieta sa „*perspektíva víťazov a porazených*“<sup>28</sup> a do stredu pozornosti sa dáva etický rozmer problému. Tým sa odmieta aj už parodovaný, a tým aj kritizovaný postoj k politike zabúdania/zamlčovania.

Text obsahuje viac rozličných druhov prerušení.<sup>29</sup> Všetky prerušenia uvoľňujú dramatickú kompozíciu a utvárajú rezy v prúde diania, aby utvorili možnosť odhalovania stavu a vyvolávajú autoreflexie. Jeden typ je prerušenie deja rádiom, kde sa zároveň

<sup>27</sup> KLIMÁČEK, V. *Holokaust*. In: *13 hier*. S. 424.

<sup>28</sup> ASMAN, A. *Duga senka prošlosti*. S. 75 – preklad A. Ž.

<sup>29</sup> SARAZAK, Ž. *Poetika moderne drame*. S. 33, 40 – preklad A. Ž.

poskytujú informácie o dobovej skutočnosti (napr. zloženie mládeže Hlinkovej gardy) a zase sa zobrazuje použitie médií na účely vplyvania na obyvateľstvo. Rádio sa občas používa aj na odľahčenie diania a parodovanie dobových piesní. Rovnakú funkciu prerušovania a odľahčovania majú citácie drámy *Golem* Voskovca a Wericha, ktorú hrajú Ester a Lili, aby sa zabavili, keď už nemôžu ísť do školy. Prerušená tvorí aj dokumentárny materiál: články z dobových novín, rozličné žiadosti a podobne. Druhý typ prerušenia je prienik súčasnosti do minulosti, akým je vchod dcéry Králikovcov s pamätnou tabuľou počas obrazu arizácie kaviarne. Králiková je zároveň kritičkou súčasnej spoločenskej situácie, ale aj synekdochou celej nezaujatej a neinformovanej, ale aj alibisticky sa správajúcej spoločnosti: „*KRÁLIKOVÁ: Bolo to tak dávno. Prečo znova vyhrabávať staré bolesti? Ak bol niekto vinný, už nežije. Urobte s tým hrubú čiaru, ľudia. Už nič nevyriešite! Len sa samí trápíte! Čo ja s tým mám? A dnešní Slováci? Nič.*“<sup>30</sup>

Ďalším tragickým bodom v hre je odvoz Ester Rozenfeldovej. Autor v tomto obraze v istej miere klame očakávania čitateľa tým, že ho nazýva Růž a zabraňuje anticipácii. V istej miere preto, že je časovo umiestnený do dňa premiéry Králikovho filmu. Podčiarknutý je tam fakt, že vrchol spoločenského pokroku jedných je vrcholom tragédie tých druhých. V názvoch posledných dvoch obrazov prvého dejstva cítiť aj iróniu: v obraze s názvom Poézia, hovoriac o umení, v mene umenia, Králik píše žiadosť o vystahovanie Rozenfeldovcov z jeho domu, čím motivuje deportáciu Ester. Ironizáciou Klimáček paroduje postavu národného umelca. Deportácia predstavuje katastrofu, ktorá sa ďalej rozvíja a pokračuje v celom druhom dejstve. Tam sú uvedené ďalšie tragické momenty: deportácia a smrť Rózy v Osvienčime, skrývanie a následné oslepenie Lili a jej samovražda po vojne, zajatie, deportácia a smrť Jakoba v Mauthausene.

Druhé dejstvo, nazvané Holokaust, sa skladá z monológov – spovedí všetkých postáv. Monológy sú naratívny (čiže epický) prvkom a definujeme ich ako: „*Technický monológ (rozprávanie) / referát postavy o minulých alebo takých udalostiach, ktoré sa nedajú priamo ukázať.*“<sup>31</sup> Rozprávanie postáv je prerušené hlasom rádia informujúcim o rozličných typoch bômb, čím je zobrazená celá vojna: skúsenosť koncentračných táborov, boje a život za vojnových čias a po vojne. Monológ Ester je priamo založený na spomienkach Hildy Hraboveckej. Tieto spomienky sú komunikatívnou pamäťou, ktorá „*zabrňuje spomienky týkajúce sa recentnej minulosti.*“<sup>32</sup> Ich záznam je metódou *oral history*<sup>33</sup> a použitie umožňuje pretavenie komunikatívnej pamäti na kultúrnu. Táto metóda zvyšuje hodnovernosť textu.

<sup>30</sup> KLIMÁČEK, V. *Holokaust*. In: *13 hier*. S. 446.

<sup>31</sup> PAVIS, P. *Divadelný slovník*. S. 269.

<sup>32</sup> ASSMANN, J. *Kulturno pamätné*. S. 59 – preklad A. Ž.

<sup>33</sup> *Ibidem*. S. 60 – preklad A. Ž.

Text dostáva charakter intímnej spovede mŕtvych. Výslednou pointou narácie je, že víťazi neexistujú: „*všetci boli obetami*“<sup>34</sup> a jedinými hrdinami sú tí, ktorí židom pomáhali, ako vyznieva v posledných replikách postav. Tieto vyhlásenia dávajú textu charakter negatívnej spomienky na traumu, ale aj na vinu. V poslednej replike Ester je vysvetlený zámer textu a inscenácie: „*Každý dnes spomína len hrubé čiary / Ktoré treba urobiť za minulosťou / Najradšej by všetci na všetko zabudli / Stále chcú čosi zabúdať, ale hovoriť nechcú o ničom / Kedy bude ten správny čas? Kedy bude čas obzrieť sa dozadu? Nikdy*“<sup>35</sup>. Text a inscenácia sú svojráznym pomníkom všetkým obetiam, ale aj súčasníkom, ktorý by mal „odproblematizovať“ problematické dejinné udalosti a umožniť ich zapojenie do obrazu, ktorý národ má o sebe (čiže do národnej identity). Vidno to najmä vo vizuálnej dramaturgii inscenácie: scéna v prvej časti vyzerá akoby prechádzala rekonštrukciou, čo upozorňuje na to, že spoločnosť a jej pamäť má prejsť rekonštrukciou. Na scéne sú prítomné aj bábiky, ktoré pripomínajú obeť holokaustu, ale symbolizujú aj postavenie človeka v dejinách 20. storočia a jeho bezmocnosť voči režimom a režimovým manipuláciám. Zároveň bábiky vidíme aj ako zobrazenie mlčania a zamlčovania traumatických udalostí. Viacvýznamovosť zabezpečuje prítomnosť viacerých perspektív a vyžaduje osobnú interpretáciu divákov. Presúvaním divákov na javisko v druhom dejstve sa dosahuje to, že sedadlá v divadle symbolizujú náhrobky rozprávajúcich postáv. Ale takáto zmena perspektívy istým spôsobom aktivizuje divákov, hovoriac im, že nie sú iba prijímatelia textu, a tým sa dávajú do pozície Anny Králikovej, tej ktorá znáša následky minulosti. Nastáva svojrázny *dialóg s mŕtvymi*<sup>36</sup>, kde sa mŕtvi vyrovnávajú s vlastnými traumami a umožňujú divákovi vyrovnat sa s tými kolektívnymi. Takto sa inscenácia stáva „*ritualizovaným spôsobom, akým sa zhromaždenému spoločenstvu, obecnstvu predkladá „problematický“ materiál. Z toho hľadiska je každá dráma príbehom hraným pre tých, ktorí sú priamo alebo nepriamo jeho predmetom, pričom sú zastúpení dvakrát – ako postavy a ako diváci.*“<sup>37</sup>

## Literatúra

- ASMAN, A. *Duga senka prošlosti*. Beograd: XX vek. 2011. 403 s. ISBN 978-86-7562-099-0.
- ASSMANN, J. *Kulturno pamćenje*. Zenica, Tuzla: Vrijeme & NAM. 2008. 405 s. ISBN 9958-778-42-4.

---

<sup>34</sup> KLIMÁČEK, V. *Holokaust*. In: *13 bier*. S. 454.

<sup>35</sup> Ibidem. S. 455.

<sup>36</sup> LEHMANN, H. *Postdramatické divadlo*. S. 81.

<sup>37</sup> SCHECHNER, R. *Performancia. Teórie. Praktiky. Rituály*. S. 231.

- FREYTAG, G. *Technika dramatiů*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky. 1944. 179 s.
- KLIMÁČEK, V. *13 hier*. Bratislava: Divadelný ústav. 2015. 503 s. ISBN 9788089369720.
- KLIMÁČEK, V. *Holokaust*. Bratislava: Divadlo Aréna. 2012.
- KVAS, K. *Istina i poetika*. Novi Sad: Akademska knjiga. 2011. 221 s. ISBN 978-86-86611-75-8.
- LEHMANN, H. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav. 2007. 365 s. ISBN: 9788088987819.
- PAVIS, P. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav. 2004. 542 s. ISBN 8088987245.
- RIKER, P. *Vreme i priča, Tom I*. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993. 294 s.
- SARAZAK, Ž. *Poetika moderne drame*. Beograd: Clio. 2015. 233 s. ISBN 978-86-7102-490-7.
- SCHECHNER, R. *Performancia. Teórie. Praktiky. Rituály*. Bratislava: Divadelný ústav. 2009.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy*. [online]. [Cit. 2015-11-6]. Dostupné na: <http://plato.stanford.edu/entries/ricoeur/#3.4>.
- SZONDI, P. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran. 1969. 180 s.
- БАРТ, Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Можайск: Прогресс. 1989. 616 s.

## Kontakt

M.A. Ana Žikić, Katedra slavistiky, Filologická fakulta Univerzity v Belehrade, Studentski trg 3, 11000 Beograd, [anazikic@yahoo.com](mailto:anazikic@yahoo.com)



## Resumé

Dvacet devět studií souboru *Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace II* s podtitulem *Literární žánry ve slovanských literaturách* se zaměřuje na následující témata:

JIRÍ BERNKOPF se věnoval žánru, jenž pochází z pozdní antiky – žánru bestiáře. Autora zajímá jeho historie a na souboru povídek ukrajinské spisovatelky Tanji Maljarčuk *Zviroslov* poukazuje na souvislosti mezi žánrem a charakterem společnosti. Městskou prózou, která se v ruské literatuře rozvíjela v 60.–80. letech 20. století, konkrétně tvorbou ruského spisovatele Jurije Trifonova, se zabývala NAIRA BERNKOPF. Do popředí vystupuje každodennost, každodenní situace, do nichž se dostávají hrdinové Trifonovových próz. Odpověď na otázku, podle jakého modelu možno srovnávat jihoslovanské literatury, přináší ve své studii ROK BOZOVIČAR. Žánru historického románu v kontextu díla Draga Jančara se věnuje IVETA BŮŽKOVÁ. Autorka se zaměřuje na dva romány *Galejnik* a *Kateřina, páv a jezuita*, v nichž Jančar řeší problematiku vztahu jedince a historického vývoje.

Žánr ekfráze, její specifikum, přesahy do výtvarného umění a fotografie v dílech polského spisovatele Jacka Dehnela zkoumá JULIE DYNKOWSKA. Tvorbou Cypriana Kamila Norwida jako fenoménem „nowoczesnej liryki“ se ve své studii zabývá MAŁTEUSZ GRABOWSKI. ELIŠKA GUNIŠOVÁ nahlíží na román Terézie Vansové *Sirota Podhradských* jako na osobitý ženský román ve slovenské literatuře, v němž se odráží společensko-historické podmínky druhé poloviny 19. století i autorčina osobnost.

Žánr memoáru si pro svou studii zvolila HANA HRANCOVÁ. Ke vzpomínkám osobní archivářky Tomáše Garriqua Masaryka Anny Horákové-Gašparíkové autorka přistupuje jako k historickému pramenu, jenž nereflktuje jenom politické události třicátých let 20. století, ale zároveň představuje osobitou sondu do soukromého života prvního prezidenta Československé republiky i jeho archivářky. Remakem jako fenoménem projevujícím se zejména v ruské dramaturgii v posledních letech se zabývá MAGDALENA JAKUBIAK. Autorka si klade otázku, zda můžeme remake považovat za nový žánr, nebo nikoliv.

Tematice rodiny a partnerského soužití v současném českém dramatu se ve své studii věnuje MARTIN MARKOŠ. Pohádky v kontextu současné srbské literatury se staly tématem příspěvku BOJANA MARKOVIĆE a VIŠNJI MIĆIĆE. Studie MATÚŠE MIKŠÍKA tematizuje básně Štefana Strážaye, na základě vyjádření pocitu ztráty autor studie poukazuje na spjatost básní se žánrem elegie.

Poetice dopisu v tvorbě F. M. Dostojevského se ve své studii věnuje LENKA PAUČOVÁ. Dopis autorka zkoumá jako autentické svědectví o životě spisovatele. Zaměřuje se na dvě díla napsaná ve formě dopisů, román *Chudí lidé* a povídku *Román v devíti*



*dopisech*, v nichž dopis, i když fiktivní, představuje svědectví o životě obyčejných lidí v Petěrburgu 40. let 19. století. IVANA PETKOVIĆ se věnuje vlivu školního divadla na dramatickou tvorbu barokního spisovatele, jenž se řadí nejen do kontextu ruské, ale i běloruské a ukrajinské literatury – na tvorbu Simeona Polockého. Žánrem válečného komiksu, jeho atributy, strukturou, tématy, obsahem, jakož i otázkou směřování výzkumu tohoto žánru se zabývá PAVEL PILCH. Román jako počítačová hra se stal tématem studie GALINY PROKUDINOVÉ. Autorka zkoumá román Borise Akunina *Kvest* z hlediska žánrového specifika, struktury, syžetu a vyprávěčské perspektivy.

MARTINA SALHIOVÁ srovnává bulharské hudební pohádky *Prikazka za La Minor* Angela Wagensteina s vybranými českými pohádkami. Díla analyzuje na úrovni postav, času, prostoru a na úrovni motivů z hudební historie a teorie. Studie MAGDALÉNY MARIE SEDLÁČKOVÉ nám na materiálu britské a české literatury přibližuje koncepci historického románu. Tento žánr autorka definuje z hlediska literární morfologie a prostředí. CLAUDIA SŁOWIK se zabývá charakteristikou žánru historického románu jako vytváření alternativní historie.

Žánru elegie v polské literatuře věnovala pozornost JAROSLAVA SMEJKALOVÁ. Z básníků, kteří ve své tvorbě rozvíjeli odkaz Jana Kochanowského, se autorka zaměřuje na elegicky laděné básně Zbigniewa Herberta. Cílem studie ALINY SOLOMONOVÉ je nastínění poetiky žánru novely s lékařskou tematikou, která se v ruské literatuře objevila ke konci 19. století, následně se rozvíjela ve 20. a 21. století. ANNA STETSENKOVÉ zkoumá operní libreto, jež je jako žánr nacházející se na pomezí literatury a hudby jak literární, tak hudební vědou mnohokrát opomíjen. BŁAŻEJ SZYMANKIEWICZ se věnuje reportážím v tvorbě Ziemowita Szczerka, inspirovaným zejména americkou novinářskou tradicí.

OLJA VASILJEVOVÁ se ve své studii zabývá tzv. žánrovým dualismem v srbské literatuře. Reflexí tvorby Marie Jurićové Zagorky, spisovatelky, jejíž díla byla považována za esteticky méně hodnotná, se v kontextu chorvatské prózy zabývá DAJANA VASILJEVIĆOVÁ. Na intertextuální vztahy mezi polským a ruským textem, také na žánrový charakter polského textu poukazuje KRISTINA VORONTOVÁ. Studie OLHY VOZNYUKOVÉ analyzuje na příkladu současné polské a ukrajinské literatury fenomén posthaličské multikulturní narace. Žánr dystopie jako okrajový žánr chorvatské prózy tematizuje studie ALEKSANDRY WOJTASZKOVÉ. Problematika zobrazení historické události ve hře slovenského dramatika Viliama Klimáčka zaznívá ve studii ANY ŽIKIĆOVÉ. Text hry autorka srovnává s její inscenací.

## AUTOŘI

Mgr. JIŘÍ BERNKOPF, Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, *cyber.kopf@mail.muni.cz*

Mgr. NAIRA BERNKOPF, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, *naira.b@post.cz*

Mgr. ROK BOZOVIČAR, Opšta književnost i teorija književnosti, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu, Studentski trg 3, 11 000 Beograd, Srbija, *rokbozovicar@gmail.com*

Mgr. IVETA BŮŽKOVÁ, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, *iveta.buzkova@gmail.com*

Mgr. JULIA DYNKOWSKA, Katedra Teorii Literatury, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź, Polska, *julia.dynkowska@gmail.com*

Mgr. MATEUSZ GRABOWSKI, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź, Polska, *mat.grabowski@gmail.com*

Mgr. ELIŠKA GUNIŠOVÁ, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, *egunisova@gmail.com*

Mgr. HANA HRANCOVÁ, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, *hana.brancova@gmail.com*

Mgr. MAGDALENA JAKUBIAK, Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, ul. Władysława Reymonta 4, 30-059 Kraków, Polska, *jakubiak.lena@gmail.com*

Mgr. MARTIN MARKOŠ, Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Univerzita Hradec Králové, Hradecká 1227/4, 500 03 Hradec Králové, Česká republika, *martin.markos@uhk.cz*

Mgr. BOJAN MARKOVIĆ and Mgr. VIŠNJA MIČIĆ, Katedra za srpski jezik, književnost i metodiku nastave srpskog jezika i književnosti, Učiteljski fakultet Uni-

verzitatea u Beogradu, Kraljice Natalije 43, 11000 Beograd, Srbija,  
*bojan.markovic@uf.bg.ac.rs, visnja.micic@uf.bg.ac.rs*

Mgr. MATÚŠ MIKŠÍK, Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy, Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, Gondova 2, 814 99 Bratislava, *matasmik-sik@gmail.com*

PaedDr. LENKA PAUČOVÁ, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, *lenka.paucova@gmail.com*

M.A. IVANA PETKOVIĆ, Katedra za slavistiku, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, Studentski trg 3, 11000 Beograd, Srbija, *petkovicivana1011@yahoo.com*

Mgr. PAVEL PILCH, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, *pilch@mail.muni.cz*

Mgr. GALINA PROKUDINA, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, *387169@mail.muni.cz*

Mgr. MARTINA SALHIOVÁ, Ústav české literatury a knihovnictví, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, *9524@mail.muni.cz*

Mgr. MAGDALÉNA MARIE SEDLÁČKOVÁ, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, *398519@mail.muni.cz*

M.A. CLAUDIA SŁOWIK, Institute of Polish Philology, Faculty of Languages, ul. Wita Stwosza 55, 80-308 Gdańsk, Poland, *claudia.slowik@gmail.com*

Mgr. JAROSLAVA SMEJKALOVÁ, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, *j.smejka@gmail.com*

Asp. ALINA SOLOMONOVA, Russian Literature History Dept., Philological Faculty, Saint-Petersburg State University, Universitetskaya Embankment 11, 199034 Saint-Petersburg, Russian Federation, *filol1992@gmail.com*

Mgr. ANNA STETSENKO, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", via Columbia 1, 00133 Řím, Itálie, *stet.anna@gmail.com*

---

Mgr BŁAŻEJ SZYMANKIEWICZ, Zakład Semiotyki Literatury, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, ul. Fredry 10, 61-701 Poznań, Polska, *szymankiewiczblazej@gmail.com*

M.A. OLJA VASILEVA, Katedra za srpsku književnost sa južnoslovenskim književnostima, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, Studentski trg 3, 11 000 Beograd, Srbija. *o.vasileva06@gmail.com*

Mgr. DAJANA VASILJEVIĆOVÁ, Katedra jihoslovanských a balkanistických studií, Filozofická fakulta, Univerzity Karlova, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha, Česká republika, *dajana.vasiljevicova@ff.cuni.cz*

Mgr KRISTINA VORONTSOVA, Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, ul. Władysława Reymonta 4, 30-059 Kraków, Polska, *kristina.vorontsova@uj.edu.pl*

M.A. OLHA VOZNYUK, Doktoratskolleg Galizien, Universität Wien, Spitalgasse 2, Hof I.II, A-1090 Wien, Österreich, *voznjuk.olha@gmail.com*

Mgr ALEKSANDRA WOJTASZEK, Instytut Filologii Słowiańskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Jagielloński, ul. Władysława Reymonta 4, 30-059 Kraków, Polska, *ola.wojtaszek1991@gmail.com*

M.A. ANA ŽIKIĆ, Katedra za slavistiku, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, Studentski trg 3, 11 000 Beograd, Srbija, *anazikic@yahoo.com*

## **SLOVANSKÝ LITERÁRNÍ SVĚT: KONTEXTY A KONFRONTACE II**

### **Literární žánry ve slovanských literaturách**

Sborník vznikl ze studií prezentovaných na mezinárodní konferenci  
Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace II.

Mgr. Eliška Gunišová — PaedDr. Lenka Paučová (eds)  
Sazba v Lua $\LaTeX$ u písmy EB Garamond a Linux Biolinum  
Mgr. Zbyněk Michálek  
Návrh obálky Mgr. Eliška Gunišová  
Vydala Masarykova univerzita,  
Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno  
1. elektronické vydání, 2017

ISBN 978-80-210-8505-3

**muni**  
**PRESS**

ISBN 978-80-210-8388-2



9 788021 083882