

ISSN 2299-2545

# Studenckie Zeszyty Naukowe

Instytutu Filologii  
Słowiańskiej UJ

Numer I/2012

Kraków 2012

### **Redakcja naukowa**

dr Robert Sendek

### **Redakcja**

Bartłomiej Rusin (redaktor naczelny)

Aleksander Mąkosa

### **Korekta**

Bartłomiej Rusin, Aleksander Mąkosa

Publikacja powstała w ramach prac Koła Naukowego Słowistów  
im. T. Lehra-Spławińskiego

Opracowanie graficzne, projekt okładki, dtp

Tomasz Sekunda

Zdjęcie na okładce:

Kopriwsztica, szkoła z okresu bułgarskiego odrodzenia narodowego (1837 r.).

For. R. Sendek

© by Redakcja, 2012

ISSN 2299-2545

Wydanie sfinansowane przez Radę Kół Naukowych



RADA KÓŁ NAUKOWYCH  
UNIwersytetu Jagiellońskiego

Wydawca

Wydawnictwo «scriptum»

Tomasz Sekunda

tel. + 48 60 4532 898

e-mail: [scriptum@scriptum.strefa.pl](mailto:scriptum@scriptum.strefa.pl)

[www.scriptum.strefa.pl](http://www.scriptum.strefa.pl)

## Spis treści

### Język i literatura

- Aleksandra Wojtaszek  
*Bura Stanka Vraza* jako przykład chorwackiej ballady  
romantycznej..... 5
- Anna Cieślak  
Niesamowite Golemy Karela Čapka ..... 17
- Joanna Świątek  
Powieść *Czas Czerwonych Gór* Petry Hůlovej w kontekście  
„literatury kobiecej” ..... 31
- Patrycja Pokora  
Instancyjność, metafikcja, szkatułka – kilka uwag o narracji  
w *Murzynach we Florencji* Vedrany Rudan..... 41
- Magdalena Maszkiewicz  
Dwie funkcje elementów języka potocznego w poezji  
młodych twórców serbskich na przykładzie utworów  
*vegetarijanci* Mileny Marković i *Pivo* Srđana Valjarevicia ..... 57

---

---

## Historia

Katarzyna Fijołek

Problemy narodu w świetle bułgarskiej publicystyki odrodzeniowej ..71

Bartłomiej Rusin

Idea federacyjna w publicystyce Christo Botewa .....81

Wiktor Hebda

Relacje serbsko-albańskie w Kosowie do 1989 roku –

zarys problematyki .....91

## Film

Bogna Skrzypczak-Walkowiak

Fascynacje słoweńskiego fil(m)ozofa ..... 105

Dominika Muszyńska

„Úkoly moderního filmového libretisty” Artuša Černíka,

czyli jak nakręcić film czysty..... 115

Aleksandra Wojtaszek  
Uniwersytet Jagielloński

## *Bura* Stanka Vraza jako przykład chorwackiej ballady romantycznej

**B**allada, będąc jednym z najbardziej charakterystycznych dla romantycznej poezji gatunków, jest jednocześnie gatunkiem wymykającym się łatwym klasyfikacjom. Tak lubiany przez romantyków synkryzm rodzajowy znalazł w niej bodaj najpełniejszą realizację, bowiem obejmuje ona pieśni o charakterze epicko-lirycznym, nasycone elementami dramatycznymi<sup>1</sup>. I właśnie ten synkryzm w dużym stopniu wpływa na znaczną część pozostałych cech tradycyjnie przypisywanych balladzie.

W literaturze przedmiotu odnaleźć możemy rozróżnienie na balladę literacką (*umjetna balada*) i ludową (*narodna balada*)<sup>2</sup>. Choć granice między obydwojma gatunkami są płynne, a ballada artystyczna chętnie czerpie z dokonań ballady ludowej, to jednak twórczość ludowa jako silniej

<sup>1</sup> *Ballada*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 53–54.

<sup>2</sup> M. Sertić, *Geneza balade u narodnoj i pisanoj književnosti*, Zagreb 1968, s. 8.

uschematyzowana i podlegająca mniejszym przemianom historycznym sprawia, że ballada ludowa jest gatunkiem bardziej stypizowanym i jednorodnym<sup>3</sup>.

Choć dzieje ballady jako gatunku sięgają średniowiecznej Francji, gdzie termin ten oznaczał pieśń taneczną (fr. *ballare* – tańczyć), źródeł jej tradycji w krajach słowiańskich upatrywać należy raczej w angielskiej i szkockiej pieśni epickiej<sup>4</sup>. Wzmoczone zainteresowanie tym nurtem twórczości ludowej w Europie przypada na przełom XVIII i XIX wieku, kiedy to nadciągający romantyzm, tak chętnie przecież sięgający do twórczości ludowej jako źródła inspiracji, uznaje balladę za jedną z zasadniczych form folkloru literackiego. Oprócz tradycji szkockiej i angielskiej, istotna wydaje się być pieśń epicka niemiecka, hiszpańska, skandynawska oraz bałkańska<sup>5</sup>. Wtedy też, w Niemczech i Anglii pod koniec XVIII, zaś w krajach słowiańskich na początku XIX wieku, krystalizuje się jako gatunek ballada literacka, która w preromantyzmie i romantyzmie przeżyje swój największy rozkwit.

W roku 1835, a więc w momencie, w którym gatunek ten jest już mocno zakorzeniony na gruncie europejskim, ponad pół wieku po *Lenorze* Gottfrieda Augusta Bürgera, Stanko Vraz, nazywany „poetą idei iliryzmu”<sup>6</sup>, publikuje w czasopiśmie „Bačka Vila” utwór *Bura*. Vraz, posługujący się kilkoma językami i żywo zainteresowany współczesną mu twórczością literacką, także polską (tłumaczył m.in. utwory Adama Mickiewicza, którego „Ballady i romanse” opublikowane w 1822 roku symbolicznie otwierają okres romantyzmu w Polsce)<sup>7</sup>, jest świadom dorobku największych romantyków w zakresie ballady. Jego *Bura* obficie czerpie z romantycznych wzorców europejskich, zwłaszcza w kwestiach gatunkowych, chociaż sfera tematyczna i repertuar prezentowanych motywów także nie odbiegają od prądów epoki. Pozostaje przy tym owa ballada niewątpliwym dowodem talentu i wrażliwości twórczej autora.

Vraz w swoim utworze opowiada pozornie prostą historię. Naszym oczom ukazuje się obraz szalejącej burzy. Tymczasem w domu uboga matka

<sup>3</sup> Wszystkie założenia teoretyczne dotyczące struktury ballady zostały zaczerpnięte z ustaleń zawartych w: I. Opacki, C. Zgorzelski, *Ballada*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.

<sup>4</sup> *Ballada*, [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 53–54.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 53–54.

<sup>6</sup> M. Zdziechowski, *Odrodzenie Chorwacji w wieku XIX*, Kraków 1901, s. 70.

<sup>7</sup> J. Wierzbicki, *Z dziejów chorwacko-polskich stosunków literackich w XIX wieku*, Wrocław 1970, s. 78.

i zgromadzone wokół niej dzieci zanoszą modlitwy do Boga z prośbą o to, by mąż i ojciec powrócił szczęśliwie na łono rodziny. W pewnym momencie izbę oświetla blask uderzającego pioruna, a małej Anđi zdaje się, że oto za oknem zamajaczyła sylwetka ojca. Niestety, nikt nie pojawia się w domu, a rodzina układa się do snu. Podczas porannej krzątaniny, już po burzy, matka i dzieci odnajdują ojca leżącego pod dębem, zabitego przez żywioł.

Przyjrzyjmy się zatem, jak w tej prostej fabularnie konstrukcji zawiera Vraz wszelkie charakterystyczne dla gatunku elementy. Jak już wspomniano, determinującym wyznacznikiem gatunkowym ballady jest jej synkretyzm rodzajowy, a więc krzyżowanie się elementów przynależących tradycyjnie do liryki, epiki bądź dramatu. Od pierwszych wersów *Bury* uderza czytelnika liryczność obrazu szalejącego żywiołu. Opisem lirycznym ballady rządzi prawo doboru motywów pod określonym kątem widzenia – przedstawiona wizja skupiona jest według jednej, ustalonej zasady estetycznej<sup>8</sup>. Możemy obserwować to w pierwszej zwrotce utworu Vraza, gdzie „buči, zvižda vihar”, a „noć je razastrla, spasonosne zvijezde u svoj dvor zaprla”<sup>9</sup>. Tak silny efekt liryczny przestaje być tylko pejzażem przyrody, a staje się samodzielnym światem tworzącym wyraźnie odczuwalną atmosferę, nastroj grozy, lęku, niejasne poczucie niepewności człowieka bezradnego wobec potęgi żywiołów i nieznanego jutra. Kondensacja elementów świata przedstawionego, dobranych według określonego klucza, ma za zadanie wywołać pewne odczucia u odbiorcy, jednocześnie zaś stworzyć jednorodny nastrój poetycki. Vraz używa słownictwa lirycznego, epitetów wrażeniowych nadających rzeczywistości koloryt emocjonalny – noc posługuje się „grozovitom rukom”, gwiazdy, których zabrakło na nocnym niebie są „spasonosne”, a Perun „nebolomni”.

Oczywiście, liryczna jest w utworze sama kompozycja. Lirykacji ulega tok słowny narracji – zdania oznajmujące, epickie, zostają niekiedy przerwane przez zdania o konstrukcji o wiele bardziej lirycznej:

*Od smrti barjake noć je razastrla  
Spasonosne zvijezde u svoj dvor zaprla*<sup>10</sup>

Liryczność utworu polega również na tym, że znaczenia przenosi nie tylko warstwa słowna, ale również sama konstrukcja tekstu. Najlepszym

<sup>8</sup> I. Opacki, C. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 43.

<sup>9</sup> S. Vraz, P. Preradović, *Djela*, Zagreb 1954, s. 167–168.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 167–168.

tego przykładem jest wykorzystanie dwukrotnie w balladzie Vraza bardzo podobnych słów:

*Tu je mlada majka a uza nju sjedi  
Petero joj drobne dječice u bjedi*<sup>11</sup>

oraz „zavapi majčica od petero sada drobnih sirotica”. Niewielka zmiana – „dječica” na „sirotica” ukazuje ogrom rozgrywającej się w utworze tragedii i nie wprost wyraża stosunek emocjonalny narratora do prezentowanych zdarzeń. Nastrój konsekwentnie budowany jest oszczędnymi środkami, efekt potęguje umieszczanie najistotniejszych dla utworu słów na końcu wersu i wiązanie ich dokładnymi rymami (majčica – sirotica, dom – grom).

Liryczny opis burzy na początku utworu wpisuje się również w typowe w romantycznej balladzie przedstawienie tła, a zatem czynnika epickiego. O ile ballada z okresów późniejszych poprzestaje zwykle na zawartym w kilku słowach opisie miejsca akcji, ballada romantyczna zazwyczaj silnie zarysowuje tło przestrzenne, posługując się opisem przyrody<sup>12</sup>. Przyroda w utworach romantycznych nie pełni jedynie funkcji dekoracyjnej, ale staje się elementem autonomicznym, jest nie tylko świadkiem, ale i odbiciem przeżyć bohaterów. Jacek Woźniakowski stosunek romantyków do natury określa wręcz jako naturocentryczny, a więc uznający jej autonomię, przyznający prawo do samoistnej egzystencji<sup>13</sup>. Tę romantyczną konwencję wykorzystuje w swojej balladzie Vraz: tytułowa burza nadaje całemu utworowi właściwą recepcję, ale jest jednocześnie niemalże bohaterem – to ona staje się narzędziem losu, który pozbawia rodzinę ojca. Przyroda staje się nie tylko tłem, ale także złowróżbną siłą, nieprzyjazną i wrogą człowiekowi, którego może nawet zniszczyć<sup>14</sup>.

W początkowym opisie burzy brak natomiast dość typowego dla ballady zabiegu, mianowicie tła sugerującego zupełnie odmienny nastrój niż ma to miejsce w dalszej części utworu, aby tym bardziej podkreślić dramatyzm prezentowanych zdarzeń. Typowym przykładem takiej realizacji jest chociażby *Świtezianka* Mickiewicza. Tymczasem u Vraza atmosfera budowana

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

<sup>12</sup> I. Opacki, *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999, s. 212.

<sup>13</sup> J. Woźniakowski, *Góry klasyczne*, „Studia estetyczne”, 1971, t. VII, s. 60–61.

<sup>14</sup> Z. Sambunjak, *Balada i cenzura u ilirizmu i bidermajeru*, „Croatica et Slavica ladertina”, 2005, nr 1, s. 229–238.



jest konsekwentnie w podobnej tonacji poprzez obraz groźnej i ponurej burzy. Wyjątek stanowi końcowa partia utworu – w momencie zbliżania się do ostatecznego rozwiązania akcji, chwilę przed punktem kulminacyjnym napięcie opada, co również stanowi typowe dla ballady przeplatanie się momentów mniej i bardziej dramatycznych. Zanim matka zauważy martwego męża, nastrój na moment zmienia się, obraz wydaje się dużo bardziej pogodny: „zapjevaše pijetli, te i danas svanu”<sup>15</sup>. Tym bardziej uderza ostateczna zmiana nastroju i dramatyczne zakończenie utworu.

Oprócz tła, żywioł epicki w balladzie realizuje się także poprzez postaci i akcję. Ze względu na ograniczenia ilościowe, w balladzie, będącej zwykle utworem krótkim, czynniki te realizowane są poprzez poetykę skrótu, a ballada często zmierza wręcz w stronę zasady trzech jedności<sup>16</sup>. Również liczba postaci ulega redukcji, a jeśli nawet pojawia się galeria bohaterów drugorzędnych, to są oni zazwyczaj dalece uschematyzowani. W balladzie *Bura* mamy dwie główne bohaterki, matkę i córkę, pomiędzy którymi rozgrywa się akcja. Istotną częścią prezentowanych wydarzeń jest także ojciec, który jednak w przestrzeni balladowej „żyje” tylko w słowach kobiet i opisach czynionych przez narratora, a bezpośrednio nie bierze udziału w akcji. Wśród pozostałych bohaterów z imienia wymieniony jest tylko mały braciśzek, natomiast reszta dzieci jest po prostu wspomniana jako „petero drobne dječice u bjedi”.

Prześledźmy sposób, w jaki Vraz kreuje postać matki. Już w pierwszych wypowiedzianych przez nią słowach, zwracają uwagę dwie rzeczy – troska o dzieci i męża oraz poszukiwanie ratunku u Boga. Te cechy konsekwentnie będą pojawiać się w jej charakterystyce do końca utworu. Narrator charakteryzuje ją z kolei jako młodą kobietę z pięciorgiem dzieci, żyjącą w biedzie, znacznie częściej określając ją jako „majka”, „majčica” niż „žena”, a tym samym jeszcze wyraźniej akcentując najistotniejszy w charakterystyce tej postaci rys – aspekt macierzyństwa. Owa matka jest więc typowym dla ballady bohaterem o bardzo wyrazistym rysunku, niejako reprezentatywnym, bowiem w większym stopniu przedstawiającym pewną cechę ogólnoludzką niż własną, zindywidualizowaną osobowość<sup>17</sup>. Jest to typowy obraz młodej, pobożnej matki i jest to obraz budowany konsekwentnie, również dlatego, że konsekwentny jest bohater – nie podlega w toku utworu żadnym

<sup>15</sup> S. Vraz, P. Preradović, *op. cit.*, s. 167–168.

<sup>16</sup> I. Opacki, C. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 10.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 22.

przemianom wewnętrznym, metamorfozom, ale postępuje według niezmiennego klucza wyznaczającego pole jego działania już na początku.

Niestety, niewiele wiemy o ojcu, chociaż to wokół niego i oczekiwania na jego powrót koncentruje się akcja ballady. Wszystko, co o nim wiemy, ogranicza się do informacji, że jest drwalem w porcie i zapewne jedynym żywicielem rodziny. W opisie ojca narrator, chociaż niezaangażowany emocjonalnie, nie jest narratorem zupełnie obiektywnym i pozwala sobie na refleksję wpływającą na ulirycznienie toku ballady:

*Jer sudba ne daje njemu sreće druge  
Što mu već u zipci kaza, puna srdi,  
Da će uvijek jesti samo krušac tvrđi<sup>18</sup>*

Moim zdaniem najciekawszym bohaterem utworu jest jednak dziewczynka o imieniu Anđa, prawdopodobnie kilkuletnia. To ona bezpośrednio uczestniczy we wszystkich najważniejszych momentach akcji i to jej słowa są jedynymi wypowiedzianymi oprócz matczynych. Z jej pierwszej wypowiedzi bije głęboka religijność, a także dojrzałość i troska, kiedy zwraca się do młodszego brata słowami:

*Slušaj, Vanko, slušaj! kako Bog nas kori,  
Jer nijedno molitve dobro još ne zbori {...}  
Ne bi li se smilit božja mati htjela!  
Vratila nam tatu zdrava i vesela<sup>19</sup>*

Anđa wydaje się w tym utworze reprezentować typowy dla romantyzmu obraz dziecka jako istoty widzącej głębiej naturę rzeczy, odczuwającej mocniej, a zatem i bardziej prawdziwie. Sztandarowym przykładem takiej realizacji tego tematu jest inna znana ballada *Król olech* Johanna Wolfganga Goethego. Podobnie rzecz ma się z Anđą – to ona, nieskazona jeszcze zdroworoządkowym postrzeganiem rzeczywistości prezentowanym przez matkę, dostrzega ojca za oknem podczas szalejącej burzy. To również ona jako pierwsza zobaczy martwego ojca pod dębem. Narrator nie podaje praktycznie żadnych informacji o dziewczynce, ale jest ona postacią niewątpliwie istotną dla przebiegu utworu.

Najważniejszym konstrukcyjnie elementem balladowej fabuły jest akcja. Ze względu na wspomniane już ograniczenia ilościowe ballady, tok

<sup>18</sup> S. Vraz, P. Preradović, *op. cit.*, s. 167–168.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 167–168.

wydarzeń jest jednolity, a uprzywilejowaną pozycję posiada punkt kulminacyjny. Wszelkie inne wydarzenia, dziejące się poza najważniejszym momentem akcji przedstawione są w planie retrospektywnym, w wypowiedziach bohaterów, nieobce balladzie są streszczenia<sup>20</sup>. Tak też rzecz ma się u Vraza – skonstruowany jest tutaj konflikt krótkotrwały, który szybko prowadzi do rozwiązania akcji. Jednocześnie zaś typowo balladowa opozycja retardacji i przyspieszeń sprawia, że ilościowo uprzywilejowane są mniej ważne wydarzenia, a spięcia zasadnicze rozgrywane są błyskawicznie. Oczekiwanie na ojca, modlitwa dzieci, troska matki – wszystkie te elementy wstrzymują akcję przed jej rozwiązaniem, czyli odnalezieniem nieżywego ojca pod dębem. Jednocześnie zaś nieuchronnie prowadzą do takiego właśnie zakończenia. W tej balladzie w zasadzie wyróżnić można dwa punkty kulminacyjne – oprócz końcowego rozwiązania akcji, takim momentem wierzchołkowym jest także chwila, w której piorun uderza w pobliżu domu. Vraz oddaje napięcie tego momentu za pomocą przerwanych zdania dziewczynki i szeregu następujących potem instrumentacji głoskowych: „»Eno, mamó, tate...« tada tres tres tresk”. Ani bohaterki ballady, ani czytelnik nie wiedzą jeszcze, że ten piorun zabije ojca i męża, jednak napięcie wyraźnie jest odczuwalne. W ten sposób przejawia się także sensacyjność ballady – napięcie w istocie bowiem nigdy nie spada poniżej pewnego poziomu, w innych gatunkach z reguły zarezerwowanego dla punktu kulminacyjnego, chociaż w trakcie utworu przeplatają się momenty spokojniejsze z tymi zdecydowanie mniej spokojnymi (opis burzy – modlitwa – uderzenie pioruna – noc i poranek po burzy – widok zabitego ojca). Jak pisze w swojej pracy o balladzie Ireneusz Opacki, taki zabieg stwarza

*znamienną dla ballady grę skrótów i wydłużeń, ściszeń i wyjaskrawień, oczywistości i zaskoczeń, zsumowanych w opalizującą, mieniącą się melodię akcji balladowej<sup>21</sup>.*

Owa opozycja retardacji i przyspieszeń znajdzie wyraz również w rytmiczacji czasu fabuły. Narrator operujący strukturą czasową pozwala, aby niektóre momenty trwały znacznie krócej od innych – wieczorna rozmowa podczas burzy jest oddana w większej części utworu, natomiast noc i poranek po burzy opisane są skrótowo:

<sup>20</sup> I. Opacki, *op. cit.*, s. 205.

<sup>21</sup> I. Opacki, C. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 18.

---

*Al ona ne može usnut ni za čas,  
Vijek ispred nije suprugov obraz*<sup>22</sup>

Taki sposób kształtowania czasu ballady bliski jest jednocześnie podobnym rozwiązaniom dramatycznym. Tak jak dramat w antrakcie pozwala sobie na błyskawiczny upływ czasu, tak czyni też ballada posługując się opowiadaniem (ze swej natury z kolei epickim) i tak jak w prezentowanym wyżej przykładzie streszcza pewne mniej istotne dla przebiegu akcji odcinki czasowe.

To przeplatanie się momentów przestoju, czy raczej momentów wielkiego i szczytowego napięcia<sup>23</sup>, jest także widoczne w dramatycznej konstrukcji akcji ballady, co przyporządkowuje ją już do trzeciego rodzaju literackiego. Balladowa akcja osnuta jest wokół wątku głównego bohatera, którego działaniami i przeżyciami stale towarzyszymy – w tym wypadku takim bohaterem jest kobieta czekająca na powrót męża. Zgodnie z zasadą dramatyczną obserwujemy tylko część wydarzeń, czyli te, w których uczestniczy matka, pozostałe dzieją się niejako „poza sceną”, w domyśle zarówno bohaterów, jak i czytelnika. Bohaterem w pewien sposób wręcz antagonistycznym jest tutaj ojciec – nie znamy jego losów, możemy tylko snuć razem z postaciami utworu domysły na temat tego, co mogło się z nim stać, poznajemy jego dzieje dopiero wtedy, gdy bezpośrednio styka się on z główną bohaterką, czyli już po tragicznej śmierci. Ta niepewność i dodatkowo fakt, że bohaterowie spodziewają się zupełnie innego rozwiązania konfliktu, co wnioskować możemy po słowach matki: „Kod kuma je osto, tješ’te se, tješite! Sutra, djeco, doć će, donijeti vam pite”<sup>24</sup>, rodzi nieustające napięcie, tak ważne dla budowy ballady.

Czas balladowej akcji również jest w swej istocie dramatyczny – ballada rozgrywa się w czasie aktualnym, w ciągłej terażniejszości, losy bohaterów nie należą do przeszłości, ale rozgrywają się teraz, na naszych oczach. Wpływa to na narratora, z natury rzeczy epickiego, który ulega udramatycznieniu i zamiast być narratorem wszechwiedzącym, uprzedzonym już o bieżące wypadki, staje się narratorem naiwnym, narratorem-widzem<sup>25</sup>, dysponującym tylko taką wiedzą, na jaką mu pozwala przebieg wyda-

<sup>22</sup> S. Vraz, P. Preradović, *op. cit.*, s. 167–168.

<sup>23</sup> I. Opacki, C. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 26.

<sup>24</sup> S. Vraz, P. Preradović, *op. cit.*, s. 167–168.

<sup>25</sup> I. Opacki, C. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 32.

rzeń. Narrator w utworze Vraza komentuje „zavapi majčica od petero sada drobnih sirotica”<sup>26</sup> dopiero wtedy, kiedy matka zobaczy martwego męża, a więc poniekąd obserwuje wydarzenia jej oczami, nie wie nic ponad to, o czym wiedzą bohaterowie ballady. Podobnie rzecz ma się we fragmencie, w którym uderza piorun rozświetlając izbę – narrator „dostrzega” w tym momencie i opisuje znajdujące się w niej osoby. W balladzie Vraza nie sposób jednak odnaleźć innego typowego dla ballady rozwiązania – narrator nie snuje domysłów co do przebiegu akcji, nie wyraża swoich przypuszczeń, jak na przykład ma to miejsce w *Świteziance* Mickiewicza<sup>27</sup> czy wielu innych polskich balladach romantycznych. Przez cały czas pozostaje widzem prezentowanych zdarzeń, ale widzem z reguły obojętnym i powstrzymującym się od próby objaśniania wydarzeń, rozwikłania ich sensu. Jego stosunek emocjonalny do prezentowanych wydarzeń nie jest wyrażony wprost. Wyjątkiem od typowego balladowego narratora z założenia nie posiadającego żadnej wiedzy o świecie, o którym opowiada, a dopiero nabywającego ją w trakcie wydarzeń, jest cytowany już fragment opisu ojca, drwala w porcie. Ten fragment u Vraza stoi w pewnej sprzeczności z typowym kształtowaniem świata przez narratora w balladzie.

O tym, że podczas burzy zaniepokojona rodzina oczekuje na powrót ojca dowiadujemy się ze słów matki. Anđa twierdzi, że widziała pod dębem tatę, co ostatecznie okaże się prawdą i będzie miało decydujące znaczenie dla utworu. Znaczna część ballady rozgrywa się w wypowiedziach bohaterów, co jest niezbędne ze względu na taki typ ukształtowania narratora, a także ograniczenia miejsca i czasu, co sprawia, że wydarzenia nie dziejące się bezpośrednio „na scenie” poznajemy dzięki słowom postaci. Niekiedy jest to doprowadzone do swoistego ekstremum, np. w przypadku tzw. ballady w cytacie czy ballady-monologu (na gruncie polskim to chociażby *Pocztylion* Władysława Syrokomli)<sup>28</sup>.

Dramatyczne jest w balladzie także kształtowanie przestrzeni, zorganizowanej teatralnie, dążącej do jedności miejsca. Nawet jeśli jest to przestrzeń otwarta, wypadki obserwujemy z pewnego stałego punktu. W utworze *Bura* miejsce akcji w przeważającej części ogranicza się do chaty zamieszkiwanej przez matkę i jej dzieci. Wydarzenia takie jak uderzenie pioruna ukazane są

<sup>26</sup> S. Vraz, P. Preradović, *op. cit.*, s. 167–168.

<sup>27</sup> Chodzi o fragment: „Pewnie kochankiem jest tej dziewczyny, pewnie to jego kochanka”. Zob. A. Mickiewicz, *Świtezianka*, [w:] idem, *Wybór poezyj*, Warszawa 1986, s. 43.

<sup>28</sup> I. Opacki, *op. cit.*, s. 259.

---

w konwencji teatralnej, jako coś, co dzieje się „poza sceną”, czego widzimy i słyszymy jedynie efekty: trzask i rozświetlający dom błysk. Nawet opisy burzy, rozgrywające się poza głównym miejscem akcji, nadal z tą „podstawową” przestrzenią korespondują – vihar zvižda „kroz grede i tram”, „staro drma sljeme, stari drma hram”. A zatem żywioł, choć rozgrywa się również w chmurach i na niebie, jest istotny o tyle, o ile bliski jest domowi zamieszkiwanemu przez rodzinę.

Głównym zatem tematem ballady *Bura* jest człowiek bezradny wobec żywiołu, niepewny własnego losu, bezsilny w obliczu natury znacznie go przewyższającej. Problematyka ta jest zatem również typową dla ballady, mówiącej z reguły o starciu bohatera z większymi od niego siłami i o konsekwencjach takiego starcia. Bez względu na to, czy są to siły natury, krępujące więzy społeczne czy nawet własne demony – staje on samotnie do walki z losem na przekór rzeczywistości, w której żyje. I choć bohaterowie Vraza zanoszą modlitwy do Boga z prośbą o ratunek, Bóg tym razem milczy – muszą zmierzyć się sami z tym, co gotuje dla nich świat. Ojciec walczący o byt swój i swojej rodziny zostanie pokonany przez burzę, zapłaci życiem za próbę zdobycia dla swoich dzieci czegoś ponad „krušac tvrđi”. Mówi ballada Vraza również o niepewności wobec jutra, opisuje świat, w którym nic nie jest stałe i niezmiennie, świat z gruntu romantyczny (choć tak daleki od programowego ilirskiego optymizmu).

W moim przekonaniu *Bura* Stanka Vraza jest dziełem typowym dla epoki, w której powstało, wiernym wymogom gatunkowym romantycznej ballady. Choć brak tu często obecnych w balladzie motywów i postaci fantastycznych, to jednak prezentowany w utworze świat i jego zakres tematyczny są w swej istocie zgodne z duchem europejskiego romantyzmu. Zrealizowane zostają również wszelkie formalne wyznaczniki ballady, łącznie z najważniejszym, przesądzającym o pozostałych, mianowicie niezwykłym połączeniu i równowadze wszystkich rodzajów literackich, co wpisuje omawiany utwór w szerszy, europejski i romantyczny kontekst, bez utraty jego indywidualnego charakteru.

---

---

## Bibliografia

Literatura podmiotu:

Vraz S., *Bura*, [w:] Vraz S., Preradović P., *Djela*, Zagreb 1954.

Literatura przedmiotu:

Bošković I., *Hrvatska književnost neoklasicizma i romantizma*, Split 2007.

Mickiewicz A., *Świtezianka*, [w:] Mickiewicz A., *Wybór poezyj*, Warszawa 1986.

Opacki I., *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999.

Opacki I., Zgorzelski C., *Ballada*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.

Sambunjak Z., *Balada i cenzura u ilirizmu i bidermajeru*, „Croatica et Slavica Iaderina”, nr 1, 2005.

Sertić M., *Geneza balade u narodnoj i pisanoj književnosti*, Zagreb 1968.

Sławiński J. (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1989.

Wierzbicki J., *Z dziejów chorwacko-polskich stosunków literackich w XIX wieku*, Wrocław 1970.

Woźniakowski J., *Góry klasyczne*, „Studia estetyczne”, 1971, t. VII.

Zdziechowski M., *Odrodzenie Cborwacyi w wieku XIX*, Kraków 1901.





Anna Cieślak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

## Niesamowite Golemy Karela Čapka

### **N** Od Golema do robota

a początku XX wieku powstało nowe wcielenie Golema, od którego wzięło imię późniejsze pokolenie sztucznych ludzi. Kreację tę stworzył czeski pisarz Karel Čapek, autor dramatu *R.U.R. Rossum's universal robots* (1921)<sup>1</sup>. Halina Janaszek-Ivaničková wyraźnie wyróżnia legendy praskie o Golemie, zbuntowanym słudze, jako źródło inspiracji twórczej Čapka<sup>2</sup>. Sam autor również miał świadomość tego pokrewieństwa:

<sup>1</sup> 2 lutego 1921 odbyła się prapremiera dramatu, napisanego w 1920 roku. Zob. H. Janaszek-Ivaničková, *Karel Čapek*, Warszawa 1985, s. 130–131.

<sup>2</sup> „Legenda o Golemie [...] stanowi część cyklu niezwykle popularnych *Starych podań czeskich* Alojzego Jiráska (1851–1930), pisarza, który w kulturze czeskiej odegrał rolę podobną do roli Sienkiewicza w Polsce – narzucił społeczeństwu sugestywną wizję przeszłości narodowej. Jego opowieści zaś pełniły rolę elementarnych narodowych mitów, na którym każde czeskie dziecko uczyło się abecadła legendarnej historii”. Zob. *Ibidem*, s. 32.

---

*R.U.R. jest właściwie transpozycją legendy o Golemie w nowoczesnej formie. To mi przyszło do głowy dopiero wówczas, gdy sztuka była już gotowa. Do diabła, toż to jest właściwie Golem powiedziałem sobie. Robot jest Golemem wykonanym w toku masowej produkcji fabrycznej*<sup>3</sup>.

Czeski pisarz za pomocą figury Golema stawia diagnozę otaczającej go rzeczywistości, w której coraz wyraźniej zaczynają zarysowywać się procesy związane z umasowieniem, rozwojem kapitalizmu i technicyzacją życia. Językiem zdolnym opisać „świat, który stał się obcy”<sup>4</sup> dysponowała groteska. To za jej pomocą literatura przedstawiała to, w jaki sposób nowoczesne zagrożenia wpływają na człowieka, sprawiając, że jego istnienie zostaje zdominowane przez poczucie alienacji, reifikacji oraz nieufności wobec instytucji ingerujących w przestrzeń prywatną:

*Świat fizyczny bezpośredniego otoczenia jednostki jest obcy i wrogi, próbuje wszelkimi siłami ją przytłoczyć, odmówić jej miejsca i indywidualności choć trochę odpowiadających jej potrzebom i aspiracjom. Czyni to, otaczając człowieka ze wszystkich stron przemocą i brutalnością, oferując mu wartości, które utraciły wiarygodność, manipulując nim i starając się go odczłowieczyć poprzez wielkie anonimowe instytucje, z których najbardziej złowrogie to nauka, technika i system społeczno-ekonomiczny*<sup>5</sup>.

Tę jawiącą się jako *locus horridus* przestrzeń zamieszkały istoty będące wytworem owych instytucji, wśród których wyraźnie rysuje się postać człowieka-maszyny. Do grona groteskowych bohaterów Bernard McElroy zalicza nie tylko znane między innymi z *Wyspy doktora Moreau* Herberta George’a Wellsa hybrydy człowieka i zwierzęcia czy zdeformowanych ludzi, ale również wszelkiego rodzaju połączenia maszyn i ludzi oraz niektóre roboty, a także makabryczne maszyny zaczynające żyć własnym życiem<sup>6</sup>. Wszystkie te stworzenia w jakiś sposób zagrażają człowiekowi oraz humanistycznym wartościom, a co za tym idzie, wywołują lęk – zarówno przed potwornością nienaturalnych istot, jak i przed procesami czy zjawiskami, które je do życia powołały.

<sup>3</sup> K. Čapek, *Divadelníkem proti své vůli*, cyt. za: *Ibidem*, s. 32–33.

<sup>4</sup> W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 24.

<sup>5</sup> B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, tłum. M. B. Fedewicz, [w:] *Groteska...*, s. 149.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 141.

Wśród wspomnianych zagrożeń na plan pierwszy wysuwa się postęp techniczny prowadzący do apokalipsy wywołanej mechanicznymi „dłódniami” ożywionych maszyn:

*Do charakterystycznych motywów groteskowych należy dalej wszystko, co jako narzędzie czy sprzęt poczyna żyć własnym niebezpiecznym życiem. (...) Podobne spojrzenie na technikę jest dla człowieka współczesnego tak dalece naturalne, że tworzenie «technicznej» groteski przychodzi mu z łatwością. Urządzenia stają się w niej nosicielami demonicznego pędu do zagłady i poczynają panować nad swoim twórcą. To, co mechaniczne, wyobcowuje się, zyskując życie, natomiast to, co ludzkie – tracąc je. Do trwałych motywów należą żywe istoty przekształcone w manekiny, automaty, marionetki i twarze zastygłe w maski<sup>7</sup>.*

Wolfgang Kayser zwraca tu uwagę na bardzo istotny element owej nowoczesnej groteski, a mianowicie na strach związany z buntem, utratą władzy nad wytworami naszej cywilizacji. Ten aspekt łączy się z opowieściami o zbuntowanym Golemie, który wyzwala się spod władzy swego stwórcy i pana, by siał zniszczenie.

Groteska, zwłaszcza fantastyczna, stała się na początku XX wieku kategorią estetyczną właściwą utworom poruszającym tematy związane z eksperymentami biochemicznymi, zagrożeniami powodowanymi technicyzacją życia, ingerencją w ludzkie ciało, unifikacją i uprzedmiotowieniem oraz konfliktami społecznymi. Teksty te przedstawiały rzeczywistość podporządkowaną prymatowi rozumu<sup>8</sup>, która jednak ujawniała ukryty w sobie pierwiastek obcości, niesamowitość lub nieludzkość kryjącą się pod powierzchnią racjonalności. W kontekście tych zjawisk do świata bohaterów literackich wkroczył nowoczesny Golem.

W dramacie Čapka wymyślone przez naukowca organiczne roboty są produkowane na skalę masową przez firmę sprzedającą z ogromnym zyskiem swoje towary na rynki całego świata. Produkcja trwa do czasu, gdy pod wpływem haseł rewolucji robotniczej humanoidy mordują niemal wszystkich ludzi. Tym samym tytułowi bohaterowie dramatu ogniskują w sobie centralne problemy dramatu związane z kultem postępu,

<sup>7</sup> W. Kayser, *op. cit.*, s. 23.

<sup>8</sup> Por. „Sądzę, że słowo *groteska* nieprzypadkowo weszło do powszechnego użycia właśnie w okresie, gdy w podejściu do świata człowieka Zachodu coraz ważniejszą rolę zaczęły odgrywać racjonalizm i empiryzm”. Zob. B. McElroy, *op. cit.*, s. 132.

głoszonym z pozycji rozumu, nauki i techniki oraz kultem pieniądza, podsyconym przez wchodzący w kolejną fazę kapitalizm, a także rosnącym uprzemysłowieniem i masowymi ideologiami. W ten prosty schemat fabularny opowieści o zbuntowanym Golemie, uosabiającym wytwory nauki lub techniki, wkracza niesamowitość. To ona sprawia, że powołana do życia w fikcyjnym świecie wroga i obca istota zaczyna jawić się jako „nasz niesamowity sobowtór [*our uncanny double*], odbijający ku nam to, czego w inny sposób nie moglibyśmy spostrzec”<sup>9</sup>. Na wyspie Rossuma, Domina i Heleny takim sobowtorem jest właśnie robot.

### Golem w dobie masowej produkcji fabrycznej

Wytyczenie granicy między tym, co ludzkie, a nie-ludzkie w *R.U.R.* nie przedstawia większych trudności. Wszak „nie ma nic bardziej obcego człowiekowi niż Robot”<sup>10</sup>. Odmienność robotów objawia się zarówno w budowie ciała, wrażliwości zmysłów, jak i w sposobie definiowania ich dusz, nastawieniu do kwestii eschatologicznych, a także w relacjach społecznych.

Roboty zamiast duszy mają „fizjologiczny korelat życia psychicznego”, nie boją się śmierci, nie czują – nie odczuwają emocji ani doznań zmysłowych, nie dostrzegają piękna, bo ich egzystencja została zredukowana do praktycznych funkcji. Nie są zdolne do odczuwania miłości czy gniewu. Ich pleć związana jest tylko z wyglądem zewnętrznym, gdyż nie mają układów rozrodczych, a ich ciała zostały pozbawione „niepotrzebnych rzeczy”, takich jak: „ślepa kiszka, migdały, pępek”<sup>11</sup>. Nie odczuwają popędów. Produktów firmy Rossum nie można zabić, wszak „maszyny się nie zabija”<sup>12</sup>, zatem roboty nie umierają, lecz zużywają się – są traktowane jak rzeczy. Ich przeznaczenie to służba człowiekowi, praca na stanowiskach niższego szczebla (wykonują zadania robotników, urzędników, a także szeregowych żołnierzy), za którą nie otrzymują wynagrodzenia<sup>13</sup>, ponieważ nie potrzebują pieniędzy,

<sup>9</sup> Zob. M. P. Markowski, *Antropologia i literatura*, „Teksty Drugie”, 2007, nr 6 (108), s. 30.

<sup>10</sup> K. Čapek, *R.U.R. Rossum's Universal Robots*, [w:] K. Čapek, *Dramaty*, tłum. A. Sieczkowski, Warszawa 1956, s. 32.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>13</sup> Przeciwnieństwo tego zjawiska można odnaleźć w powieści *Ubik* Philipa K. Dicka, w której wszystkie sprzęty, na przykład drzwi czy lodówki, pobierają drobne opłaty od swych użytkowników. W obu utworach mamy jednak do czynienia z podobnymi lękami, opartymi na przeświadczeniu, że „absolutyzacja dążenia do «postępu» może okazać się

sকoro „nie mają żadnych potrzeb ani zainteresowań”. Roboty nigdy się nie uśmiechają, nie można ich uszczęśliwić. Mając na uwadze wymienione cechy, jeden z bohaterów dramatu, doktor Hallemeier, kierownik Instytutu do Spraw Psychologii i Wychowania Robotów, definiuje humanoidy poprzez brak: „To są tylko Roboty. Istoty bez woli, bez namiętności, bez przeszłości, bez duszy”<sup>14</sup>.

Choć humanoidy inżyniera Rossuma zostały zbudowane na podobieństwo człowieka, to za ważniejszą od ich człowieczeństwa uznano cenę. Nowy robotnik miał być tani w produkcji i utrzymaniu oraz wydajny, co osiągnięto dzięki redukcji niepotrzebnych z praktycznego punktu widzenia cech. Domin, opowiadając historię fabryki, wyjaśnia zamysł konstrukcyjny następująco:

*Młody Rossum skonstruował robotnika mającego minimum potrzeb. Musiał go uprościć. Odrzucił wszystko, co bezpośrednio nie wiąże się z wykonywaniem pracy. W ten właśnie sposób zlikwidował człowieka i stworzył Robota*<sup>15</sup>.

Robot zatem to w pewnym sensie człowiek dostosowany do nowych czasów – czasów masowości i pieniądza:

*Istotną nowością R.U.R. jest skojarzenie sztucznego wytwarzania ludzi z produkcją taśmową. Dzięki temu Čapek mógł w pełni rozwinąć symbolikę, której inni dopatrywali się już we Frankensteinie. Jak napisał w latach siedemdziesiątych pewien badacz literatury fantastycznonaukowej [P. Carter – przyp. A.C.], potwór Frankensteina był doskonałym proletariuszem. Niewinny, tulający się, pozbawiony burżuazyjnych więzów łączących go z rodziną i miejscem; jest nie tylko bezbronną ofiarą procesu produkcji, ale sam jest produktem. Teraz ten produkt miał być wytwarzany masowo*<sup>16</sup>.

Wprowadzając do dramatu figurę Golema, Čapek kontynuuje tematy poruszone już we *Frankensteinie*, takie jak konflikty między burżuazją a proletariatem, strach przed rozwojem nauk biologicznych i naruszaniem

dążeniem do zguby”. Zob. S. Lem, *Postowie do Ubika Ph. Dicka*, [w:] *Rozprawy i szkice*, Kraków 1975, s. 207.

<sup>14</sup> K. Čapek, *op. cit.*, s. 34.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>16</sup> J. Turney, *Biologia a produkcja przemysłowa*, [w:] J. Turney, *Ślady Frankensteina*, tłum. M. Wiśniewska, Warszawa 2001, s. 157.

---

integralności ciała, lęk przed brakiem kontroli nad populacją robotników, ale wprowadza też nowe wątki związane ze zmianami cywilizacyjnymi. W *R.U.R.* postęp techniczny wykorzystywany na potrzeby rozwijającego się kapitalizmu przemysłowego podlega konfrontacji z ideologią komunistyczną, zaś masowość jako konsekwencja procesów społecznych zostaje ukazana jako narzędzie w walce o władzę.

Roboty nie są romantycznymi indywidualistami, cechuje je reprodukowalność i unifikacja, a – co za tym idzie – ich wartość zostaje obniżona. Wytwarzane dla mas stają się przynoszącym ogromne zyski produktem masowym, a więc podlegają procesowi standaryzacji, która z kolei sprzyja powtarzalności i specjalizacji pracy w obrębie produkcji. W ten sposób dochodzimy do sytuacji, w której roboty możemy odnaleźć po obu stronach taśmy – są jednocześnie produktem i robotnikiem. Golem przestaje być wytworem geniuszu jednostki. Dysponując odpowiednią recepturą, może wyprodukować go każda fabryka. Właściwym środowiskiem dla Golema-roboty jest wobec tego system kapitalistyczny, a właściwie „zapoczątkowany w pierwszej dekadzie XX wieku fordyzm jako okres ekspansji kapitalizmu masowej produkcji” opartej na taśmowej produkcji tanich seryjnych produktów, wzroście masowej konsumpcji oraz micie postępu<sup>17</sup>.

Masowość w *R.U.R.* przedstawiana jest jednoznacznie negatywnie. Wielość niesie zagrożenie, zabija indywidualność, a przy tym prowadzi do zaniku wartości. Kiedy Fabry patrzy na atakujące roboty, padają słowa: „Nie ma nic straszliwszego niż tłum”<sup>18</sup>. W ciągu dziesięciu lat pobytu Heleny na wyspie stale wzrastająca produkcja humanoidów powoduje zmianę ich statusu, co podkreśla opisany w didaskaliach wygląd żywych maszyn:

---

<sup>17</sup> „Z Fordystowską organizacją produkcji i konsumpcji dobrze godził się modernistyczny światopogląd, w którym jasno określona była normatywna wizja postępu i nowoczesności, do których droga wiodła przez racjonalny światopogląd, postęp nauki i techniki, rosnący dobrobyt materialny państw i ich obywateli oraz przebudowę struktur społecznych na wzór przemian, jakie dokonały się w czołowych krajach tzw. Zachodu”. Zob. B. Jung, *Kapitalizm postmodernistyczny*, „Ekonomista”, 1997, nr 5–6, s. 2–3, artykuł dostępny w Internecie: [http://www.sgh.waw.pl/instituty/ism/publikacje/Kapitalizm\\_postmodernistyczny.pdf](http://www.sgh.waw.pl/instituty/ism/publikacje/Kapitalizm_postmodernistyczny.pdf), (4.05.2012).

<sup>18</sup> K. Čapek, *op. cit.*, s. 110. Zob. A. Seidel-Mączyńska, *Katastroficzna wizja przyszłości w utworach Karela Čapka*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensis”, 2006, CXXXV, s. 156–157.

*Roboty w prologu ubrane są jak ludzie. {...} We właściwym dramacie występują w płóciennych bluzach ściągniętych w pasie rzemykiem, na piersiach mają mosiężną tabliczkę z numerem*<sup>19</sup>.

Masowość, powołana tu na potrzeby kapitalizmu za pomocą osiągnięć techniki<sup>20</sup>, paradoksalnie dehumanizuje i reifikuje wynalazki Rossuma, czyniąc zeń zagrażający światu tłum.

Masowość wymieniana jest przez autora *Imwazji jaszczurów* – obok „diabelskiej pychy”, czyli odgrywania roli bogów, manii wielkości, pragnienia stworzenia nowej rasy panów świata, oraz nauki, techniki i postępu<sup>21</sup>, a także chęci zysku, pieniądza – jako przyczyna upadku człowieka. Zaprojektowane przez młodego Rossuma jako produkt masowy roboty z oczywistych względów zostały pozbawione indywidualności, zarezerwowanej dla ludzi. Humanoidy postrzegane są jako zunifikowana masa – tylko nielicznym nadano imiona, zaś twarze robotów pozbawione zostały oryginalnych rysów, przez co stały się podobne do siebie nawzajem. Na konsekwencje takiego ujęcia zwraca uwagę Stefan Bednarek przywołujący refleksje Zygmunta Baumana:

*Gdy Inny rozplywa się w Wielu, pierwsza traci kontury Twarz. Inni, w odróżnieniu od Innego, są pozbawieni twarzy – stają się bezimienni. Są oni co najwyżej personae ('persona' znaczy: maska, a maski, jak wiadomo, kryją twarz) (Bauman, 1996, 153). Zwróćmy uwagę na to, jak zmiana liczby pojedynczej na mnogą wymusza zmianę znaczenia inności. W miejsce Innego, pozostającego w dialogu ze Mną, pojawia się tłum, masa, plemię, jacyś nieokreśleni obcy. Przywołajmy ponownie Bauman: Twarz jest innością Innego, a moralność jest odpowiedzialnością za tę inność. Tłum tłamsi inność, znosi różnice, dusi odmienność innego.*

<sup>19</sup> K. Čapek, *op. cit.*, s. 8.

<sup>20</sup> O masowości jako efekcie rozwoju w dziedzinie nauki i produkcji pisze również José Ortega y Gasset: „Trzy czynniki sprawiły, iż stworzenie nowego świata stało się możliwe: liberalna demokracja, badania naukowe i industrializacja. Dwa ostatnie można streścić w jednym słowie – technika”. Zob. J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, [w:] *Antropologia kultury*, red. A. Mencwel, Warszawa 2001, s. 397.

<sup>21</sup> Niechętny wobec postępu Alquist reprezentuje charakterystyczną dla okresu powojennego krytykę owej wywodzącej się z oświeceniowego optymizmu, a zawężanej do rozwoju technicznego kategorii. Por. „doświadczenia wojny, a wkrótce potem kryzysu uczyniły problematycznym stawianie znaku równości pomiędzy postępem naukowym a rozwojem społecznym. To, co przedwojenni wizjonerzy i futurologi przyjmowali za oczywiste, teraz stało się naiwne”. Zob. J. Turney, *op. cit.*, s. 156.

---

*Odpowiedzialność moralna żywi się różnicą. Tłum żyje podobieństwem (Bauman, 1996, 175)<sup>22</sup>.*

Odbierając robotom indywidualność, odbiera się im podmiotowość i wartość. Tym samym przestają obowiązywać w stosunku do nich ludzkie normy moralne.

### **Nie-ludzkie sobowtóry**

Kolejnym czynnikiem redukującym istnienie robotów jest ich imitacyjność<sup>23</sup>. Maszyny nie są ludźmi, tylko ich naśladowcą. Choć niemożność rozpoznania przez Helenę w „Prologu” robota ma wymiar komiczny, to jednocześnie podkreśla hierarchię. Mimo, że niemal nie sposób odróżnić wynalazków Rossuma od twórców natury po wyglądzie, zawsze pozostaje coś, co tę odmienność podkreśla. Brak człowieczeństwa zgodnie z konwencją demaskują oczy:

*Nie poznałaby pani, że jest z innej substancji niż my. O, proszę, na policzkach ma nawet typowy dla blondynek meszek. Tylko oczy są odrobinę... Ale za to włosy!<sup>24</sup>.*

Sceny tego typu ujawniają przepaść między tym, co sztuczne – nie-ludzkie, i tym, co prawdziwe – ludzkie, podkreślając wynikającą z mimetyczności podrzędność robota względem człowieka. Dopóki humanoidy będą wzorowane na zbiorze cech, które uważa się za reprezentatywne dla fizyczności człowieka, dopóty pozostaną zaledwie imitacjami, nie tylko wtórnymi, ale też programowo niepełnymi.

Ponieważ roboty są wytwarzane masowo, wszelkie redukcje cech ludzkich w odniesieniu do żywych maszyn uważane są przez dyrektorów firmy za postęp, korektę konstrukcyjną, która pozwoli zwiększyć wydajność pracy przy jednoczesnym obniżeniu kosztów produkcji i zwiększeniu jej tempa. Z drugiej strony wszystkie roboty dysponują fenomenalną, wręcz absolutną

---

<sup>22</sup> S. Bednarek, *Wprowadzenie do semantyki „inności”*, s. 3, artykuł dostępny w Internecie: <http://www.khg.uni.wroc.pl/files/bednarekt.pdf>, (4.05.2012).

<sup>23</sup> Na temat figur naśladowczych zob. J. Słaby, *Hominem imitantia. Modernistyczna antropologia podmiotu w polskiej prozie międzywojennej*, Poznań 2010, artykuł dostępny w Internecie: <https://repozytorium.amu.edu.pl/jsui/bitstream/10593/695/1/Jeanette%20S%C5%82aby%20Hominem%20imitantia.pdf> (4.05.2012).

<sup>24</sup> K. Čapek, *op. cit.*, s. 8.



pamięcią oraz niezwykłą sprawnością fizyczną, co również odróżnia je od niedoskonałych i zróżnicowanych w tym zakresie ludzi.

W tym sensie roboty są zawsze czymś mniej i czymś więcej niż ludzie<sup>25</sup>. Z tego powodu wywołują uczucia wstrętu, lęku i współczucia. Za „paskudne” uważają roboty wszyscy – nie tylko Nana czy Helena, ale również osoby odpowiedzialne za ich produkcję, czyli dyrektorzy R.U.R. Obawy i uczucie niechęci formułowane przez bohaterów *R.U.R.* pokrywa się z przekonaniem formułowanymi w legendach o Golemie. Wstręt Nany, starej piastunki Heleny, wiąże się z uznaniem żywych maszyn za twór diabelski, bluźnierstwo sprzeczne z boskim porządkiem. Wyrywający się spod władzy rabina Golem był istotą fantastyczną i człekopodobną, tak jak roboty Čapka, jednak jego status różnił się od nowoczesnych Golemów. Kiedy w drugim akcie dramatu zagrożenie ze strony maszyn staje się jak najbardziej realne, strach budzi nie tylko liczność czy wrogość robotów, ale też niepokojąca mieszanka ludzkiego i nie-ludzkiego. Nie-ludzki brak indywidualizmu istot do złudzenia przypominających ludzi wywołuje wrażenie ataku groteskowej armii sobowótów. Roboty wyglądają jak ludzie, lecz ich mimika czy gestykulacja obnaża brak ludzkich emocji, co potęguje efekt obcości.

Choć pojęcie „doliny niesamowitości” wprowadził w odniesieniu do robotów-androidów dopiero w 1970 r. japoński robotyk Masahiro Mori<sup>26</sup>, to

<sup>25</sup> „Despina Kakoudaki opisała, jak doszło do tego, że odziedziczone z tradycji golemicznej i rozpowszechnione przez Mary Shelley cechy „wylbrzymionej fizyczności” oraz „fizycznie odstręczającego wyglądu” zlewają się z „triadą żołnierz/robotnik/niewolnik” właściwą dziewiętnasto- i dwudziestowiecznemu aktywizmowi społecznemu oraz teorii polityki, by doprowadzić pod koniec lat 1920. do powstania spójnego zbioru konwencji narracyjnych pozwalających na snucie opowieści o robotach: *Historia wciąż się powtarza w niemal niezminionej formie. Roboty są lepsze lub gorsze niż ludzie. Są nieczule, ale uprzejme; nieczule, ale lojalne lub nieczule, ale posłuszne. Mają silnie rozwinięte poczucie etyczności postępowania albo nie potrafią odróżnić zła od dobra*. Zob. V. Nelson, *Zbuntowane roboty*, [w:] V. Nelson, *Sekretne życie lalek*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2009, s. 292.

<sup>26</sup> Hipoteza Moriego nie znalazła jednoznacznego potwierdzenia w doświadczalnych badaniach naukowych. Gdyby jednak pokusić się o umieszczenie Robotów z *R.U.R.* na wykresie Moriego, to wydaje się, że powinno się uwzględnić cechy zarówno „realistycznego robota człekopodobnego”, jak i „protezy ręki”. Zgodnie z koncepcją Moriego roboty, które są nie do odróżnienia od ludzi, budzą mniejszy niepokój niż człekopodobne roboty z drobnymi niedoskonałościami. Roboty wyprodukowane w fabryce Rossuma wyglądają prawie jak ludzie, choć jednocześnie w didaskaliach autor podkreśla nieludzki sposób zachowania produktów firmy Rossum. Strachu nie wywołują jednak „niedopracowane oczy” czy sztywne ruchy. Roboty budzą lęk i wstręt jako ciała zredukowane, niepełne, choć do złudzenia przypominające ludzkie, a na samym dnie doliny niesamowitości

koncepcja niesamowitości związana z awersją do ludzi-maszyn sięga okresu przed powstaniem dramatu Čapka<sup>27</sup>. Eseje Zygmunta Freuda (*Das Unheimliche*, 1919 r.) oraz Ernsta Jentscha (*O psychologii niesamowitego*, 1906) opisują przyczyny powstawania tego zjawiska na przykładzie opowiadania *Piaskun* Ernesta Theodora Amadeusa Hoffmanna. Jentsch łączy wrażenie niesamowitości z „wątpliwościami w uduchowanie istoty pozornie żywej i – odwrotnie – wątpliwościami, czy jakiś przedmiot nieożywiony nie jest jednak obdarzony duszą”<sup>28</sup>. Z kolei Freud wywodzi niesamowite z czegoś swojskiego, co zostało wyparte, ale powróciło:

*Niesamowite przeżywania występuje wtedy, gdy wyparty kompleks infantrylny został ponownie ożywiony przez jakieś wrażenie lub gdyby przewyżnione przekonania pierwotne wydawały się ponownie potwierdzone*<sup>29</sup>.

Wśród zjawisk, które powodują omawiane wrażenie, twórca psychoanalizy wymienia: „animizm, magię i czarnoksiężstwo, wszechmoc myśli, stosunek do śmierci, niezamierzone powtórzenie i kompleks kastracji”<sup>30</sup>. Freud za niesamowity uznaje również motyw sobowtóra realizowany w różnych wariantach<sup>31</sup>.

Zgodnie z koncepcją Jentscha wrażenie niesamowitości powinien wywoływać w bohaterach zarówno brak duszy u żywych maszyn, jak i nieokreślone napady szału, które sugerują, że w humanoidach może tlić się iskierka człowieczeństwa. Z kolei jeśli weźmiemy pod uwagę definicję Freuda ciekawe może okazać się połączenie odczucia niesamowitości z motywem sobowtóra oraz powtórzeniami, które w dramacie Čapka pełnią bardzo ważną rolę. Mimo dzielących te teorie różnic, obie pozwalają zauważyć w *R. U. R.* to samo zjawisko – wystąpienie niesamowitego prowadzi do zakwestionowania

---

sytuuje się właśnie inwalidów, ciała okaleczone. Profesor Karl MacDorman łączy odruchową awersję z „cechami mogącymi mieć powiązanie ze słabym zdrowiem lub niepłodnością”. Zob. G. Stix, *Dolina niesamowitości*, „Świat Nauki”, 2009, nr 1 (209), s. 17-18; M. Mori, *The Uncanny Valley*, tłum. K. F. MacDorman, <http://www.androidscience.com/theuncannyvalley/proceedings2005/uncannyvalley.html>, (1.12.2011).

<sup>27</sup> Zob. K. Szymborski, *Homo robot*, „Polityka”, 2010, nr 22, s. 70-72, <http://archiwum.polityka.pl/art/homo-robot,428080.html>, (1.12.2011).

<sup>28</sup> E. Jentsch, *O psychologii niesamowitego*, cyt. za: Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 241.

<sup>29</sup> Z. Freud, *op. cit.*, s. 259.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 254.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 247-248.

oczywistości rozróżnienia między człowiekiem i robotem oraz niesie w sobie zapowiedź katastrofy.

W groteskowym świecie niesamowite (*Unheimlich*) budzi szczególny rodzaj strachu<sup>32</sup>. Jednym z jego źródeł jest poczucie niesamowitości wywołane przez deformacje istot ludzkich (w tym roboty oraz połączenia maszyn i ludzi), które „wskrzeszają pierwotne lęki dotyczące ludzkiej tożsamości” oraz „możliwości, że w samych procesach natury działa jakaś wroga zasada”<sup>33</sup>.

Odczucia lęku i wstrętu w *R.U.R.* wiążą się zatem przede wszystkim z tym, że istnienie robotów niesie zagrożenie poznawcze, prowadzi do zakwestionowania własnej tożsamości i spójnej wizji świata. Osoby takie jak Alquist i Nana traktują żywe maszyny jako wypaczenie boskiego porządku, niosące niebezpieczeństwo odrzucenia związanych z nim wartości i tym samym prowadzące do zakwestionowania sensu istnienia świata, w którym zaburzono naturalny stan rzeczy. Natomiast Helena pod wpływem obcości humanoidów traci poczucie własnego człowieczeństwa. Boi się, że jeśli nie doprowadzi do zmiany robotów w ludzi, ludzie wyrzekną się tego, co ludzkie. Z tej perspektywy bunt żywych maszyn można odczytywać albo jako kres człowieka, apokalipsę, „godzinę sądu”, albo – paradoksalnie – jako źródło nadziei na triumf humanistycznych wartości.

## Ostatni ludzie

W dramacie Čapka produkcja robotów miała uwolnić ludzi od cierpienia, ostatecznie jednak doprowadziła do ich zagłady. Jedną z konsekwencji związanych z produkcją humanoidów okazał się bowiem całkowity zanik płodności wśród ludzi. Po synach Adama troski porzuciły córki Ewy. Wyręczeni przez maszyny mieszkańcy świata wykreowanego przez Čapka przypominają nietzscheańskich „ostatnich ludzi”, którym cywilizacja oparta na kulcie hedonizmu odebrała siły witalne:

*Bezplodność {...} została już dawno zdiagnozowana przez Friedricha Nietzschego, który zauważył, że cywilizacja zachodnia ciąży w stronę ostatniego człowieka, apatycznej istoty bez większych pasji i zaangażowań: ostatni człowiek nie umie stawiać sobie wielkich celów, jest zmęczony życiem, boi się ryzyka, pragnie tylko wygody i bezpieczeństwa będącego*

<sup>32</sup> Zob. B. McElroy, *op. cit.*, s. 128–133.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 138–142.

*funkcją powszechnej tolerancji. (...) «Mysimy szczęście znaleźli», mówią ostatni ludzie i mrużą oczy» [przekł. St. Wyrzykowski]<sup>34</sup>.*

Nowi ludzie wyrzekli się miłości, która dopuszcza cierpienie, w imię miłości sprowadzonej do czystej przyjemności, która nie bierze odpowiedzialności za drugiego człowieka: „Czym jest miłość? Czym jest twórczość? Czym jest tęsknota? Czym jest gwiazda? – tak pyta ostatni człowiek i mruży wzgardliwie oczy”<sup>35</sup>. Ale pozbawiona dzieci Helena czuje się niepokojąco podobna do robotki Heleny, stworzonej przez doktora Galla na podobieństwo ludzkiej imienniczki. Różnica między kobietą i robotem zaciera się:

*No, bo ona jest, jak powiadam, do niczego. (...) Mój Boże, jakże może być piękna, skoro nie kocha! Patrząc na nią, myślę z przerażeniem, że stworzyłem jakąś kalekę. Ach, Heleno, Robotko Heleno, przecież twoje ciało nigdy naprawdę nie ożyje. Nie będziesz kochanką, nie będziesz matką. Twoje słiczne ręce nie będą igrzać z niemowlęciem, nie zobaczysz własnej piękności w urodzie swojego dziecka. (...) A czasem myślę o tobie tak: gdybyś się obudziła choćby na jedną chwilę, (...) może swoją słabą ręką cisnęłabyś kamieniem w nasze maszyny, w te, które rodzą Roboty, zabijając kobiecość. O, moja nieszczęśliwa Heleno!<sup>36</sup>.*

To właśnie „rodzenie maszyną” w świecie bez trudów i poświęcenia zniszczyło ludzkie życie, doprowadzając do zaniku naturalnych poczęć. Krwawa rewolta maszyn tylko przyspieszyła nieuniknione. Funkcjonując jak katalizator, bunt maszyn w sposób dosadny podkreślił nieuchronność zagłady „ostatnich ludzi”.

Miłość „ostatnich ludzi”, którzy w imię własnych przyjemności wyrzekli się jakiegokolwiek poświęcenia, przestała być równoznaczna z ofiarowaniem się drugiemu człowiekowi. Jednak dla głównej bohaterki dramatu tak pojmowane uczucie nie przedstawia żadnej wartości, gdyż ludzie niezdolni do poświęcenia w imię miłości przypominają „puste, jałowe kwiaty”, są waciami, co bezduszne roboty. Dlatego uosabiająca w dramacie miłość Helena postanawia przywrócić przyrodzony stan rzeczy. Za radą Nany, wyrażającej mądrość ludu, kobieta pali rękopisy Rossuma, które zawierały wzory chemiczne kluczowych dla produkcji robotów biogenu i enzymu Omega,

<sup>34</sup> S. Žižek, *Ostatni ludzie to my*, tłum. T. Biedroń, „Europa”, 6.01.2007, nr 144, s. 5.

<sup>35</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, artykuł dostępny w Internecie: <http://www.wolnelektury.pl/katalog/lektura/tako-rzecze-zaratustra.html>, (4.05.2012).

<sup>36</sup> K. Čapek, *op. cit.*, s. 67.

---

zastępujące miłość w świecie stworzonym przez Domina. Ostatecznie, w finale utworu, działania jedynej kobiety na wyspie przynoszą zamierzony skutek. Robotka Helena zakochuje się z wzajemnością w robocie Inicjuszu, stając się przyszłą matką nowych ludzi.

## Roboty i ludzie

Z jednej strony Čapek jest dosyć konserwatywny w tych poglądach. Technikę postrzega jako zagrożenie dla naturalnego stanu rzeczy, zaś postęp jako hasło pozwalające na mordowanie ludzi oraz pozbawianie ich człowieczeństwa. Z drugiej dramatopisarz unika prostego rozróżnienia, które robota traktuje jako zewnętrzny wobec nas produkt techniki, czyniąc z żywej maszyny „metaforę uprzedmiotowionego człowieka”<sup>37</sup>. Dla autora *R.U.R.* egzystencja robota to konsekwencja wprzęgnięcia człowieka w tryby różnych mechanizmów władzy związanych z masowością a właściwych dla kapitalizmu i totalitaryzmu. Granica pomiędzy ludzkim a nie-ludzkim nie pokrywa się zatem z opozycją człowiek – robot, lecz przebiega wewnątrz człowieka<sup>38</sup>. Robotem może zostać człowiek, jeśli poddamy go procesom powodującym reifikację, jeśli sprowadzimy go do tego, co w nim cielesne, racjonalne i praktyczne. Natomiast zadaniem, przed którym stawia czytelników sztuka Čapka, jest „uratowanie świata” przez przywrócenie człowieczeństwa robotowi.

---

<sup>37</sup> Zob. G. Gajewska, *(Nie)ludzkie roboty*, [w:] G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010, s. 156–161. „*R.U.R.* odstania przynębiającą wizję porządku społecznego, w którym ludzie stają się trybami maszyny ideologicznej wspieranej pragmatycznymi funkcjami nauki i techniki”. Zob. *Ibidem*, s. 155.

<sup>38</sup> Błąd polegający na wyraźnym rozgraniczeniu figur robota i człowieka sprawia, że zakończenie *R.U.R.* wydaje się pozbawione logiki: „Zakończenie sztuki nie jest do końca jasne – robot męski i żeński, zaprojektowane tak, by były bezpłodne, zakochują się w sobie i, jak można się domyślać, zaczną jednak utrzymywać swój nowy sztuczny gatunek”. Zob. J. Turney, *op. cit.*, s. 158–159. Turney odczytuje dramat Čapka przez inną koncepcję robota, która jest właściwa głównie późniejszym utworom.

## Bibliografia

- Bednarek S., *Wprowadzenie do semantyki „inności”*, www.khg.uni.wroc.pl.
- Čapek K., *R.U.R. Rossum's Universal Robots*, [w:] Čapek K., *Dramaty*, tłum. A. Sieczkowski, Warszawa 1956.
- Freud Z., *Niesamowite*, [w:] Freud Z., *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997.
- Gajewska G., *(Nie)ludzkie roboty*, [w:] Gajewska G., *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010.
- Janaszek-Ivaničková H., *Karel Čapek*, Warszawa 1985.
- Jung B., *Kapitalizm postmodernistyczny*, „*Ekonomista*”, 1997, nr 5–6.
- Kayser W., *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.
- Lem S., *Posłowie do Ubika Ph. Dicka*, [w:] Lem S., *Rozprawy i szkice*, Kraków 1975.
- Markowski M. P., *Antropologia i literatura*, „*Teksty Drugie*”, 2007, nr 6 (108).
- McElroy B., *Groteska i jej współczesna odmiana*, tłum. M. B. Fedewicz, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.
- Mori M., *The Uncanny Valley*, tłum. K. F. MacDorman, www.androidscience.com.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, www.wolnelektury.pl.
- Ortega y Gasset J., *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, [w:] *Antropologia kultury*, red. A. Mencwel, Warszawa 2001.
- Seidel-Mączyńska A., *Katastroficzna wizja przyszłości w utworach Karela Čapka*, „*Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensia*”, 2006, CXXXV.
- Słaby J., *Hominem imitantia. Modernistyczna antropologia podmiotu w polskiej prozie międzywojennej*, Poznań 2010.
- Stix G., *Dolina niesamowitości*, „*Świat Nauki*”, 2009, nr 1 (209).
- Szymborski K., *Homo robot*, „*Polityka*”, 2010, nr 22.
- Turney J., *Biologia a produkcja przemysłowa*, [w:] Turney J., *Ślady Frankensteina*, tłum. M. Wiśniewska, Warszawa 2001.
- Žižek S., *Ostatni ludzie to my*, tłum. T. Biedroń, „*Europa*”, 6.01.2007, nr 144.

Joanna Świątek  
Uniwersytet Śląski

## Powieść *Czas Czerwonych Gór* Petry Hůlovej w kontekście „literatury kobiecej”

**P**rzedmiotem niniejszego artykułu jest debiutancka powieść młodej (ur. 1979) czeskiej pisarki Petry Hůlovej *Czas Czerwonych Gór*, wpisująca się w nurt „literatury kobiecej”. Zaliczenie do tego nurtu jest jednak tylko jednym z wielu możliwych ujęć utworu, ponieważ w publikacjach z zakresu teorii literatury brakuje pełnych, jednoznacznych definicji tego, czym właściwie „literatura kobieca” jest, i czy należy utożsamiać ją z ruchem feministycznym, czy może z niezbyt górnolotną kategorią tanich romansów, o ile nie z czymś zupełnie innym. Zresztą:

*Nie ma powodu ukrywać, że określenie istoty feminizmu w literaturze i literaturoznawstwie napotyka na ogromne trudności. Powodem jest w dużej mierze rozbieżność projektów, pod którymi podpisują się różne autorki. Nie jest jasne, czy feminizm ograniczać się powinien do badania tekstów pisanych przez kobiety, czy też może traktować jako swój*

*naturalny przedmiot badań wszystko to, gdzie temat kobiety się pojawia, abstrahując od płci autora*<sup>1</sup>.

Aczkolwiek:

*Nie trzeba być feministką, by czytać (lub pisać) w zgodzie z „kobiecą perspektywą”, zaświadczaną „kobięcym doświadczeniem”. Nie trzeba być feministką, by odkrywać niedoceniane czy przemilczane dotychczas pisarki. I na odwrót: uprawianie krytyki feministycznej nie oznacza wcale, że pisarstwo mężczyzn kwituje się milczeniem. Utwór może omijać wszelkie warianty „tematu kobiecego”, może głosić treści bynajmniej nie feministyczne, a mimo tego znajdzie się w polu zainteresowania feministek*<sup>2</sup>.

Grażyna Borkowska w swoim artykule „Metafora drożdży. Co to jest literatura / poezja kobieca”, próbując zdefiniować twórczość kobiecą, dochodzi do następujących wniosków:

*(...) twórczość kobieca to taki typ literatury, której fikcjonalność ograniczona jest przez biograficzno-egzystencjalne uwarunkowania podmiotu piszącego, przy czym strona semantyczna utworów kobiecych wcale nie ulega uproszczeniu, ponieważ jej istotę stanowi skomplikowany charakter więzi łączących autorkę z rzeczywistością przedstawianą i z wytworem własnych działań twórczych*<sup>3</sup>.

I dalej:

*Nie wszystkie utwory napisane damską ręką stanowią przykład literatury kobiecej. Płeć nie determinuje kształtu dzieła. Przyjmijmy, że o literaturze / poezji kobiecej możemy mówić wtedy, kiedy podmiot utworu odstąpi swą płciowość, dokona seksualnej samoidentyfikacji*<sup>4</sup>.

Rozumując w ten sposób, powinniśmy się zgodzić, iż powieść Hûlovej z całą pewnością nosi znamiona „literatury kobiecej”, nie tylko ze względu na płeć autorki, ale głównie z uwagi na tematykę: większość postaci *Czasu Czerwonych Gór* to kobiety, a mężczyźni pojawiają się w niej na tyle, na ile

<sup>1</sup> A. Nasilowska, *Teksty feministyczne*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasilowska, Warszawa 2001, s. 9.

<sup>2</sup> H. Filipowicz, *Przeciw „literaturze kobiecej”*, [w:] *Ciało i tekst...*, s. 223.

<sup>3</sup> G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura / poezja kobieca*, [w:] *Ciało i tekst...*, s. 67.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 71.



są niezbędni do stworzenia tła i objaśnienia pewnych zjawisk – prostytucji, wykorzystywania seksualnego, funkcjonowania kobiety w małżeństwie, „niezdolności” kobiety do zatrzymania przy sobie mężczyzny, zdrady etc.

Samo pojęcie „literatura kobieca” sugeruje pewną opozycję do „literatury męskiej”, o której jednak mówi się niezwykle rzadko, jeżeli w ogóle. Trudno byłoby znaleźć teoretyka literatury, który zaklasyfikowałby pisarstwo Dostojewskiego albo Sienkiewicza jako „literaturę męską”, tylko ze względu na płeć autora. Krystyna Kłosińska w swojej pracy *Kobieta autorka* zaznacza, że:

*O twórczości kobiet pisze się w odniesieniu do uniwersalnego wzoru twórczości męskiej. Działa tu (odkryte przez dekonstrukcję) prawo, powszechne w praktyce interpretacyjnej, że opozycja binarna męski – żeński służy uznaniu jednej ze stron – męskiej – za ważniejszą i wartościowszą<sup>5</sup>.*

Takie ujęcie problemu sugerowałoby pewną niższość „literatury kobiecej” w zestawieniu z twórczością, która jest po prostu literaturą – ponadczasową i uniwersalną. Tymczasem *Czas Czerwonych Gór* zaprzecza takiemu powierzchownemu postrzeganiu pisarstwa kobiet i niezależnie od tego, czy umieścimy tę powieść w granicach kategorii gender, czy poza nimi, nadal będzie to dzieło wielowątkowe, charakteryzujące się bogatą galerią postaci i ze wszech miar wartościowe. Z uwagi jednak na tematykę utworu nie można uniknąć odwołań do kobiecej wrażliwości i sposobu postrzegania świata.

Można powołać się na słowa Bożeny Witosz:

*Jednym z fundamentalnych założeń dyskursu feministycznego – niezależnie od jego wielonurtowości i zróżnicowań językowej artykulacji – jest przekonanie o specyficznym, kobiecym (niekoniecznie opozycyjnym wobec męskiego) sposobie postrzegania świata – szczególnym typie percepcji warunkowanym kategorią żeńskiego podmiotu. Kobięca podmiotowość wiązana jest najczęściej z odmiennym rodzajem wrażliwości, emocji, ale także odmiennym rodzajem systemu wartości i języka, które, jak się często podkreśla, uwikłane są – znacznie silniej niż w przypadku mężczyzny – w sferę seksualną<sup>6</sup>.*

<sup>5</sup> K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, [w:] *Ciało i tekst...*, s. 101.

<sup>6</sup> B. Witosz, *Kobieta patrzy (O aktach percepcji wzrokowej we współczesnej prozie kobiecej)*, [w:] *Język artystyczny – literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, red. B. Witosz, Katowice 2003, s. 69.

Niezwykle interesujący może być w tym miejscu język, jakim posługują się bohaterki powieści Hūlovej. W *Czasie Czerwonych Gór* nie ma dialogów, a narracja jest pierwszoosobowa, jednak prowadzona z pięciu różnych perspektyw, ponieważ w kolejnych rozdziałach rolę osoby opowiadającej przejmują inne kobiety. I tak, funkcję narratora pełnią trzy siostry: Dzaja, Nara i Ojuna, ich matka oraz dorastająca córka Dzai. Akcja powieści rozgrywa się we współczesnej Mongolii, w rodzinnej wiosce bohaterek, oraz w stolicy kraju. Dzaja i Nara decydują się opuścić stepy i przeprowadzić do wielkiego miasta, podczas gdy Ojuna chce dobrze wyjść za mąż i zajmować się domem, tak, jak przez lata czyniła to jej matka. Wkrótce Dzaja i Nara zostają zmuszone przez okoliczności do pracy jako prostytutki, jednak akceptują swoją rolę, głównie ze względu na wysokie zarobki zapewniające im życie na odpowiedniej stopie, a Dzaja decyduje się również urodzić dziecko będące owocem jednego z takich zbliżeń. Hūlová unika jednak przesadnej stylizacji ich mowy, a uzasadnienia dla sytuacji, w której piątka pochodzących z mongolskiej wsi kobiet wypowiada się pięknym, literackim językiem, szukać można w artykule Alicji Kasprzak:

*Ważną przyczyną językowej odrębności kobiet jest tak zwana *vouloir parler*, czyli „chęć wydawania się kims lepszym”. Wielu badaczy uważa, że ta tendencja jest u kobiet znacznie silniejsza niż u mężczyzn, tłumacząc to następująco: podczas gdy mężczyźni częściej mogą sygnalizować swą pozycję społeczno-ekonomiczną zajmowanym stanowiskiem i osiąganymi dochodami, kobiety mają w tej mierze mniejsze możliwości i uciekają się w tym celu do symbolicznych oznak statusu i pozycji społecznej – między innymi wybierając bardziej prestiżowe formy języka<sup>7</sup>.*

Kobiety w *Czasie Czerwonych Gór*, chociaż łączy je pochodzenie (należą do jednej rodziny), uosabiają skrajnie odmienne podejścia do życia i poszukiwania szczęścia. Dzaja marzy o ucieczce do miasta i nawet kiedy doświadcza tam wielu trudów i upokorzeń, nadal wychodzi z założenia, że woli takie życie, od wegetacji na wsi. Jej siostra Nara:

*(...) nie umiała sobie radzić z facetami. Zaraz ciągnęła ich do siebie do domu, a potem się dziwiła, jak następnego dnia rano znikali i nigdy*

<sup>7</sup> A. Kasprzak, *Język kobiet w aspekcie etnolingwistycznym i socjolingwistycznym*, [w:] *Gender: wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, red. E. Durys, E. Ostrowska, Kraków 2005, s. 348–349.

*nie wracali. Kiedy jakimś cudem któryś nie zraził się od razu, to tak go zamęczyła, że po miesiącu wiał, aż się kurzyło. Za najmniejszą oznakę zainteresowania Nara od razu gotowa była oddać wszystko. Wcisnęła każdemu swoje serce jak drobniaki, a jak facet nie był zainteresowany, to myślała, że pomogą rozłożone nogi. I tym całą sprawę pogrzebala. Była kobietą łatwą, nie umiała inaczej<sup>8</sup>.*

Matka siostr sprawia wrażenie dostojnej matrony, niezłomnie hołdującej tradycji, dopóki nie dowiadujemy się, że miała kochanka, którego kochała być może bardziej, niż kiedykolwiek swojego męża:

*Gdyby ktoś mnie zapytał, kiedy się czułam najszczęśliwsza, to powiedziałabym, że wtedy, kiedy dzieci były małe, a Mergen zniknął z mojego życia. Mimo to wiele razy żałowałam swojej decyzji. Mieszkać z mężczyzną, wiedzieć, co oznacza każdy jego najmniejszy gest, na skinienie przynosić czarki z jedzeniem, a na inne znowu biec uspokoić dzieci, latać mu kapcie, czuwać przy jego łóżku do bladego świtu, kiedy zachoruje, znać wszystkie jego zmarszczki i patrzeć, jak dzień po dniu rozrastają się w wachlarzyki, i przez cały ten czas czuć, że moje nogi rwą się buntowniczo do ucieczki, moje powieki drgają w zakazanych snach, a dotknięcia mojego męża są dla mnie już tylko jak przybywające lata – cierpiętnicze i nie do uniknięcia, i właśnie temu mężczyźnie rodzić dzieci, to było w moim życiu najsmutniejsze. Chociaż, kto wie, może właśnie to było moim największym szczęściem<sup>9</sup>.*

Najmłodsza z siostr, Ojuna, która sama myśli o sobie, jako o „porządnej kobiecie”<sup>10</sup>, uważa się za najbardziej sumienną i obowiązkową w rodzinie, traktując to również jako swój własny ekwiwalent szczęścia:

*Kobiece palce od rana do wieczora muszą być w ruchu przy miskach, dotykać dziecięcych policzków, zaczynać ciasto lub być ku pomocy pełnym odcisków dłoniom mężczyzn. Powtarzam to swoim dziewczynom do znużenia. Tato mówił, że mamine ręce nigdy nie były beczynne i że pierwsze, co zauważył, to właśnie te nieznające spoczynku, migające skrzydła.*

<sup>8</sup> P. Hůlová, *Czas czerwonych gór*, tłum. D. Dobrew, Warszawa 2007, s. 159–160.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 197.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 239.

---

*Chcę tę kobietę, powiedział wtedy tato, a mama też chciała, żeby tak powiedział o niej porządny mężczyzna<sup>11</sup>.*

I dalej:

*Kobieta bez dziecka jest jak drzewo bez owoców. Samotna, choćby i silna, ale do niczego. Takich drzew można w stepie znaleźć mnóstwo. Wyrastają z rozpadlin skalnych, uginają się, jak zawieje wiatr, ale jak rok długi, żadna pszczoła do nich nie przyleci. Takie drzewa mnie przerażają, przerażają mnie bezdzietne kobiety<sup>12</sup>.*

Ojuna uważa, że najbardziej z całego rodzeństwa zasługiwała na miłość matki, ponieważ, choć Dzaja „była najlepsza w całej szkole”<sup>13</sup>, to Ojuna uległa wypadkowi jako dziecko i od tamtej pory mama poświęcała jej najwięcej uwagi, co dziewczynka wykorzystywała. Ojuna nie tylko ma najbardziej konserwatywne poglądy z całego rodzeństwa (mówi, że zmusiłaby swoją córkę do aborcji: „to bym z niej wytłukła ten krwawy kłęb”<sup>14</sup>, gdyby zaszła w ciążę przed ślubem) ale również gardzi starszymi siostrami, ponieważ nie mają mężów, chociaż Dzaja urodziła córkę. Mówi o Dzai, że jest „darmozjadem”<sup>15</sup>, podczas gdy ona, Ojuna, wyrosła na „żonę i kobietę, z którą trzeba się liczyć”<sup>16</sup>, chociaż, jak sama przyznaje, stała się „samodzielną i pełną”<sup>17</sup> dopiero wtedy, gdy poznała swojego męża.

Tymczasem, chociaż Ojuna lekceważy i krytykuje swoje siostry, sama została nie mniej niż one potraktowana przedmiotowo przez własnego ojca. Na jej własnym weselu:

*Tato pił z Najmą przy jednym stole, a potem powiedział mi dobitnie, że mam pokazać Najmie swoje nogi i zawinąć del po łokcie. Najma pokiwała z uznaniem głową, a tato dodał, że co mam między nogami, to wiadomo. Nie ma mowy o żadnym zużyciu. Najma zachichotał, był bardzo zadowolony, a ja pobiegłam roznosić czarki z kumyssem razem z innymi kobietami<sup>18</sup>.*

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 248.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 231.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 242.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 251.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 247.

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

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 249.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 250.

W równej mierze Dzaja, jak i Nara, stały się ofiarami gwałtu. Obydwie sceny opisuje Dzaja. Swoje przeżycie ubiera w następujące słowa:

*Kulan w swoim gerze posadził mnie na łóżku i ściągnął spodnie. Trochę mu pomogłam z moimi i pozwoliłam się całować i żeby dotykał moich piersi i między nogami, czego Mergen nie robił i co było dla mnie czymś nowym. Zastanawiałam się, jak to jest, kiedy dwoje ludzi żyje razem i robią to codziennie, ale potem jakby ktoś wbił we mnie nóż, było dużo gorzej niż wczoraj i zaczęłam krzyczeć. Kulan zakrył mi usta dłonią, właściwie całą twarz, więc tylko przez szpary pomiędzy jego palcami widziałam tę czerwoną, spoconą twarz, jak dalek kołysze się w górę i w dół, i już wiedziałam, że to jest właśnie to, o czym mówił tato, że to właśnie znaczy źle skończyć<sup>19</sup>.*

Później staje się niemym świadkiem gwałtu grupowego, który przeżyła jej siostra:

*My znowu nosiliśmy butelki i dosypywałyśmy herbatników do misek. Potem ja wyszłam z jednym z nich po następne, a tamci dwaj przytrzymali Narę i zrobili jej to. Kiedy wróciłam, Nara leżała na ziemi z podwiniętą spódnicą, a oni śpiewali rosyjskie pieśni i podawali sobie szklanki, mongolskim zwyczajem obiema rękami. Przyszedł Aleksiej, przeniósł Narę do jej pokoju, wykopał wszystkich do noclegowni i sam zrobił jej to jeszcze raz. Tego nie powiedziała mi Nara. Stałam w drzwiach i patrzyłam. Nara głaskała go po włosach. Miała dwadzieścia lat, i nie było to bez znaczenia. Większość młodszych od niej dawno miała mężczyzn. W jej wieku to już trochę wstyd. Rano rozmawialiśmy szeptem w łóżku. Mówiła, że to wcale nie było takie złe, a ja opowiedziałam jej o Mergenie. Doszliśmy do wniosku, że kiedyś później to może być przyjemne. Kiedyś później<sup>20</sup>.*

Interesujące wydaje się być to, że gwałt nie pozostawia w psychice Nary żadnej szczególnej rany, podczas gdy jakiś czas wcześniej ta sama kobieta nie mogła pogodzić się z zerwaniem zaręczyn. Obsesja Nary na punkcie narzeczonego była do tego stopnia chorobliwa i nienormalna, że mężczyzna nie mógł znieść jej ciągłej obecności, chodzenia za nim krok w krok, jak i tego, że kiedy on sam zasypiał, ona potrafiła siedzieć i patrzeć na niego przez całą

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 65–66.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 83–84.

noc<sup>21</sup>. Po tym wyjątkowo traumatycznym dla niej wydarzeniu, bohaterka wyjeżdża do miasta i zostaje świetnie opłacaną prostytutką:

*W alabastrowobiałej twarzy rysowały się czerwone, zmysłowe wargi, mimo jej niepokromionego, gwałtownego potoku mowy wciąż jakby świeżo uszminowane, a wyskubane, podciągnięte kredką brwi tworzyły piękną, wyzywającą linię. (...) Nara była fantastyczna. Kiedy zamru-gała długimi, umalowanymi na czarno rzęsami, to jakby świat umarł i w jej orzechowych oczach urodził się na nowo. To nie były te ciemne, węgielkowe igielki, które miałyśmy my wszystkie, ale kremowe orzeszki cedrowe. (...) Włosy miała dość długie, falowały jak diuny pustynnego piasku i opadały jej na plecy. Ale ładna buzia to nie wszystko. Tak uważała babcia, i faceci, którzy przychodzili do Nary, też. Mówiła mi to. Jeszcze szczupłe nogi, szerokie biodra i piersi twarde jak woreczki wypchane borówkami, które zbierałyśmy jesienią u podnóża Czerwonych Gór. Przez to wszystko mężczyzn ciągnie do niej bardziej niż do innych<sup>22</sup>.*

Córka Dzai, którą czytelnik poznaje, gdy dziewczyna jest już nastolatką, nie ma pojęcia o profesji swojej matki i ciotki. Ma świadomość, że żyje na o wiele wyższej stopie niż jej koleżanki, ale dopiero z czasem zaczyna sobie uświadamiać, że inne mamy nie pracują nocami. Kiedy w wieku szesnastu lat odkrywa prawdę, robi z tego powodu awanturę i ucieka z domu, żeby ostatecznie wprowadzić się do bogatego mężczyzny po trzydziestce, z którym od razu pierwszego dnia idzie do łóżka, a potem słucha historii o złej żonie, która zabrała dzieci i odeszła. Dolgorma przez pewien czas żyje na utrzymaniu Oczira, do chwili, gdy niespodziewanie wraca jego żona, a mężczyzna natychmiast pozbywa się młodej kochanki, wystawiając jej rzeczy za drzwi. Upokorzona dziewczyna wraca do matki.

W utworze pojawia się jeszcze jedna postać kobieca, która jednak nie wypowiada się w żadnym rozdziale. Jest to nestorka rodu, po której córka Dzai otrzymała imię – Dolgorma. Prababcia uosabia tradycję z której wywodzą się wszystkie bohaterki. Ponadto polski tytuł *Czas Czerwonych Gór*, nie jest wiernym przekładem z oryginału, ponieważ Hřlová zatytułowała swoją powieść *Paměť mojí babičky*, co jest bezpośrednim odwołaniem do postaci seniorki.

Jedna z bohaterek w tych słowach wypowiada się o czcigodnej Dolgornie:

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 93.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 121–122.

---

*Prababcia była sławna na całą okolicę. Umiała uzdrawiać dotykiem śmiertelnie chorych i jedno jej spojrzenie wystarczyło, żeby rany przestały krwawić. Rady prababci były opłacane najdelikatniejszymi kaszmirowymi materiałami, a kto po nią posłał i prosił o pomoc, ten witał ją już przed progiem i oddawał jej cześć w taki sam sposób, jak starzy ludzie kłaniają się malowanym figurkom świątynnym. Podobno, kiedy prababcia się zbliżała, niebo purpurowiało, a tuż przed jej przybyciem łomotały gromy i błyskawice strzelały jak zębate noże, cięży niebo niczym piły elektryczne i ostro walały w ziemię. Kiedy piorun trafił w ger, to znaczyło, że nawet prababcia nie może już pomóc. Ale to nie zdarzało się zbyt często, i właśnie dlatego wszyscy tak prababcię szanowali<sup>23</sup>.*

Petra Hřilov zadebiutowała powieścią, której fabuła osadzona została w Mongolii – kraju, którego kultur autorka zajmowała się na studiach. *Czas Czerwonych Gór* zosta nagrodzony prestiżową czeską Magnesia Litera, a także przełożono go na wiele języków europejskich. Nie tylko ze względu na płeć autorki powieść ta wpisuje się w konwencj „literatury kobiecej”, o wiele istotniejsze są historie pięciu kobiet, które wybrały różne drogi poszukiwania szczęcia i relacjonują swoje doświadczenia i poglądy. W obrębie jednej kultury, jednego środowiska, a także jednej rodziny, opisanych zostało pieć zyciorysw i pieć różnych spojrze na problematyk małżeństwa, macierzyństwa, tradycji, rodziny, prostytucji, gwałtu, przyjaźni i miłości, w równej mierze romantycznej, co siostrzanej. Rżnorodno tych switopogldw dobrze obrazuje rżnorodno spojrze na tak zwaną „literatur kobiecą”. „Literatura kobieca” bowiem, jeżeli w ogole istnieje, nie jest jednolita i łatwa do okreslenia, ale zawiera w sobie całą gam przekona wielu autorek, niezależnie od ich wieku, pochodzenia, wykształcenia czy wyznawanych poglądów.

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 170.

---

## Bibliografia

- Borkowska G., *Metafora drożdży. Co to jest literatura / poezja kobieca*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasilowska, Warszawa 2001.
- Filipowicz H. *Przeciw „literaturze kobiecej”*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasilowska, Warszawa 2001.
- Hůlová P., *Czas Czerwonych Gór*, tłum. D. Dobrew, Warszawa 2007.
- Kasprzak A., *Język kobiet w aspekcie etnolingwistycznym i socjolingwistycznym*, [w:] *Gender: wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, red. E. Durys, E. Ostrowska, Kraków 2005.
- Kłosińska K., *Kobieta autorka*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasilowska, Warszawa 2001.
- Nasilowska A., *Teksty feministyczne*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasilowska, Warszawa 2001.
- Witosz B., *Kobieta patrzy (O aktach percepcji wzrokowej we współczesnej prozie kobiecej)*, [w:] *Język artystyczny – literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, red. B. Witosz, Katowice 2003.



Patrycja Pokora  
Uniwersytet Warszawski

## Instancyjność, metafikcja, szkatułka – kilka uwag o narracji w *Murzynach we Florencji* Vedrany Rudan

### **P** Powieść

Powieść Vedrany Rudan *Murzyni we Florencji*<sup>1</sup> jest realizacją bardzo ciekawej koncepcji konstrukcyjnej. Autorka zbudowała książkę w sposób niekonwencjonalny, wyraźnie odbiegający od formuły klasycznej powieści, wywiedzionej z XIX wieku. W tekście mamy do czynienia z subiektywnymi narracjami pierwszoosobowymi, realizowanymi w rozdziałach-monologach kolejnych postaci, będących jednocześnie narratorami. Fabułę osadzono w realiach dzisiejszej Chorwacji – kraju, który jeszcze nie poradził sobie z traumą niedawnej wojny. Wypowiadających się w roli narratora osób jest aż sześć: Babuła, Babcia, Dziadek, Mama, Wujek oraz Bliźnięta<sup>2</sup> – cała rodzina, a każda z tych postaci skupiona jest na własnych,

<sup>1</sup> V. Rudan, *Murzyni we Florencji*, przekł. Marta Dobrowolska-Kieryt, Warszawa 2010.

<sup>2</sup> Mimo, że w ciele Mamy znajdują się dwa płody, autorka uznaje Bliźnięta za jednego bohatera i narratora. Wypowiedzi Bliźnięt są dialogami (a nie monologami jak

---

osadzonych głęboko w społeczno-politycznej sytuacji kraju problemach. Monologi są wulgarne i dość chaotyczne, dzięki stylizacji na nieuporządkowany język mówiony przypominają nieco sylwy. Przepelnione są gorzką, brutalną szczerością, bohaterowie nie starają się w nich ubarwiać prawdy czy poprawiać własnego wizerunku. Wynika to z zastosowania prostego chwytu psychologicznego: autorzy narracji w większości myślą, że mówią do przeprowadzających badania Amerykanów – przekonuje ich to o anonimowości własnych wypowiedzi. Mylą się – taśmy wymyślił domowy pisarz-improduktyw: Dragutin, nazywany Wujkiem, który w nieuczciwie uzyskanych cudzych przeżyciach szuka inspiracji artystycznych.

*Murzyni we Florencji* nie są łatwą lekturą, tym bardziej, że czytelnik niemal od razu zostaje postawiony przed trudnym zagadnieniem socjologiczno-moralnym. Po prologu (scenie pożegnania na postoju autobusów) rozpoczyna się na narracja Bliźniąt – dwóch dyskutujących w matczynym organizmie zarodków, które na podstawie usłyszanych rozmów ludzi czują się zagrożone aborcją. Później nie jest łatwiej: nestorka rodu, pamiętająca II wojnę światową i z rozrzewnieniem wspominająca generała Josipa Broz Tite Babunia, nie ma w sobie nic z tradycyjnego wizerunku ciepłej staruszki: żałuje, że w młodości nie wzięła się w więcej przygód erotycznych, szczerze nienawidzi swojej rodziny i złorzeczy córce, którą oskarża o skąpstwo. Babcia, córka Babuni, jest utrzymującą dużą rodzinę kobietą w średnim wieku. Pracuje we Włoszech, gdzie jest pomocą domową starszej pani i kochanką jej syna. Do domu, w którym czeka na nią wiecznie utyskująca matka, straumatyzowany wojną mąż, związana z Serbem córka i niezrozumiały, rozczarowujący syn, Babcia wraca na tylko weekendy. Dziadek, jej mąż, jest weteranem wojennym, który odnalazł sens życia w napawaniu się nieograniczoną władzą nad drugim człowiekiem. Po zakończeniu wojny z nostalgią (lecz w samotności) wspomina strzelanie do oddziałów wroga czy gwałcenie młodych Serbek i nie jest ani trochę zainteresowany nawiązaniem kontaktu z nową rzeczywistością. Dzieci Babci i Dziadka, Mama i Wujek, są przeciętnymi młodymi ludźmi wchodzącymi na ogarnięty kryzysem rynek pracy i usiłującymi odnaleźć dla siebie miejsce w świecie dorosłych, w którym nic na nich nie czeka. Mama od kilku lat bezskutecznie studiuje ekonomię

---

u pozostałych), lecz trudno dopatrywać się w nich indywidualizacji postaci – czytelnik zauważa różnice w rozumowaniu zachodzące między płodami, jednak ich wypowiedzi zyskują sens i spójność dopiero w zestawieniu z wypowiedziami drugiego z Bliźniąt, dopełniają się.

i zarabia pieniądze sprzedając mieszkania ze swoim serbskim chłopakiem. Kiedy odkrywa, że jest z nim w ciąży, zdaje sobie sprawę, że nie może pozwolić sobie na urodzenie dziecka, które w połowie będzie Serbem. Wujek jest uosobieniem zawiedzionej nadziei rodziny na awans społeczny – był bystrym dzieckiem, w jego zagraniczne wykształcenie i bezpieczeństwo przed poborem do wojska zainwestowano bająćskie sumy, on zaś skończył jako sfrustrowany, pracujący w korporacji za niską stawkę informatyk o niespełnionych ambicjach pisarskich. W opisaniej rodzinie nastąpił zupełny rozpad więzi emocjonalnych, brak tu wzajemnego wsparcia czy zrozumienia – członkowie rodziny są skupieni na własnych problemach a empatia nie jest mocną stroną żadnego z nich. Męczą się ze sobą zamiast troszczyć o najbliższych, przynajmniej z definicji, ludzi.

## Bliźnięta

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że nadrzędną instancją narracji książki są Bliźnięta. Potwierdzenie tej koncepcji widać już w nomenklaturze – słowa określające kolejnych bohaterów odnoszą się do tego, w jakiej relacji do nich postać ta pozostaje. Kreacja dwóch zarodków jest zupełnie pozbawiona prawdopodobieństwa, śmiało można powiedzieć, że płody wpisują się w konwencję realizmu magicznego, o której Michał Głowiński napisał:

*(...) kategorię realizmu magicznego zaczęto odnosić do doświadczeń prozy latynoamerykańskiej, łączącej problematykę społeczną i obrazy życia codziennego z kwestiami metafizycznymi, z symboliką odwołującą się m. in. do pierwotnych mitów, a także z groteską<sup>3</sup>.*

Faktycznie, postać ta realizuje wszystkie elementy definicji: porusza aktualną problematykę społeczną, przywołując spór o aborcję i granice życia poczętego, personifikuje grupy komórek (Bliźnięta nie mają jeszcze kończyn, gonad ani narządów wewnętrznych), podnosząc je tym samym do wyższej rangi i, co najważniejsze, budzi sprzeczne uczucia – z jednej strony płody mówią o sobie jak o bardzo małych dzieciach, z drugiej – formułują zdania jak zwykli, targani sprzecznymi emocjami, dorośli ludzie. Bliźnięta to dwa świadome i inteligentne byty znajdujące się wewnątrz ciała matki, które wypowiadają się po każdym nagrany monologu. Doskonale zdają

<sup>3</sup> Por. M. Głowiński, *Realizm magiczny*, [w:] *Podręczny słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 2005, s. 257.

sobie sprawę z tego, co dzieje się na zewnątrz – słyszą rozmowy, programy telewizyjne czy audycje radiowe i rozumieją z nich tyle, co dorosły człowiek. Ich obserwacje są celne a komentarze pozbawione złudzeń. Najważniejszym argumentem przemawiającym na korzyść uznania ich za podmiot o kompetencjach szerszych niż reszta wypowiadających się jest fakt, iż mają one dostęp do wiedzy, której nie posiada Mama. Bliźnięta znają tajemnice, jakie w swoich wypowiedziach ujawnili pozostali członkowie rodziny. W odróżnieniu od pozostałych bohaterów są one postaciami biernymi – komentowanie i wzajemne wyjaśnianie sobie nowo nabytych informacji to ich jedyna forma kontaktu ze światem, co plasuje ich na stanowisku narratora auktoralnego<sup>4</sup>. Dodatkowo, z uwagi na oszczędzający ton i regularność wypowiedzi-komentarzy, przypominają nieco chór w tragedii antycznej. Odróżnia je od niego fakt, iż ich bytowanie jest w pełni zależne od cudzych decyzji. Jak się okazuje, o życiu lub śmierci obojga płodów stanowi nie tylko Mama, ale również Wujek – demiurg rzeczywistości.

## Wujek

Z punktu widzenia sposobu narracji Wujek, mimo że prawie się nie odzywa<sup>5</sup>, jest najbardziej interesującą, i – jak się później okaże – najbardziej wpływową postacią w książce. Jako autor podstępu mającego pomóc mu w bezpłodnej dotychczas pracy twórczej, zastawił pułapkę na członków rodziny, przejmując tym samym kontrolę nad ich słowami i refleksjami. W rozdziałach opatrzonych etykietą Wujka mamy do czynienia z dwoma różnymi rodzajami wypowiedzi: pierwszy z nich to monolog podobny do tych, które wygłaszają pozostali narratorzy, lecz bynajmniej nie adresowany do wyobrażonych Amerykanów. W ten sposób Wujek odzywa się tylko w jednym, zamykającym książkę rozdziale, w którym zresztą monolog przeplata się z jego drugim sposobem wyrażania – twórczością literacką, i jest komentarzem do niej. Wujek-pisarz, w pisanym kursywą tekście, dzieli się z czytelnikiem napisaną przez siebie prozą autobiograficzną, której skonstruowanie sprawia mu duże problemy zarówno w prologu, jak i w zakończeniu

<sup>4</sup> Autorka posługuje się tutaj terminologią opracowaną przez Franza Stanzla, z którą bliżej można zapoznać się w tekście tegoż: *Typowe formy powieści*, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, oprac. R. Handke, Kraków 1980, s. 252–253.

<sup>5</sup> Zarówno Wujek, jak i Dziadek, są postaciami małomównymi – Dziadek wypowiada się raz, Wujek zaś dwa razy.

książki. Największym kłopotem jest dla niego fakt, iż mimo najszczerzych chęci nie jest pisarzem<sup>6</sup> – do takiego wniosku dochodzi po długim czasie zmagania z tworzeniem tekstu.

Z wypowiedzi kobiet domowych wynika, że żadna z nich nie wie, kim Wujek tak naprawdę jest. To postać, która budzi wśród pozostałych członków rodziny najwięcej emocji. Nawet Dziadek mówi o swoich uczuciach wobec niego:

*Kocham swojego syna za to, że nie interesuje go moje gadanie, człowiek chce coś zarobić, a nie onanizować się nad moimi koszmarami<sup>7</sup>,*

a przecież nie jest on osobą, której zależy na interakcji z kimkolwiek, i syn nie jest tu wyjątkiem. Mama, siostra Wujka, która od początku podejrzewa, że nagrania zamiast zostać wysłane do Ameryki posłużą jej bratu do realizacji jakiegoś nieznanego jej celu, na kasecie często kieruje swoje słowa bezpośrednio do niego. Fakt, że zwraca się do brata przy pomocy medium a nie bezpośrednio, sprawia, że łatwiej jej zdobyć się na szczerze wyznania:

*Wstyd mi, wstyd mi i przed tobą, i przed sobą samą, ale zżera mnie zazdrość, kiedy o tobie pomyślę. (...) Kiedy chodzi o ciebie, [matka] nie podnosi głosu i nie wspomina Triestu. Ani domu, który sprzedała, żebyś mógł obciążać synowi Kadafiego. Posłuchaj, posłuchaj jak głupia może być matka!<sup>8</sup>*

Kobieta czuje się niedowartościowana, uważa się za dziecko gorzej traktowane i mniej kochane, i choć zarówno ona, jak jej brat, są już dorośli, wciąż ma mu za złe lepsze miejsce w hierarchii rodzinnej, które on od zawsze zajmuje. Z jej słów wynika, że córki traktowane są w Chorwacji dużo gorzej niż synowie, że są uznawane za gorsze dzieci. Takie myślenie działa jak klątwa dziedziczna – matka rozpieszczając syna psuje go, nie przygotowuje do zetknięcia z prawdziwym życiem, co powoduje wzrastanie kolejnego straconego pokolenia:

*W twoim sercu płonie wielki płomień miłości tylko do samego siebie. Takiego pierdolonego egocentryka w życiu nie spotkałam. A wszystkiemu winna nasza stara<sup>9</sup>*

<sup>6</sup> V. Rudan, *op. cit.*, s. 175.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 144.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 89–90.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 91.

– mówi do brata zgorzkniała siostra. Faktem jest, że Babcia nie traktowała swoich dzieci sprawiedliwie: to syn, chłopiec zdolny i szybko przyswajający wiedzę był tym, w którego inwestowano. Ich matka wysłała go na zagraniczne uczelnie z dwóch powodów: po pierwsze miała nadzieję, że zdolny i przystojny syn zrobi karierę zagranicą, zaprzyjaźni się z wpływowymi ludźmi i pomoże rodzinie wrócić na ścieżkę dostatniego życia, z której matka zdecydowała zbroczyć, by opłacić jego chesne. Po drugie zaś nie chciała, aby młody człowiek został powołany do wojska w czasie wojny i znalazł się w niebezpieczeństwie utraty życia. Mówi wprost o matczynej miłości do syna, która będąc źródłem zarazem szczęścia, jak i wielu cierpień, jest silna i niezbywalna<sup>10</sup>.

Powrót Wujka z Ameryki do Chorwacji jest rozczarowaniem, ale również zagadką dla wszystkich domowych kobiet. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że zgodnie ze zdrowym rozsądkiem nie jest to działanie racjonalne – ucieczka z kraju symbolizującego dobrobyt do ojczyzny, która w dalszym ciągu przypomina powojenne zgliszczka. Wszystkie snują domysły na temat tego, co skłoniło młodego mężczyznę do opuszczenia Ameryki. Mama mówi do taśmy brata:

*Śluchaj, bez jaj, stary, nie jesteś normalny, jesteś pojebanym świrem. Wrócić z Ameryki i wylądować w Kroejszy?! Rozumiem, że ulotniłeś się z Ameryki, ale czemu nie zatrzepotałeś skrzydłami w kierunku Holandii albo jakiegos innego kraju, pełnego miłości do obcych<sup>11</sup>.*

Babcia, usłyszawszy od syna wytłumaczenie, że nie może żyć bez chorwackiego zachodu słońca, mówi:

*Kupiłam to, potrafię zrozumieć tylko sensowne zdania. Są tacy, co lubią zachody słońca, nie ich wina, że więcej się mówi o wschodach i że normalni są tylko ci, którzy lubią jasne poranki<sup>12</sup>.*

<sup>10</sup> Babcia mówi: „Problemem są synowie. Mamy na ich punkcie fiota w takim stopniu, w jakim oni na naszym nie mają. (...) Ja, gdy mówię o moim synu, wciąż o nim mówię, nazywam go »mój syn«. (...) Kiedy mówię »mój syn«, wysyłam otoczeniu informację, że dawno urodziłam, już nie jestem mamą, przestałam się zajmować tym nieznanym mężczyzną, który coraz mniej mi się podoba. Kiedy mówię »mój syn«, chcę powiedzieć, ludzie, ludzie, mówię, mój syn, mój syn..., małe m w mój, małe s w syn. A mój syn jest zawsze Moim Synem. Wielkie M w Mój, Wielkie S w Syn. Kuca w moim sercu, pływa w żołądku, łaskocze oczy”. Zob. *ibidem*, s. 75.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 94.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 68–69.

---

Jeśli jednak przyjrzeć się bliżej ich wypowiedziom, łatwo stwierdzić, że żadna z nich nie drąży tematu, jakby w obawie przed prawdą. Z pewną dozą rezygnacji godzą się na przyznanie, iż ogromna inwestycja w Wujka nie powiodła się i że nie będą pławić się w jego bogactwie.

## Prolog

Zgodnie z tym, co napisano wyżej, Wujek odżywa się w całym utworze dwa razy. Pierwsza z jego wypowiedzi, zapisana kursywą – a więc literacka – pełni funkcję klamry kompozycyjnej; spaja początek powieści z końcem. Nie jest to jednak klamra tradycyjna, a odwrócona. Nazywam ją tak, gdyż nie łączy zakończenia z rozpoczęciem poprzez odwołanie się doń, nadając w ten sposób historii ciągły charakter, jak przyjęło się w przypadku tego środka stylistycznego. Odwrócenie klamry polega na tym, że opisane w prologu wydarzenie następuje chronologicznie najpóźniej, jest realizacją planów powziętych przez Wujka przy końcu książki – odwozi on Babunię na postój autobusów, aby mogła pojechać do Florencji. Przenosi zatem koniec na początek utworu sprawiając, że dopiero po zakończeniu lektury wprowadzenie do niej stanie się zrozumiałą sytuacją. Prolog historii mógłby być równie dobrze epilogiem, gdyby nie jego druga funkcja – wprowadza czytelnika w metafikcyjny świat powieści Wujka. Jest zagadką, która już od początku sugeruje, że w twórczym świecie narratora nie wszystko jest w porządku. W trakcie opisywanej sceny trudno mówić o rozgrywaniu się jakiegokolwiek akcji, opis sytuacji zajął opowiadczeniowi niecałe dwie linijki. Dalej następuje część refleksyjna i natychmiastowa odpowiedź – autorefleksja, w której narrator gani sam siebie:

*Pieprzę głupoty. Żaden prapoczątek nie przychodził mi na myśl. {...}*

*Pieprzę głupoty. Patrzyłem na różowe ciemnie babuni i myślałem, kiedy w końcu przyjedzie ten cholerny autobus<sup>13</sup>.*

Widać, że narrator ma skłonności do fabulacji, oraz że stara się narzucić sobie samodyscyplinę, aby powściągnąć swoje skłonności do koloryzowania. Warto zauważyć, że w prologu jego krytyczne (jak powyższe „pieprzę głupoty”) refleksje na temat własnego tekstu są w ów tekst wpisane. W zakończeniu powieści zaś Wujek swoje pomyłki lub kłamstwa koryguje w nieliterackiej warstwie wypowiedzi, oddzielając ziarno od plew. Chronologicznie

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 5.

---

jednak to prolog jest ostatnim elementem książki, co wskazuje albo na obranie takiej opatrzonej autokomentarzem formy budowania literackości, albo po prostu poddanie się narratora; uznanie przegranej w walce z własną impotencją.

## Zakończenie

W swojej drugiej wypowiedzi, którą można nazwać balansowaniem na granicy autotematyzmu, rozumianego za Michałem Głowińskim, jako nadreprezentacja „bądź ogólnych rozważań o sztuce pisarskiej, bądź uwag dotyczących powstającego właśnie dzieła”<sup>14</sup> i metafikcji, Wujek prezentuje szersze fragmenty tworzonej przez siebie prozy autobiograficznej i szczegółowo wyjaśnia problemy, które sprawiały mu poszczególne partie tekstu. Przemysław Czapliński pisze o metafikcji:

[Określenie to] oznacza przynajmniej trzy elementy strategii pisarskiej: nazywanie reguł tekstowej gry, rolę odwołań międzytekstowych oraz sposób ukazywania i interpretowania rzeczywistości<sup>15</sup>.

W przypadku *Murzynów we Florencji* mamy do czynienia głównie z pierwszym wariantem znaczenia powyższego terminu, które Czapliński dalej omawia nieco dokładniej<sup>16</sup>. Wujek na bieżąco dokonuje surowej autokorekty swojego tekstu, stosując się do różnych, nierzadko zaskakujących zasad dowodzących, iż istotnie nie czuje się jeszcze pewnie jako pisarz. Pierwszy raz przerywa sobie przy opisie swojej pracy w korporacji:

---

<sup>14</sup> Por. M. Głowiński, *Autotematyczna literatura*, [w:] *Podręczny słownik terminów...*, s. 33.

<sup>15</sup> P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s. 116. Co prawda Przemysław Czapliński w swojej książce opisuje przemiany formalne w prozie na przykładach z literatury polskiej, jednak opracowaną przez niego typologię można łatwo odnieść do innych literatur, tym bardziej, że duża część nurtów i przemian prozy ma charakter międzynarodowy.

<sup>16</sup> Pisze on tak: „Skutkiem metafikcji pierwszego rodzaju, czyli stosowania określeń nazywających fikcyjność poszczególnych składników i całości tekstu, staje się więc proza samoświadoma, eksponująca własną literackość, nie pozwalająca zapomnieć o fikcyjnym kontrakcie, który leży u podłoża spotkania pisarza z odbiorcą, wskazująca na własne uposażenie gatunkowe, precyzująca konwencje, wyjaśniająca czytelnikowi własne porządki formalne”. Cyt. za: P. Czapliński, *op. cit.*, s. 119.



*Żeljko tłucze żonę, to go odpręża. Riki się wykańcza, pisząc ludziom bo-roskopy... Teraz powinienem wymyślić jakieś trzecie imię (...) Nie wiem czemu, ale wiem, że kiedy się wylicza, trzeba wymieniać czegoś trzy...*<sup>17</sup>.

Widzimy wyraźnie, że w tym fragmencie dochodzi do takiej właśnie ekspozycji literackości i przypominania o fikcyjnym kontrakcie – autor fragmentu ni z tego, ni z owego przerywa trwający już przeszło stronę opis dnia sfrustrowanego pracownika korporacji i zamiast, skoro uważa to za stosowne, wymienić kolejne imię, informuje czytelników o swoim przeczuciu. Oto jeszcze jeden fragment z Czaplńskiego:

*Cechą znaczącą prozy po roku 1989 jest (...) wykorzystywanie aktu deziluzji jako elementu strategii porozumienia z odbiorcą. Jest to paradoksalna praktyka pogłębiania fikcji poprzez jej ujawnienie, poprzez użycie języka drugiego stopnia, który wyposaża czytelnika w literacką nadświadomość. Odnajdziemy tę praktykę nie tylko w tytułach, lecz także w samej narracji, gdzie pojawiają się zarówno wskazówki terminologiczne, jak i rozbudowane partie metatekstowe (...) [a] metafikcja, czyli pojęcie ogarniające fikcję, tłumaczy świat przedstawiony, określając reguły jego istnienia i związki pomiędzy jego składnikami*<sup>18</sup>.

Tu po raz kolejny można zauważyć, że po pierwsze metafikcja i autematyzm to bardzo zbliżone pojęcia dotyczące odczarowywania tekstu literackiego, przypominania o jego fikcyjności, po drugie zaś – że Wujek, nadrzędna postać *Murzynów we Florencji*, świetnie czuje się w konwencjach, które umożliwiają mu dialog z własnymi tekstami i grę w ukrywanie lub szyfrowanie faktów<sup>19</sup>.

Wujek, który zapragnął zostać pisarzem, przyznaje otwarcie: „Jeżeli kłamiesz, to się czuje, jeżeli piszesz prawdę, nie czujesz się najlepiej”<sup>20</sup>. Jego problem z niemożliwością pisania tkwi więc w poczuciu niemożliwości

<sup>17</sup> V. Rudan, *op. cit.*, s. 158.

<sup>18</sup> P. Czaplński, *op. cit.*, s. 115.

<sup>19</sup> Oto dobrze ilustrujący tę grę ze sobą przykład z tekstu: „Seks? Miki leżała naga obok mnie... Jaka Miki? Dziewczyna, na którą w szkole mówiliśmy Miki, nigdy, na moje szczęście, nie leżała obok mnie naga. Przerażająca laska. Dorotea leżała naga obok mnie. (...) Ponieważ nazwałem ją Miki, nikt by jej nie poznał, ci, którzy znają Miki, wiedzieliby, że to nie Miki, tym, którzy znają Doroteę, nie przyszłoby do głowy, żeby jej szukać w dziewczynie, która nazywa się Miki...”. Cyt. za: V. Rudan, *op. cit.*, s. 170.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 174.

wywiązania się z warunków autobiografii<sup>21</sup>. Efektem tych problemów jest ucieczka w fabulację, przez co wszystkie procesy autotematyczne, jakim narrator poddaje swój tekst, dowodzą jego nieudolności twórczej jeszcze bardziej, niż wyszukiwanie w Internecie porad dotyczących pisania książek (do czego również się przyznaje)<sup>22</sup>. Wobec tej smutnej konstatacji Wujek stwierdza:

*Ponieważ nie jestem pisarzem – to dla mnie coraz bardziej oczywiste – nie potrafię we właściwy sposób opisać swojej miłości do Chinki, która rozpoczęła się straszliwą potrzebą, by stale mieć ją przy sobie, a skończyła straszliwą potrzebą zniknięcia na zawsze<sup>23</sup>.*

Przed wszystkim przyznaje on tu przed sobą, że poniósł kolejną porażkę. Ponadto dowiadujemy się wreszcie, jaki był ów tajemniczy powód powrotu do domu, nad czym zastanawiały się wszystkie kobiety z jego rodziny. Okazał się on mieć źródło w przytłaczającym związku z kobietą obcą kulturowo i coraz bardziej obcą emocjonalnie, co sprowadza bohatera do poziomu nieszczęśliwego w miłości i samotnego człowieka, który w głębi serca uważa się za pozbawionego wyobraźni informatyka i najchętniej opowiadałby o grze w *Magi*<sup>24</sup>. Na szczęście książka nie kończy się na przyznaniu do własnej porażki. Dzięki wykorzystaniu pomysłu z nagrywaniem wypowiedzi domowników, Wujek zyskuje materiał, na którym może pracować, modyfikować go i nadbudowywać na nim warstwy zdarzeń bez poczucia, że kłamie na swój temat. Nie odpowiada mu to, sam mówi: „nie potrafię kłamać, to moja duża wada”<sup>25</sup>. Postanawia napisać książkę o swojej rodzinie i, aby uatrakcyjnić fabułę, decyduje się na zabicie kogoś z domowników – wybór pada na Babcię. Decyzja ta została spowodowana zawodem, jaki matka sprawiła swojemu synowi. Jak pisałam, był on wychowywany w poczuciu własnej wyjątkowości, przywykł do posiadania wysokiego mniemania o sobie. W czasie wchodzenia w dorosłość okazało się jednak, że – wbrew oczekiwaniom Wujka – świat nie stoi przed nim otworem, nie

<sup>21</sup> Philippe Lejeune sformułował cztery warunki autobiografii, z czego dwa (sytuacja autora i status narratora) zakładają tożsamość autora z narratorem. Por. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, [w:] *Idem, Wariacje na temat pewnego paktu*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2007, s. 22.

<sup>22</sup> V. Rudan, *op. cit.*, s. 159.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 175.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 181.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 159.

czeka ze zniecierpliwieniem. Problemy z sobą samym i trudności w relacjach z kobietami<sup>26</sup> biorą się u niego prawdopodobnie właśnie ze zbyt silnej więzi z matką. Przez całe dzieciństwo traktowała syna lepiej niż córkę i nie starała się nawet, by dzieci nie odczytywały wysyłanych przez nią sygnałów. Tym boleśniejszy musiał być upadek z piedestału matczynej adoracji, gdy po powrocie z Ameryki Wujek przekonał się, że już nie jest najważniejszy. W przeświadczeniu o własnej wielkości pyta matkę, co odczuwała, rodząc go. Gdy nie otrzymuje zadowolającej odpowiedzi („Poród jak poród – powiedziała moja stara<sup>27</sup>”), postanawia zemścić się na niedoceniającej go kobiecie. Wyraża swój plan w kolejnej autorefleksyjnej wypowiedzi:

*Syn na końcu książki zabija matkę za to, że mu powiedziała: Poród jak poród. A to pomiędzy porodem jak porodem i martwą mamą?*<sup>28</sup>

Refleksja na temat wypełnienia wnętrza książki, a zarazem projekt historii życia bohatera, jego *alter ego*, skłania nas do zastanowienia. Skoro bohater nie potrafi kłamać, opisuje prawdę. A skoro opisuje prawdę, Babcia powinna zginać naprawdę. Wujek, ustanawiając siebie na poziomie demiurga, boga w świecie swoich bliskich, którym – dzięki tekstowi, który tworzy – może zarządzać, zaciera ostatecznie różnice między rzeczywistymi wypowiedziami i losami domowników a swoją imaginacją.

## Epilog

Powieść otworzył prolog-epilog napisany przez Wujka, zaś pierwszym rozdziałem stanowiącym jedność stylistyczną z resztą książki była narracja Bliźniąt. W zakończeniu role się odwróciły – najpierw Wujek wyjaśnia tajemnice swojej biografii starając się z pozoru nieudolnie łączyć prawdę, fikcję i autotematyczną refleksję<sup>29</sup>, później zaś następuje ostatni komentarz minichóru – Bliźniąt. Plody rozmawiają o wypowiedzi Wujka, która rzuciła na ich bytowanie cień wątpliwości – nie wiedzą już, czy należą do świata realnego, czy wyobrazonego, skonstruowanego na potrzeby powieści.

<sup>26</sup> „Nigdy nie mogłem czytać czegoś takiego. Nie wiem. Boję się kobiet”. Cyt. za: *ibidem*, s. 171.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 160.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Taka ekspozycja improduktywizmu artysty przywodzi na myśl pewną polską powieść postmodernistyczną, która również porusza problem przeintelektualizowania prozy i impotencji twórczej. Por. A. Burzyńska, *Fabulant*, Kraków 2006.

Zorientowały się, że narracje wygłoszone przez członków rodziny podlegają wujowskiej weryfikacji, czyli są podrzędne względem jego własnych wypowiedzi. Są poruszone, wygląda na to, że bycie stworzoną przez Wujka na potrzeby książki „postacią” przeraża je jeszcze bardziej, niż unoszące się nad nimi przez całą powieść widmo aborcji – ona oznaczałaby, że przynajmniej istniały kiedyś w realnym świecie. Sytuacja jest tym trudniejsza, że bycie figurą fikcyjną wyjaśnia wiele niezrozumiałych dotychczas kwestii – jak te, jakim cudem zarodki porozumiewają się ze sobą, słyszą i rozumieją nie tylko zdarzenia dziejące się na zewnątrz ciała matki, ale nawet słowa, których ich matka nie może usłyszeć. To nagle uświadomienie wywołuje w nich gorycz, krytykują pisarstwo Wujka, jego zakłamanie (nie dość, że postanowił, iż nie opublikuje szokujących słów swojego ojca, to jeszcze w swoim monologu udawał, że Dziadek w ogóle nie nagrał się na taśmę) i całokształt postawy. Postawy, która istotnie nie jest najchlubniejsza – bardzo okrutnie zażartował z siostry, która niezamierzenie wplątała się w wydający się nie mieć wyjścia konflikt etniczny. Nawet złość Bliźniąt nie jest jednak w stanie upewnić ich co do statusu ontologicznego, jakim mogą (lub nie) się poszczycić. Ironizując, zapowiadają, iż Babunia odbędzie do Florencji podróż, którą według ich prognoz wnuk zafunduje swojej babci – i jeśli pamiętamy otwarcie książki, wiemy, że się nie myliły. Oznacza to ostatecznie, rozwiewając wątpliwości, że pozostałe plany fabulacyjne Wujka również zostaną wcielone w życie – w życie książki, którą tworzy sobie na podstawie rzeczywistości i modyfikuje niczym demiurg – i jego pełna zawiedzionych nadziei i dobrych chęci matka umrze. Umrze zaś dlatego, że jej syn tego chce, co dla dwójki płodów jest już nie do zniesienia – same nie są w stanie zniechęcić własnej matki, mimo że ta prawdopodobnie nie pozwoli im się urodzić. W ostatniej wypowiedzi Bliźniąt widać, że posłużyły one w narracji nie tylko jako wyimaginowany komentator wydarzeń, ale i szkatułka – bez ich podsumowań i złośliwośćki dużo trudniej byłoby upewnić się, iż prolog jest już tylko nadbudową wyobraźni Wujka-stwórcy nad światem rzeczywistym, którego granice okazały się dużo płynniejsze i łatwiejsze w modyfikacji, niż ktokolwiek, zwłaszcza zarodki, mógł się spodziewać.

Jak pisałam, Bliźnięta pełniły w powieści funkcję komentatora: oceniały zachowanie i wypowiedzi każdego z domowników, włącznie z Wujkiem. Jako że mogły się poszczycić umysłowością dojrzałego człowieka, a członkowie rodziny nie należą do ideałów, ich oceny były surowe, a najsurowsze

oczywiście dla Wujka-zabójcy. Skoro już wiadomo, że Wujek formuje świat przedstawiony w powieści, zastanawiającym jest, co skłoniło go do utworzenia w swojej książce takiej instancji. Do rozwiązania tej zagadki może posłużyć przywołane już wcześniej wyznanie, iż nie lubi on kłamać. Niechęć i niezdolność do kłamstwa, w połączeniu ze wstrętem do mówienia o swoich własnych przeżyciach, uczyniły z Wujka impotentą twórczego, improduktywa. Opisywanie perypetii rodziny również nie jest jego mocną stroną – mimo że każdy z jej członków posiada własną, bardzo ciekawą historię, młody twórca decyduje się na ingerencję w przedstawione opowieści i modyfikowanie ich. Bliźnięta, jak już wspomniałam, gardzą nim z tego powodu zupełnie tak, jak zapewne on sam gardzi za to sobą – a niezadowolenie z siebie to przecież typowa przypadłość pozbawionego weny i pewności siebie artysty. Zarodki mogą więc w tej skomplikowanej strukturze być *porte-parole* autora – rzecznikiem, który przekazuje jego rzeczywiste poglądy<sup>30</sup> niezależnie od tego, jak będzie to wyglądało w tekście – Dragutin nie musi już martwić się, że nie zrobi czegoś jak „profesjonalny pisarz”, co dotychczas spędzało mu sen z powiek.

W ten sposób Wujkowi udaje się przynajmniej częściowo obejść własne skrupuły, które uniemożliwiają mu podjęcie rzeczywistej pracy twórczej (co widać w ostatnim rozdziale, w którym po kilku linijkach pochyłego, literackiego tekstu pojawia się zwykle kilka stron pełnego frustracji komentarza). Bliźnięta to istoty, które nie rozpoczęły jeszcze własnego życia, nie zdążyły nikomu w niczym zawinąć. Takie wypaczenie figury nieskazitelnego dziecka (klnące, zlorzeczające zarodki nijak mają się do najbardziej reprezentatywnego w grupie niewinnych dzieci małego Jezuska) jest ciekawym zabiegiem. Poprzez kpiące odniesienie do figury Zbawcy zyskujemy pewność, że dzisiejszy świat zasłużenie nie dostanie szansy na odkupienie – skąd ma ją otrzymać, jeśli niewinne dziecię nawet się nie urodzi? Bliźnięta są w tekście wyrzutem sumienia; jako istoty niewinne i czyste mogą śmiało rzucać kamieniem, czyli wytykać pozostałym ich potknięcia. Nie oszczędzają przy tym i Wujka, który posługując się dwojgiem płodów podświadomie krytykuje, a wręcz karze sam siebie. Można uznać zatem, że są one dla nadrzędnej instancji tekstu swoistym wentylem bezpieczeństwa, pozwalającym opowiedzieć, co myśli o sobie i innych naprawdę, bez uciekania się do fabularyzacji czy estetyzacji życia. Używając figury Bliźniąt, Wujek może z jednej strony zmanifestować swoje zrezygnowanie i pogardę dla wymogów formalnych

<sup>30</sup> Por. M. Głowiński, *Porte parole*, [w:] *Podręczny słownik terminów...*, s. 231–232.

---

sztuki – widać to na przykład wtedy, kiedy przestaje opowiadać o literackich planach rozbicia rodziny i rozpoczyna opowieść o grze komputerowej, ewidentnie interesującej go bardziej niż cokolwiek innego, z drugiej zaś – ukorzyć się przed czytelnikami, skrytykować swoje postępowanie i sposób myślenia, spróbować uwolnić się od poczucia winy z powodu bycia ciężarem i ogromnym rozczarowaniem dla całej rodziny. Wujek jest bowiem postacią, która miota się pomiędzy nawykiem samozadowolenia wyrobionym za sprawą matki, a wyrzutami sumienia wywołanymi pasmem porażek życiowych, które się za nim ciągnie.

### Zamknięcie

Nie trzeba przeprowadzać wnikliwej psychoanalizy, żeby zrozumieć, czemu pomocniczym narzędziem narratora pierwszej instancji są płody, a nie na przykład zwykle, mniej kontrowersyjne niemowlęta, dlaczego płody te otrzymują tak szerokie kompetencje narracyjne wewnątrz struktury tekstu i jaki wpływ na improduktywizm i mizoginię autora miało wychowanie przez silne kobiety uznające go za geniusza. Odpowiedzi na te pytania znalazły się zresztą w tekście. Z perspektywy budowania psychologii postaci Vedrana Rudan, prawdziwa, a raczej: prymarna autorka tekstu, poradziła sobie świetnie. Stworzyła zawiły, ale nie niezrozumiały tekst, w którym z jednej strony przedstawiła współczesne problemy społeczeństwa chorwackiego, z drugiej zaś skonstruowała bardzo ciekawą szkatułkę powieściową o intrygującej strukturze narracyjnej. Jej dzieło jest kontrowersyjne zarówno z uwagi na niestandardowe, bolesne wręcz zagęszczenie fabuły (każdy z bohaterów jest w trudnej sytuacji pozbawionej dobrego rozwiązania), jak i na sposób jej przedstawienia i wypowiedzania się postaci – nie jest łatwo przebić się przez kolejne narracje prowadzone chaotycznie, w nieparlamentarnym języku opisującym w większości nieprzyjemne sytuacje. Mimo tych trudności nie można jednak uznać książki za nieudaną, wręcz przeciwnie. Stawia ona przed czytelnikiem pewne wymagania, oczekuje cierpliwości i refleksji, ale daje poczucie dobrze spędzonego czasu. Otwiera oczy na wiele problemów, uświadamia nieprzemyślane wcześniej kwestie. Prowokuje do namysłu i rozmów, oferując przy tym niebanalny pomysł na narrację i swoistą łamigłówkę instancyjną wewnątrz tekstu. Bez wątpienia jest warta przeczytania i refleksji, a jej kontrowersyjny charakter otwiera pole dla wypowiedzi krytycznych i polemicznych. Jednym słowem *Murzyni we Florencji* to lektura, którą warto znać, a jeszcze lepiej – przemyśleć.

---

## Bibliografia

- Rudan V., *Murzyni we Florencji*, przekł. Marta Dobrowolska-Kierył, Warszawa 2010.
- Burzyńska A., *Fabulant*, Kraków 2006.
- Czapliński P., *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997.
- Lejeune P., *Pakt autobiograficzny*, [w:] Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2007.
- Sławiński J. (red.), *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 2007.
- Stanzel F., *Typowe formy powieści*, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, oprac. R. Handke, Kraków 1980.





Magdalena Maszkiewicz  
Uniwersytet Jagielloński

## Dwie funkcje elementów języka potocznego w poezji młodych twórców serbskich na przykładzie utworów *vegetarijanci* Mileny Marko- vić i *Pivo* Srđana Valjarevicia

**W** ykorzystanie elementów potocznej odmiany języka we współczesnej poezji jest tak powszechne, że właściwie stało się już normą i przestało kogokolwiek dziwić. Twórczość poetycka w Serbii nie wyłamuje się z tej tendencji. Także tam zauważalne jest stosowanie w utworach potoczizmów, i to często nie pojedynczo, ale masowo, do tego stopnia, że niekiedy można wręcz mówić o ukształtowaniu wiersza z materii języka potocznego. W takiej sytuacji bardzo ciekawym zagadnieniem staje się problem funkcji, jakie ta odmiana języka może pełnić w poezji, czyli pytanie o to, jak język potoczny, którym mówi się w utworze poetyckim, wpływa na przekazywane w nim treści. Tekst niniejszy jest próbą udzielenia częściowej odpowiedzi na to pytanie poprzez wskazanie i omówienie na materiale poetyckim dwóch takich funkcji. Autorami tekstów, które zostały w tej pracy zanalizowane jest dwoje twórców serbskich: Milena Marković i Srđan Valjarević. Oboje przynależą do pokolenia urodzonego na przełomie

---

lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, a utwory, które posłużyły za materiał dla tej pracy, zostały opublikowane w latach 2005–2010, mowa jest zatem o poezji najnowszej, w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Aby zbadać funkcje, jakie obecność języka potocznego może pełnić w utworach poetyckich, wypada najpierw tę obecność wykazać, czyli znaleźć i omówić występujące w nich elementy potoczności.

Obecność języka potocznego we współczesnych tekstach literackich, czyli także poetyckich, może się ujawniać na kilka sposobów. Jedne z nich są związane z cechami właściwymi tej jego odmianie: do tej grupy należałoby zaliczyć leksykę, i to zarówno tę, którą można uznać za potoczną ze względów stylistycznych, jak i tę, która przynależy do tej odmiany języka ze względu na semantykę. Inne natomiast dotyczą raczej próby przekazania pierwotnie mówionego języka potocznego na piśmie: są to z jednej strony elementy związane z fonologią, czyli wszelkiego rodzaju modyfikacje form wyrazów w stosunku do ich kształtu w języku literackim, szczególnie wypadanie głosek w poszczególnych pozycjach artykulacyjnych (zmiany te są rejestrowane na piśmie za pomocą zapisu błędnego z punktu widzenia ortografii), a z drugiej – składniowe cechy języka, głównie w postaci eliptyczności wypowiedzi i powtórzeń wyrazowych.

W obrębie leksyki potocznej można wyróżnić wyrazy, które do tej odmiany języka przynależą ze względów stylistycznych. Ponieważ „wybór stylistyczny dokonuje się (...) między synonimami”<sup>1</sup>, a więc na podstawie kryterium pozasemantycznego (gdyż „synonimy to zawsze wyrazy w mniejszym lub większym stopniu równoznaczne”<sup>2</sup>), są one sygnałem użycia języka potocznego niezależnie od tego, jakie obiekty są przez nie nazywane. W takim rozumieniu wyrazy są określane jako należące do danej odmiany ze względu na swoją charakterystykę stylistyczną, a nie na znaczenie. Wydaje się, że na użytek tego artykułu najbardziej przejrzystym i jednoznacznym kryterium uznawania elementów leksykalnych za przynależące do języka potocznego ze względu na ich nacechowanie stylistyczne jest ich występowanie w słownikach żargonu czy języka potocznego lub też określenie ich jako potocyzmów w zwykłych słownikach danego języka. W odniesieniu do wielu wyrazów użytkownik jest także w stanie stwierdzić ich przynależność do tego stylu na podstawie własnej kompetencji językowej.

---

<sup>1</sup> T. Skubalanka, *O stylu poetyckim i innych stylach języka*, Lublin 1995, s. 46.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

Drugą grupę stanowią wyrazy, które do potocznej odmiany języka można zaliczyć ze względu na kryterium semantyczne. Język potoczny to ten, który służy do porozumiewania się w sytuacjach codziennych, z czym zgodził się Antoni Furdal, według którego jest to

*język, jakim się posługujemy na co dzień, używając go jako środka porozumienia na tematy wspólne nam wszystkim, a więc odnoszące się do zajęć domowych, posiłków, ubrania, pogody, dojazdów do pracy, rozrywek, itd.*<sup>3</sup>

Jedną z istotnych cech tej odmiany języka jest więc w tym rozumieniu „codzienna, bytowa tematyka”<sup>4</sup>. Wyznacznikiem tak rozumianej leksyki potocznej nie byłaby w tym przypadku charakterystyka stylistyczna, lecz jej znaczenie, czyli przedmioty, które są przez nią nazywane, a które można by ogólnie określić, jako obecne w zwyczajnych sytuacjach życia codziennego.

Pierwotnie mówiona odmiana języka „sekundarnie może się też pojawić w przekazie pisemnym jako przejaw różnego rodzaju świadomej stylizacji”<sup>5</sup>, co ujawnia się w tekstach w warstwie fonologicznej i składniowej pod postacią odstępstw od norm pisanego języka literackiego. Na płaszczyźnie fonologicznej jako element potoczności zaznacza się

*tendencja do eliminowania cech dystynktywnych, całych głosek i sylab, tendencja do skracania wyrazów często używanych do niezbędnego minimum*<sup>6</sup>.

Praktyka językowa wskazuje, że takie uproszczenia w potocznym języku mówionym, wynikające z szybkiego, niedbałego wypowiedzienia, występują dosyć często, szczególnie jeśli dotyczą elementów wyrazu nadmiarowych w stosunku do potrzeb komunikacyjnych.

Wierne odzwierciedlenie takich niepełnych form mówionych na piśmie wyraża się poprzez niezgodny z normą ortograficzną zapis, którego zastosowanie w utworze literackim jest sygnałem, że język tego utworu jest nacechowany stylistycznie. Zaznacza to Aldona Skudrzykowa:

<sup>3</sup> A. Furdal, *Językoznawstwo otwarte*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 143–144.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 151.

<sup>5</sup> W. Lubaś, *Istota potoczności*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, 1983, t. XL, s. 86.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 87.

---

*zapis zgodny z ortografią (...) jest traktowany jako neutralny zapis mówienia, funkcjonalnie przezroczysty (...). Wszelkie naruszenie norm ortograficznych (...) jest w tekście pisanym silnie nacechowane, sfunkcjonalizowane<sup>7</sup>.*

Zdaniem tej badaczki główną funkcją odstępowania od zasad ortografii jest w tekście pisanym „sygnalizowanie mówioności”<sup>8</sup>, a jako jeden z rodzajów łamania konwencji zapisu wymienia ona właśnie „uproszczenia i ułatwienia artykulacyjne”<sup>9</sup>.

Z odstępowaniem od norm pisanego języka literackiego, a tym samym z odzwierciedlaniem na piśmie „prymarnie ustnego”<sup>10</sup> języka potocznego wiąże się także jego specyfika składniowa. Na poziomie konstrukcji wypowiedzeń, jak twierdzi na przykład Władysław Lubaś, w ustnej potocznej odmianie języka istnieje tendencja do wykraczających poza normy poprawnościowe uproszczeń, która ujawnia się między innymi „w występowaniu wyrażen eliptycznych, anakolutów”<sup>11</sup>. Także według Aleksandra Wilkońa język potoczny wśród swoich cech posiada

*bylejakość językową, polegającą między innymi na wzroście form eliptycznych, wykolejonych, zredukowanych, semantycznie niepełnych i prymitywnych<sup>12</sup>.*

Przenoszenie do formy pisanej wypowiedzeń prostych, a także niepełnych, okaleczonych składniowo, pozornie niezręcznie zbudowanych, może być, podobnie jak zniekształcanie pisowni, sposobem wiernego odzwierciedlenia na piśmie pierwotnie mówionej, potocznej odmiany języka.

Te wymienione powyżej, sygnalizujące potoczność elementy języka utworów literackich, leksykalne, fonologiczne i składniowe, mogą stać się dla tych utworów istotne ze względu na znaczenia, jakie ich użycie ze sobą niesie. Omówione zostaną teraz dwie funkcje, jakie mogą one pełnić w tekście literackim, w tym w poetyckim.

---

<sup>7</sup> A. Skudrzykova, *Język (za)pisany*, Katowice 1994, s. 52.

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

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>10</sup> W. Lubaś, *op. cit.*, s. 86.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>12</sup> A. Wilkoń, *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Katowice 2000, s. 52.

Pierwszą funkcją sygnalizujących potoczność elementów językowych, która zostanie tu omówiona, jest ekspresywność. Użycie w utworze potocznej odmiany języka zwiększa jego zdolność do bycia środkiem wyrażania przez podmiot liryczny stanów wewnętrznych, co jest konsekwencją faktu, że sam język potoczny, używany we właściwych sobie sytuacjach komunikacyjnych, charakteryzuje się ekspresywnością. Niektórzy badacze przypisują ekspresywności rolę jednej z istotniejszych cech potocznej odmiany języka. Teresa Skubalanka wymienia ją między „najważniejszymi cechami strukturalnymi”<sup>13</sup> mowy potocznej, natomiast Henryk Wróbel sądzi, że „wspólnej cechy elementów potocznych należy się doszukiwać w szeroko pojętej ekspresywności”<sup>14</sup>.

Według Teresy Skubalanki

*ekspresywność jest tą właściwością znaku, która wynika z przebudowy jego struktury, mianowicie sekundarne funkcje semantyczne znaku (ekspresywna i (...) impresywna) zajmują miejsce funkcji prymarnej (reprezentatywnej)*<sup>15</sup>,

przy czym

*przy uobecnianiu się tych funkcji chodzi o szczególne uwyrażnienie nadawcy i odbiorcy wobec komunikatu, o szczególne zaznaczenie ich obecności, nie zaś tylko o emocje, choć ich emocje mogą tu także wchodzić w grę*<sup>16</sup>.

Wynika z tego po pierwsze, że nośnikiem ekspresywności jest w wypowiedzi to, co sprawia, że w sytuacji komunikacyjnej ekspozowany jest przede wszystkim podmiot mówiący (lub pozostający z nim w relacji odbiorca), a dopiero w drugiej kolejności inne jej komponenty. Po drugie, zepchnięcie funkcji reprezentatywnej z pozycji dominującej oznacza, że w ekspresywnym elemencie językowym informacja o tym, czego wypowiedź dotyczy, traci na znaczeniu. Komunikat zyskuje zamiast tego funkcję informowania o przekazującym go podmiocie, który wypowiadając się językiem ekspresywnym, nawet jeśli mówi o czymś zewnętrznym, to jednocześnie ujawnia

<sup>13</sup> T. Skubalanka, *op. cit.*, s. 68.

<sup>14</sup> H. Wróbel, *Wyznaczniki potoczności – problemy dyskusyjne*, [w:] *Socjolingwistyka 4*, red. W. Lubaś, Warszawa–Kraków–Katowice 1982, s. 40.

<sup>15</sup> T. Skubalanka, *op. cit.*, s. 65.

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

jakaś prawdę o samym sobie, przez wyrażanie się o czymś, odsłania siebie. Podobną myśl można odnaleźć u Henryka Wróbla, który mówiąc o ekspresywności w kontekście języka potocznego, rozumie ją

*nie tylko jako wyrażanie stosunku nadawcy do komunikowanej rzeczywistości (obiektów, zdarzeń), ale też jako wyraz stosunku nadawcy do świata, w tym także do odbiorcy*<sup>17</sup>.

Jeśli jedną ze strukturalnych i nieodłącznych cech potocznej odmiany języka jest jego ekspresywność, to zawieranie w tekście poetyckim elementów potocznych, albo wręcz wykorzystywanie ich jako głównego budulca utworu, będzie przeniesieniem tej funkcji języka potocznego do języka poezji. Tym samym potoczność może być uznana za jeden ze środków artystycznego wyrazu, za pomocą którego stany podmiotu są ukazywane wyjątkowo wyraziście i zarazem w sposób najbardziej bezpośredni, jako że

*użycie odmiany potocznej umożliwia wypowiedzenie się w sposób najbardziej naturalny i spontaniczny*<sup>18</sup>.

Drugą interesującą funkcją języka potocznego w poezji jest to, co można ogólnie określić jako kreacja, czyli charakteryzowanie podmiotu za pomocą zastosowanej odmiany języka, a jednocześnie ukazanie przez nią zawartego w utworze obrazu świata przedstawionego, co wobec skrajnego subiektywizmu poezji jest również ściśle powiązane z charakterystyką osoby mówiącej.

Punktem wyjścia dla charakteryzującej funkcji języka potocznego jest to, że użycie danej odmiany języka może być równoznaczne z przywołaniem jej płaszczyzny pragmatycznej, czyli na przykład sytuacji, w której się jej używa lub posługującej się nią osoby. Według Jana Grzenia

*korzystanie z elementów obcojęzycznych nie ogranicza się do funkcji ornamentacyjnej. Odwołanie do określonego języka jest równoznaczne z przywołaniem płaszczyzny pragmatycznej tego języka/stylu, co warunkuje interpretację*<sup>19</sup>.

Stosując te spostrzeżenia do zagadnienia podmiotu lirycznego, nietrudno stwierdzić, że wykorzystywanie danej odmiany języka w utworze poetyckim może być równoznaczne z określeniem osoby w nim mówiącej jako

<sup>17</sup> H. Wróbel, *op. cit.*, s. 40.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> J. Grzenia, *Język poetycki jako struktura polifoniczna*, Katowice 1999, s. 55.

takiej, która się takim językiem zwykle posługuje. W ten sposób język staje się istotnym kontekstem, do którego należy się odwołać, aby ją scharakteryzować.

Potwierdzają to uwagi Aldony Skudrzykowej, według której

*język z całą pewnością daje możliwość odczytania ze sposobu mówienia człowieka jego charakterystyki psychologicznej (...) czy społecznej<sup>20</sup>.*

I dalej:

*dla uczestnika codziennych, potocznych kontaktów językowych sposób mówienia charakteryzuje nadawcę (...). Tę własność wykorzystuje się w literaturze jako element charakterystyki postaci<sup>21</sup>.*

Język, którym posługuje się osoba mówiąca można więc uznać za to, dzięki czemu daje się stwierdzić, jaka ona jest, co może mieć niebanalne znaczenie dla interpretacji przekazywanych w utworze treści.

Jan Grzenia postrzega to zagadnienie jeszcze bardziej radykalnie. Stwierdza mianowicie, że

*wprowadzanie różnych języków do wypowiedzi poetyckiej może być sposobem wprowadzania w jej obręb różnych punktów widzenia, a więc światopoglądów – a w konsekwencji podmiotów mówiących<sup>22</sup>.*

W takim rozumieniu problemu język, którym posługuje się podmiot liryczny, przestaje pełnić jedynie funkcję charakteryzującą, ale staje się wręcz elementem ów podmiot konstytuującym.

Kwestia języka jako nośnika światopoglądu jest związana także z problemem świata przedstawionego, ponieważ to właśnie odmiana języka staje się w tym ujęciu podstawowym narzędziem ukazywania posiadanego przez podmiot liryczny obrazu tego świata. Pozwala to dostrzec głębokie powiązania między kształtem osoby mówiącej, a sposobem opisywania świata w utworze, dzięki czemu problem kreacji jako funkcji użytej w utworze odmiany języka może te elementy objąć łącznie. Kształt świata przedstawionego można w ten sposób odczytywać przez pryzmat charakterystyki podmiotu, a podmiot może się odsłaniać w przedstawianym obrazie świata,

<sup>20</sup> A. Skudrzykowa, *op. cit.*, s. 55.

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

<sup>22</sup> J. Grzenia, *op. cit.*, s. 117.

natomiast wyrazicielem jednego i drugiego staje się język, który zyskuje przez to ogromne znaczenie dla interpretacji utworu.

Dla czytelnego zobrazowania każdej z wymienionych dwóch funkcji potocznych elementów językowych w poezji, każda z nich zostanie przedstawiona na przykładzie jednego utworu. Ekspresywną funkcję języka można zaobserwować w wierszu *vegetarijanci* z tomu *Ptičje oko na tarabi* Mileny Marković, natomiast jego funkcja kreacyjna obecna jest w utworze *Pivo* z tomu *Džo Frejzer i 49 (+ 24) pesama* Srđana Valjarevicia.

Budulcem obydwu tych utworów jest język potoczny, którego elementy można pogrupować według kategorii wyróżnionych już w poprzednich częściach tego artykułu, a są to: 1) szeroko pojęta leksyka przynależąca do stylu potocznego, 2) upodobnianie form zapisanych do zniekształconych fonetycznie mówionych, poprzez odstępstwa od norm pisowni wyrazów, 3) odstępstwa od norm składniowych, upraszczanie składni, eliptyczność.

W wierszu *vegetarijanci* Mileny Marković widoczna jest ekspresywna funkcja wykorzystanej w nim odmiany języka. Utwór ten jest spontanicznym i pełnym emocji zwrotem do osoby, która jest podmiotowi mówiącemu bliska, a która odeszła, wywołując w nim uczucie tęsknoty. Tęsknota ta wyrażona jest w sposób gwałtowny, za pomocą wyrażen potocznych, w tym szczególnie wulgaryzmów. Zauważalne jest użycie wobec adresata zwrotów, które w odniesieniu do osób trzecich byłyby obraźliwe i wyrażałyby jednoznacznie negatywny stosunek wobec nich. W tym wierszu ich funkcją jest zobrazowanie buntu i gniewu, który podmiot odczuwa w reakcji na nieobecność bliskiej sobie osoby:

*gde si  
zavrti me  
kad slušam muziku  
tolke reči značajne  
a nema ko da me  
zavrti  
jebo ti pas mater*

Na ekspresywność utworu wpływa także kształtowanie wypowiedzi tak, by naśladowała ona potoczny język mówiony, co jest widoczne w licznych uproszczeniach i odstępstwach od zasad rządzących językiem literackim, zarówno na poziomie ortografii, jak i składni. Ujawnia się to na przykład w zniekształceniach fonetycznych, które są charakterystyczne dla



języka mówionego, a których przeniesienie do formy graficznej jest przekroczeniem reguł prawidłowej pisowni: „de si mi sad družę“, gdzie poprawny zapis miałby postać „gde si mi sad“ lub „tolki su ostali“, poprawnie: „toliki“. Dzięki takim zabiegom powstaje wrażenie, że wypowiedziane w utworze słowa są bezpośrednim zapisem myśli, rejestrowaniem ich w takim tempie i w takim kształcie, w jakim pojawiły się w głowie podmiotu, tak jak ma to miejsce w przypadku spontanicznie tworzonej potocznej wypowiedzi ustnej. Zawarte w utworze wypowiedzenia zyskują w ten sposób na szczerości i bezpośredniości, a co za tym idzie, na ekspresywności.

Upodobnieniu języka tekstu do mowy potocznej, a tym samym zwiększeniu jego ekspresywności służy także specyficzna budowa zdań, ich eliptyczność, zawarte w nich liczne powtórzenia oraz to, że są one bardzo krótkie. Kształtowanie ich w ten sposób sprawia, że w odbiorze wydają się one zlewać w jedną całość, którą podmiot wypowiada jakby jednym tchem, nie robiąc przerw. W utworze *vegetarijanci* widoczne jest to na przykład we fragmencie:

*jebi ga družę  
gde si  
zavrti me  
kad slušam muziku  
tolke reči značajne  
a nema ko da me  
zavrti*

Natomiast nagromadzenie w tekście powtórzeń, np:

*jesi mrtav  
što si mi mrtav bre  
kad mi trebaš sad  
kad slušam muziku  
što si mi mrtav kad mi trebaš sad*

poza tym, że poprzez zwielokrotnione wypowiedzenie wzmacnia zawarte w zdaniach treści, sprawia także, że wypowiedź staje się w swoim kształcie podobna do klótni, wywołuje wrażenie, że niespokojny podmiot wyrzuca z siebie ciąg retorycznych pytań pod adresem osoby, do której się zwraca, wyrażając w ten sposób silne emocje. Podobną funkcję mają pojawiające się często w utworze wykrzyknienia pochodzące z mowy potocznej (*bre, jebi ga*).

Z kolei zastosowanie języka potocznego jako elementu wpływającego na kreację podmiotu lirycznego, a w powiązaniu z nim także świata przedstawionego, widoczne jest w utworze *Pivo* Srđana Valjarevicia. Ukazana w nim osoba mówiąca ma do rzeczywistości stosunek pełen dystansu, a nawet lekceważenia, unika zbędnej wzniosłości i dąży do odmitologizowania swoich przeżyć. Takie kształtowanie podmiotu wiąże się z przedstawieniem określonej koncepcji świata, której istotnym elementem jest jego banalizacja i w której eksponowana jest rzeczywistość nudna, przyziemna i zwyczajna. Obecny jest w tym utworze nieciekawy świat i mówiący o nim pozbawiony silniejszych emocji podmiot, który o tym, co widzi, wyraża się bez żadnego zainteresowania, opisuje rzeczywistość jako szarą i monotonną. Ta charakterystyka otoczenia związana jest ściśle z nastrojem podmiotu – marazmem i zubożeniem.

*Prevrćem šibicu među zubima.  
Pada kiša.  
Sve ima neku istu boju napolju.*

Każde zdanie tego utworu przywołuje jakiś banalny fakt z otaczającej osobę mówiącą rzeczywistości. Wiersz jest zbudowany z prostych, nieciekawych konstatacji, a kolejność ich wypowiedzienia opiera się na zasadzie luźnych asocjacji, brakuje w niej widocznej logiki. Zdania dotyczące teraźniejszości przeplatają się ze wspomnieniami poprzedniego dnia, a te, które mówią o samym podmiocie, mieszają się z tymi, w których jest mowa o czymś zewnętrznym lub o innych osobach. Wszystko to tworzy jeden, nieprzerwany, niezmienny nastrój, a najdobitniejszym jego wyrazem jest pierwsze zdanie: „Ništa se nije promenilo”.

Wypełniająca utwór szarzyzna ma swoje odzwierciedlenie w języku, którym jest opisana i który również charakteryzuje się banalnością i monotonią. Wypowiedzenia są krótkie, suche, bywają eliptyczne (np. „sinoć na trećem bio dobar boks”); wydają się zupełnie przezroczyste wobec rzeczywistości, nie ubarwiają jej, a jedynie ją relacjonują. Język jest dość niedbały i pozbawiony literackiej ozdobności, przetykany jest słowami nazywającymi przedmioty codziennego użytku i zwyczajne miejsca („šibica“, „trotoar“, „prizemlje“) i potoczizmami („tip“).

Podmiot poddaje się nastrojowi, jaki narzuca otaczająca go rzeczywistość i jest z tego dumny, tak jakby taki sposób postrzegania świata był zgodny z jego głębokimi przekonaniem. Jego bezwładność wydaje się

wyzwaniem rzuconym odbiorcy, a opowiadanie o niej, a nawet chwalenie się nią – wyrażaniem buntu. Takiej jego charakterystyce służą wulgaryzmy, które mocno się wyróżniają na tle emocjonalnej neutralności pozostałych słów, przez co podmiot mówiący staje się w swojej obojętności wręcz agresywny: „Juče sam majci rekao u prolazu: ne seri”.

Należące do slangu sformułowanie „ne seri”, znaczące tyle co „nie gadaj głupot, przejdź do rzeczy”<sup>23</sup>, jest wyrazem zniecierpliwienia, kierowane jest do kogoś, kto wypowiadającą je osobę zanudza lub drażni, wyraża znużenie i brak chęci nawiązania kontaktu z rozmówcą. Wypowiedź ta jest tym mocniejsza, że kierowanie jej w takiej kolokwialnej postaci właśnie do matki można uznać za złamanie pewnego tabu. Obojętność podmiotu lirycznego jest dzięki temu ukazana jako wszechogarniająca – nie istnieje nic, czym mógłby się on przejąć, nic nie jest dla niego świętością, wszystko jest godne takiego samego lekceważenia.

Podobną funkcję można przypisać zdaniu: „Možda gurnem kažiprst u dupe”. W nim również za pomocą kolokwializmu wyrażona jest ostentacyjna obojętność. Znużenie podmiotu sięga tak daleko, że nie tylko nie wie on, co ze sobą zrobić, ale jeszcze proponuje absurdalne i celowo szokujące pseudorozwiązanie tej sytuacji, które tak naprawdę nie jest żadnym rozwiązaniem, a jedynie wyrazem chęci dalszego tkwienia w bezsensie.

Pojawiający się w drugiej części wiersza bohater o nieprzyjemnym przezwisku również nie wprowadza do monotonii świata żadnego urozmaicenia, ponieważ jest częścią pejzażu:

*Vidim dole onog tipa iz prizemlja.*

*Ljuljuška se na trotoaru.*

*Nadimak mu je Hitler.*

*Pijan i on.*

*Pada kiša.*

Znaczenie tej postaci sprowadza się również do pogłębienia banału. Pojawienie się jej, pijanej i chwiejnej, jest jeszcze jednym elementem przedstawionej zwyczajnej i nieciekawej sytuacji, na którą podmiot liryczny obojętnie i bez zdziwienia się godzi. To, że jego pijany sąsiad z dołu ma przezwisko Hitler, jest wyrazem skrajnej banalizacji, która sięga granic absurdu – budzące

<sup>23</sup> P. Imami, *Beogradski frajerski rečnik*, Beograd 2007, s. 451.

---

grozę imię nosi ktoś zupełnie nieszkodliwy, nie wywołujący żadnych emocji, tkwiący w takim samym stanie indolencji jak sam podmiot.

W utworze *Pivo* funkcją cech języka wskazujących na jego potoczność, a więc banalizacji i kolokwialności, jest kreacja podmiotu, a w powiązaniu z nim całego świata przedstawionego oglądanego z jego perspektywy. Za pomocą języka eksponowane są takie cechy podmiotu jak znudzenie, brak energii, obojętność i lekceważenie wobec rzeczywistości we wszystkich jej przejawach.

Przedstawione dwie funkcje elementów języka potocznego w poezji, ekspresywna i kreatywna, nie muszą być jedynymi, stąd też zagadnienie wpływu języka utworu poetyckiego na zawarty w nim przekaz nie zostało tu omówione w sposób całościowy i wyczerpujący. Niemniej jednak wydaje się, że problem wykorzystania we współczesnej poezji elementów potoczności, należy do tych, które należy mieć na uwadze w analizach literaturoznawczych, jeśli nie chce się pomijać istotnego dla interpretacji tej twórczości kontekstu. Zastosowanie potocznej odmiany języka w utworze poetyckim niewątpliwie niesie ze sobą konsekwencje dla zawartych w nim treści, nie tylko wzbogacając arsenal wykorzystanych w nim środków wyrazu, ale niekiedy wręcz stanowiąc najistotniejszy element wypowiedzi.

---

## Bibliografia

### Teksty źródłowe:

Marković M., *Ptičje oko na tarabi*, Beograd 2009.

Valjarević S., *Džo Frejzer i 49 (+ 24) pesama*, Beograd 2006.

### Słowniki:

*Rečnik srpkobrvatskoga književnog jezika*, drugo fototipsko izdanje, Matica srpska 1990.

Imami P., *Beogradski frajerski rečnik*, III dopunjeno izdanje, Beograd 2007.

### Literatura przedmiotu:

Furdal A., *Językoznawstwo otwarte*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000.

Grzenia J., *Język poezji jako struktura polifoniczna. Na materiale poezji polskiej XX wieku*, Katowice 1999.

Kornhauser J., *Poezja i codzienność*, Kraków 2003.

Lubaś W., *Istota potoczności*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, 1983, t. XL.

Skubalanka T., *O stylu poetyckim i innych stylach języka. Studia i szkice teoretyczne*, Lublin 1995.

Skudrzykowa A., *Język (za)pisany. O kolokwialności dialogów współczesnej prozy polskiej*, Katowice 1994.

Wilkoń A., *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, wydanie drugie poprawione i uzupełnione, Katowice 2000.

Wróbel H., *Wyznaczniki potoczności – problemy dyskusyjne*, [w:] *Socjolingwistyka 4*, red. W. Lubaś, Warszawa–Kraków–Katowice 1982.

## Aneks: teksty źródłowe.

Milena Marković  
*vegetarijanci*

*de si mi sad družę  
kad slušam muziku  
jesi mrtav  
što si mi mrtav bre  
kad mi trebaš sad  
kad slušam muziku  
što si mi mrtav kad mi trebaš sad  
tolki su ostali  
mogli su da ti pljunu  
pod prozor  
jebi ga družę  
gde si  
zavrći me  
kad slušam muziku  
tolke reći značajne  
a nema ko da me  
zavrći  
jebo ti pas mater  
to su oni pisali samo za nas  
samo smo mi to razumeli  
za nas su pisali života mi  
serem im se u uši  
eno ih žive  
sto godina  
žive zdravo  
ne jedu meso  
trče po trakama  
mažu kreme  
a tebe nema  
budalo*

Srđan Valjarević  
*Pivo*

*Ništa se nije promenilo.  
Pušim na prozoru.  
Juče sam rekao majci u prolazu:  
ne seri.  
Prevrćem šibicu među zubima.  
Pada kiša.  
Sve ima neku istu boju napolju.  
Sinoć na trećem bio dobar boks.  
Možda gurnem kažiprst u dupe.  
Vidim dole onog tipa iz prizemlja.  
Ljuljuška se na trotoaru.  
Nadimak mu je Hitler.  
Pijan i on.  
Pada kiša.  
Pušim na prozoru.  
Pijan.*

Katarzyna Fijołek  
Uniwersytet Jagielloński

## Problemy narodu w świetle bułgarskiej publicystyki odrodzeniowej

**W** roku 1762 mnich Paisij Chilendarski napisał *Historię słowianobułgarską*. Moment ten, choć przełomowy w dziejach literatury bułgarskiej, jest uznawany jedynie za symboliczny początek odrodzenia narodowego<sup>1</sup>. W rzeczywistości, prawdziwy rozkwit idei odrodzeniowych rozpoczyna się dopiero po roku 1856, czyli po zakończeniu wojny krymskiej<sup>2</sup>. Niemalą wkład w ten postęp kulturowo-społeczny miała publicystyka. Niniejszy artykuł będzie próbą oceny znaczenia tej dziedziny pisarstwa na dziewiętnastowiecznym gruncie bułgarskim. Aby tego dokonać, zostanie uwzględnionych kilka kluczowych tematów, które ówcześni publicyści uważali za największe wyzwania. Wśród nich należy wymienić:

- zmagania o niezależnienie cerkwi;

<sup>1</sup> J. F. Clarke, *Serbia and the Bulgarian revival (1762–1872)*, „American Slavic and the East European Review”, 1945, nr 3, s. 145.

<sup>2</sup> C. E. Black, *The influence of Western Political Thought in Bulgaria, 1850–1885*, „The American Historical Review”, 1943, nr 48, s. 510.

- koncepcje dotyczące walki o niepodległość oraz kształt przyszłego państwa;
- postrzeganie upadającego Imperium Osmańskiego przez mocarstwa zachodnie;
- problem wychowania młodego pokolenia.

Jako pierwsza w niniejszym artykule zostanie omówiona kwestia niezależności cerkiewnej. Postulat powołania odrębnej cerkwi miał o wiele głębsze motywy, aniżeli tylko religijne. Powodem tego, w dużej mierze, była postawa duchowieństwa greckiego. Otóż, od 1832 roku, czyli po uzyskaniu przez Grecję niepodległości, środowiska fanariockie<sup>3</sup> rozpoczęły szerzyć akcje hellenizacyjne. Miały one na celu kulturowe i religijne podporządkowanie ludności zamieszkującej tereny dzisiejszej Bułgarii i Macedonii<sup>4</sup>. Takiego rodzaju dominacja bywała nieraz bardziej dotkliwa od niewoli tureckiej. Obierała ona za cel całkowite wykorzenienie tożsamości narodowej wśród nieświadomych mas ludu bułgarskiego. Jak pisał Petko R. Sławejkow w 1872 roku:

*(...) Myliliby się wielce ci, którzy sądziliby, iż nowy ruch bułgarski miał i ma jedynie cerkiewny charakter, tj., że Bułgarzy powstałi (...) jedynie dla zwyczajnej przyjemności zastąpienia mnichów greckich – bułgarskimi<sup>5</sup>.*

Następnie autor dokładnie wyjaśnia w artykule „Dwie kasty i dwie władze, czyli o dzisiejszym naszym egzarchacie i co on wróży na przyszłość”, iż oprócz charakteru religijnego, walka o niezależny egzarchat posiadała również znaczenie zrywu polityczno-społecznego. Nie chodziło jedynie o liturgię w języku bułgarskim, spór dotyczył także kwestii niezawisłości narodowej, a ponadto zaznaczał bulwersujący problem upadku moralnego wśród greckiego kleru. W tekście Sławejkowa, napisanym już po utworzeniu niezależnego egzarchatu, kwestie związane z bułgarską cerkwią wciąż traktowane są za ważne. Jak dowodzi publicysta, autonomia kościelna niewiele zmieniła. Nowi biskupi (Bułgarzy) odizolowali się od prostego ludu,

<sup>3</sup> Fanarioci – warstwa społeczna reprezentowana przez wyższe duchowieństwo greckie; nazwa pochodzi od dzielnicy Fanar w Konstantynopolu, gdzie mieściła się siedziba patriarchy.

<sup>4</sup> T. Dąbek-Wirgowa, *Historia literatury bułgarskiej*, Wrocław 1980, s. 74.

<sup>5</sup> P. R. Sławejkow, *Dwie kasty i dwie władze, czyli o dzisiejszym naszym egzarchacie i co on wróży na przyszłość*, [w:] *Naród i kultura. Antologia esejów i artykułów o narodzie i kulturze bułgarskiej*, wyb. i oprac. W. Gałązka, Kraków 1985, s. 37.



wybierając opcję sojuszu z bogatą warstwą kupiectwa. Było to wielkie rozczarowanie dla inteligencji i dla tych, którzy o wolną cerkiew walczyli. Według wyobrażeń działaczy narodowych, właśnie hierarchia duchowna miała stanowić podporę dla rodzącego się ruchu rewolucyjnego. W mocnych słowach Sławejkow ostrzega kler bułgarski:

*(...) Będzie ona [rewolucja – przyp. K.F.] miała polityczny i społeczny charakter. Wtedy żądać się będzie od was czynów, nie słów, lecz czynów wielkich i szlachetnych (...). Biada tym, którzy nie są do nich gotowi<sup>6</sup>.*

Powyższe słowa nasuwają raczej smutną refleksję, którą zapewne na myśli miał również sam autor. Otóż, po latach walki o niezależność narodowego kościoła, gdzie wielu działaczy, jak chociażby Neofit Bozweli czy Ilarion Makariopolski<sup>7</sup>, poświęciło całe życie dla sprawy, egzarchat bułgarski nie potrafił sprostać oczekiwaniom społeczeństwa. Prywatne interesy były dla duchownych ważniejsze, niż wyższe idee, takie jak walka o niepodległość. Sławejkow nie pozostał obojętny wobec postawy hierarchów cerkwi. Nie tylko ostrzega („Strzeżcie się!<sup>8</sup>”), ale stawia duchownym moralne ultimatum, by rzeczywiście udowodnili swój patriotyzm. Był to bezkompromisowy pogląd, jednak można stwierdzić, że właściwy wobec całego problemu, który jak się okazało, budził nie mniejsze emocje wśród ludu, niż wcześniejsza kwestia środowisk fanariockich.

Prócz kwestii organizacji kościelnej, innym tematem pojawiającym się w odrodzeniowej publicystyce, były koncepcje dotyczące odzyskania niepodległości. W efekcie obszernie rozpisywano się na temat kształtu przyszłego państwa bułgarskiego. Naturalnie, polemiki w tym aspekcie były nieuniknione, jedni pragnęli wybuchu ogólnonarodowego powstania, drudzy upatrywali wolności w ewolucji i rozważnych działaniach. Niektórzy szczerze liczyli na pomoc zbrojną mocarstw, inni w nią nie wierzyli, a nawet bywali skłonni do ugody z upadającym Imperium Osmańskim (w ramach państwa dualistycznego). Mimo wielości idei narodowyzwoleniczych, brakowało szerszego ich odbioru w społeczeństwie. Jeżeli zaś mowa o kształcie przyszłego państwa, Bułgarzy przede wszystkim chcieli czerpać z bogatych

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>7</sup> H. Batowski, *Wstęp*, [w:] C. Botew, *Wybór pism*, Wrocław 1960, s. 14.

<sup>8</sup> P. R. Sławejkow, *op. cit.*, s. 37.

tradycji Zachodu<sup>9</sup>. Za godny naśladowania uważali typ organizacji państwa, jaki reprezentowały Niemcy czy monarchia austro-węgierska. Jednak liberalne spojrzenie, typowe dla Francji, Szwajcarii czy Stanów Zjednoczonych również inspirowało ówczesną inteligencję. Jak pisał Luben Karawelow w „Liście do Bułgarów, Serbów, Rumunów i Greków”:

*(...) Przyjrzyjcie się Szwajcarii i Ameryce, a zobaczycie, że szczęście ludzkie nie zasadza się na berle i koronie, nie na koronie i monarchii, a na czystej wolności ludzkiej (...). I w Szwajcarii żyją trzy narody, wcale niepodobne jeden do drugiego w charakterze: Niemcy, Włosi i Francuzi. A w Ameryce żyje razem pięćdziesiąt narodów i pięćdziesiąt wiar<sup>10</sup>.*

Jednocześnie, w tym samym artykule, wdaje się w polemikę ze zwolennikami dualizmu, którzy popierali unię z Turcją:

*(...) Wielu naszych braci myśli albo nawet mówi, że możemy połączyć się z Turkami, włożyć sułtanowi koronę bułgarską, płacić mu daninę, ale mieć własne prawa i własny samorząd. Ale ja myślę, że tylko szalenie może wierzyć, iż to się spełni<sup>11</sup>.*

Dualiści wywodzili się przede wszystkim ze starszego pokolenia Bułgarów, jak też ze środowisk bogatych kupców. Dlatego bojąc się o trwałość swych majątków i kontakty handlowe z Imperium, starali się o kompromis z Osmanami. W 1867 roku, będąc pod wrażeniem układu węgiersko-austriackiego, wystąpili z pismem do sułtana, by ten przyjął koronę cara bułgarskiego i nadał Bułgarii analogiczne prawa, jakie Austria nadała Węgrom. Jak nietrudno się domyśleć, sułtan zlekceważył petycję, zaś większość kół patriotycznych w kraju uznała inicjatorów listu za zdrajców<sup>12</sup>.

Koncepcją znacznie bliższą dla bułgarskich działaczy był sojusz z Rosją. Carska Rosja miała odgrywać rolę orędowniczki i sprzymierzeńczyny. Jednak słowianofile bułgarscy również nie posiadali jednolitych poglądów. Jedni uważali, że słuszną koncepcją jest federacja narodów słowiańskich, gdzie poszczególne państwa uznawałyby rosyjskie przewodnictwo. Inni zaś stwierdzali, że „(...) wszystkie plemiona słowiańskie winny tworzyć całość

<sup>9</sup> C. E. Black, *op. cit.*, s. 508.

<sup>10</sup> L. Karawelow, *List do Bułgarów, Serbów, Rumunów i Greków*, [w:] *Naród i kultura...*, s. 28.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>12</sup> H. Batowski, *op. cit.*, s. 20–21.

i ugiąć kolana przed swą starszą siostrą Rosją<sup>13</sup>”. Warto jednak postawić pytanie, czy sami Bułgarzy w większości wierzyli w panslawizm? Czerpanie kulturowych inspiracji z Rosji było niewątpliwie ważnym impulsem dla rozwoju języka i literatury bułgarskiej. Można jednak wysunąć przypuszczenie, że popadanie w jakąkolwiek zależność nie leżało w interesie Bułgarów, choćby nawet miała to być zależność od prawosławnej Rosji. Uciemiężona Bułgaria szukała drogi do prawdziwej niepodległości. Świadomość narodowa była już zbyt dojrzała, by dopuszczać myśl inną, niż o niezależnym państwie bułgarskim. Kolejny raz warto przywołać Karawelowa, który jako publicysta wiele miejsca poświęcił idei panslawizmu, gdy zwraca się do Rosjan w artykule „Naród bułgarski i słowianofile” z 1877 roku:

*(...) Pomóżcie nam zrzucić z karków tureckie i niemieckie jarzmo, rozwiążcie nam ręce i dajcie możność posiadania własnej woli, udowodnijcie Europie, że nie macie skrytych myśli i kierujecie się czystymi pobudkami, (...) a znajdziecie w nas nieobludnych braci i zagorzałych sprzymierzeńców<sup>14</sup>.*

Jednak chyba najbardziej oryginalny, a zarazem radykalny program odbudowy państwa postulował Christo Botew. Będąc pod wpływem myśli Siergieja Nieczajewa (istnieją przypuszczenia, że publicysta znał go osobiście) czy Michaiła Bakunina, twierdził, że władza jest czynnikiem hamującym rozwój i wolność człowieka w państwie („(...) każdy rząd to spisek zawiązany przeciw swobodzie ludzkości”)<sup>15</sup>. Jedynym zaś lekarstwem na to miała być rewolucja i socjalizm. W rzeczywistości, socjalizm według Botewa był głęboko przesiąknięty utopią. Ponadto poeta przejawiał sympatie do nastrojów anarchistycznych. Przy tym wszystkim widział jednak szansę dla stworzenia luźno powiązanej konfederacji narodów południowosłowiańskich<sup>16</sup>. Poparcie dla braterstwa i wszechświatowego sojuszu narodów wyraził w swoim „Symbolu-wyznaniu wiary Komuny Paryskiej” z 1871 roku:

<sup>13</sup> L. Karawelow, *Naród bułgarski i słowianofile*, [w:] *Naród i kultura...*, s. 31.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>15</sup> P. E. Mosely, *The Post-War historiography of modern Bulgaria*, „The Journal of Modern History”, 1937, nr 9, s. 355.

<sup>16</sup> H. Batowski, *op. cit.*, s. 52–54.

(...) *Wyznaje jeden jedyny świetlany komunizm, który naprawi niedostatki społeczeństwa. Oczekują przebudzenia się ludów i przyszłego ustroju komunistycznego na całym świecie*<sup>17</sup>.

Chociaż Botew nie zdołał urzeczywistnić swoich planów, jego poglądy na przyszłość państwa bułgarskiego na tle innych koncepcji wydają się szczególnie interesujące.

Kolejny problem jest mocno powiązany z kwestią niepodległościową. Mowa o sytuacji Turcji, którą w XIX wieku – nie bez przyczyny – nazywano „chorym człowiekiem znad Bosforu”. Formalnie Imperium Osmańskie było uznawane za równorzędnego partnera w stosunkach międzynarodowych. W rzeczywistości, mocarstwa zachodnie i Rosja odnosiły się z wyższością wobec muzułmańskiej i kulturowo zacofanej Turcji. Właściwie tylko chęć utrzymania równowagi sił (*balance of power*) na kontynencie wstrzymywała ekspansywną politykę wobec ziem Imperium. Wbrew takiemu pogładowi występują tureccy historycy, twierdząc, iż organizacja państwa Osmanów, jak też próby jego reformowania, świadczyły o długiej żywotności tego organizmu politycznego<sup>18</sup>.

Sprawa turecka nie była obojętna również bułgarskim publicystom. Było jasne, że gdy dojdzie do rozbioru Imperium Osmańskiego, w rezultacie również Bułgaria uzyska swoją szansę oswobodzenia się z wielowiekowej niewoli. Niezwykle obrazowo pisał o tym wspomniany już Christo Botew w artykule „Naród – wczoraj, dziś i jutro”:

(...) *Повтаряме – Турция няма живот, няма бъдеще, тя е труп на смъртния одър (...). Лекувана по стара метода, с политически кръвопусканя и операции, с дипломатически хлороформ, тя изгуби ръце и нозе, провинция след провинция, и отслабна до толкоз, щото даде място на оназ страшна болест, коя обхвана сърцето ѝ, влезе в дихателните ѝ органи и кръвообращението; тъй щото никаква операция е невъзможна вече*<sup>19</sup>.

Botew plastycznie odmalował obraz upadającego Imperium. W powyższym fragmencie Wysoka Porta jest przedstawiona jako śmiertelnie chory pacjent, dla którego żadne metody leczenia i operacje nie są już

<sup>17</sup> C. Botew, *Symbol-wyznanie wiary Komuny Paryskiej*, [w:] *ibidem*, s. 90–91.

<sup>18</sup> D. Kołodziejczyk, *Turcja*, Warszawa 2000, s. 11–18.

<sup>19</sup> X. Ботев, *Народът – вчера, днес и утре*, <http://www.slovo.bg/showwork.php3?Au-ID=1&WorkID=3181&Level=2>, (26.08.2010).

wystarczające. Nic już nie jest w stanie zahamować nieuchronnego upadku – ani polityczne ustępstwa, ani zabiegi dyplomacji.

Warto również przywołać drugi tekst tego samego autora – „Naród bułgarski sam musi poszukać wolności”:

*(...) [Turcja – przyp. K.F.] zaczęła na stare lata, jak każda brzydka już, pijana i pogardzana kobieta publiczna – łgać, kraść, wyklinać i szarpać się ze swymi młodymi sąsiadkami (...) i oświadczyła (...), że nigdy nie zgodzi się, by z niej drwili starzy hultaje, z którymi niegdyś popijała, jadła i uprawiała rozpustę<sup>20</sup>.*

Tym razem Turcja została przedstawiona antropomorficznie, jako podstarzała kobieta lekkich obyczajów. Jeszcze nie tak dawno poważna, obecnie musi znosić upokorzenia ze strony dawnych sprzymierzeńców. Rzeczywiście, dawna pozycja Imperium Osmańskiego przeminęła bezpowrotnie, zaś jej obecne położenie stało się niewygodnym dla Europy, która jak dodaje publicysta

*(...) nie ma zamiaru z procentów od swoich złotych cielców utrzymywać przy życiu tej hańby i wstydu współczesnego społeczeństwa<sup>21</sup>.*

Powyższe opinie, zawarte w pismach Botewa dowodzą, że Bułgarzy żywo interesowali się sytuacją międzynarodową. Nietrudno to zrozumieć, wszak od jej rozwoju – od woli mocarstw oraz ich zamiarów wobec tureckiego okupanta – zależał los tego narodu.

Ostatnią kwestią, która zostanie podjęta w tym artykule, jest problem wychowania młodego pokolenia. Wiele na ten temat pisał Wasił Drumew w artykule „Społeczeństwo i jego rola wychowawcza” z 1881 roku, a zatem już po wyzwoleniu. Mimo, że ten artykuł nie wpisuje się w ramy publicystyki odrodzeniowej, warto go przywołać, gdyż prezentuje niezwykle interesujący punkt widzenia. Drumew pisał, iż nie wystarczy jedynie reformować programu nauczania, zakładać nowych placówek oświatowych, zatrudniać w nich dobrze wykształconych nauczycieli. Również wychowanie w domu nie było według Drumewa tak istotne, jak tytułowa „wychowawcza rola społeczeństwa”. Co takiego kryło się pod tym pojęciem? Jak przekonywał publicysta:

<sup>20</sup> C. Botew, *Naród bułgarski sam musi poszukać wolności*, [w:] *Naród i kultura...*, s. 59.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 59.

*(...) Wychowania (...), nie można w żadnym wypadku uważać za zakończone na etapie domu rodzinnego i szkoły; jest ono kontynuowane i winno być koniecznie kontynuowane dalej w życiu. A w życiu młodego człowieka wychowawcami jesteśmy my wszyscy, którzy stanowimy społeczeństwo*<sup>22</sup>.

W powyższym fragmencie Drumew wyraża przekonanie, iż uczestnicy życia społecznego, a zwłaszcza ci, którzy kształtują życie publiczne (tzn. literaci, politycy, dziennikarze czy urzędnicy), powinni wyróżniać się godną postawą obywatelską, sumiennie wypełniając swoje obowiązki wobec państwa. Jak zauważa „(...) powinniśmy sami być takimi, jaką chcemy by była nasza młodzież”<sup>23</sup>. Tymi słowami chciał zwrócić uwagę starszego pokolenia, które potrafiło jedynie potępiać słabości i braki u młodych, samo natomiast nie było wolne od złych skłonności. Jak ostrzega:

*(...) za wszystkie złe następstwa, wynikające z nieścistego wywiązywania się z tych obowiązków, poważna odpowiedzialność spada na nie [społeczeństwo – przyp. K.F.]*<sup>24</sup>.

Należy zrozumieć, jak ogromne znaczenie dla kształtującego się państwa miało wychowanie młodego pokolenia. Od tego jednak miała zależeć pomyślna przyszłość Bułgarii. Drumew ostrzega w swoim artykule, że za ewentualne niepowodzenia, skutki złego wychowania młodych odczuje całe społeczeństwo. Przekonuje obywateli, by nie dystansowali się od tego problemu, ale również aktywnie włączyli się w proces wychowania młodzieży. Jak dodaje ku przestrodze: „(...) jakie wychowanie otrzyma członek danego narodu, taki będzie los tego narodu”<sup>25</sup>.

W ramach podsumowania należy zaznaczyć, że wyżej omawiane kwestie, nie wyczerpują tematu publicystyki epoki bułgarskiego odrodzenia. Niemniej, nawet to skromne omówienie jest w stanie zilustrować znaczącą rolę pisarstwa publicystycznego. Autorzy, niewątpliwie reprezentujący różnorodne poglądy polityczne, celnie trafiali w słabości rodzącego się państwa. Starali się obudzić wśród narodu bułgarskiego dumę z jego pochodzenia, jak i konstruować tożsamość nieświadomych mas. Innym razem krytykowali, jednak zawsze w dobrej wierze, by wytknąć współczesnym braki i błędy.

<sup>22</sup> W. Drumew, *Społeczeństwo i jego rola wychowawcza*, [w:] *Naród i kultura...*, s. 67.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 63.

---

Demaskowali wady społeczeństwa, a potem apelowali do jego sumienia. Otóż, właśnie taka jest główna rola publicystki – interpretować fakty i wywierać wpływ na opinię publiczną.

## Bibliografia

- Batowski H., *Christo Botew. Wybór pism*, Wrocław 1960.
- Black C. E., *The influence of Western Political Thought in Bulgaria, 1850–1885*, „The American Historical Review”, 1943, nr 48.
- Clarke J. F., *Serbia and the Bulgarian revival (1762–1872)*, „American Slavic and the East European Review”, 1945, nr 3.
- Dąbek-Wirgowa T., *Historia literatury bułgarskiej*, Wrocław 1980.
- Kołodziejczyk D., *Turcja*, Warszawa 2000.
- Mosely P. E., *The Post-War historiography of modern Bulgaria*, „The Journal of Modern History”, 1937, nr 9.
- Gałązka W. (wyb. i oprac.), *Naród i kultura. Antologia esejów i artykułów o narodzie i kulturze bułgarskiej*, Kraków 1985.
- Portal Slovo, [www.slovo.bg](http://www.slovo.bg).





Bartłomiej Rusin  
Uniwersytet Jagielloński

## Idea federacyjna w publicystyce Christo Botewa

**P**ublicystyczna działalność Christo Botewa (1848–1876) przypadła na szczytowy okres bułgarskich walk narodowyzwoleńczych. Epoka rodzimego odrodzenia narodowego (1762–1878), zapoczątkowana dziełem mnicha Paisija z monasteru chilendarskiego jeszcze w poprzednim stuleciu, wydała w XIX-tym wieku obfity plon, umożliwiając modernizację i przyspieszenie procesów formowania bułgarskiej świadomości, języka i kultury, w konsekwencji doprowadzając do odzyskania niezależności politycznej i państwowej Bułgarii. Osiągnięciu tego – nadrzędnego dla większości bułgarskich działaczy – celu miała służyć między innymi publicystyka, której skromne jeszcze początki dały wstępy i przedmowy do podręczników szkolnych, drukowane od początku lat 20. XIX wieku<sup>1</sup>. Wkrótce

<sup>1</sup> Zob. G. Rakowski, *Przedmowa do „Klucza do języka bułgarskiego”*, [w:] *Naród i kultura. Antologia esejów i artykułów o narodzie i kulturze bułgarskiej*, wyb. i oprac. W. Gałązka, Kraków 1985, s. 19–25.

jednak potrzeba i konieczność mobilizowania szerszego kręgu społeczeństwa (przyjmującego w większości bierną postawę) wymusiła powołanie do życia pierwszych gazet i periodyków. Z racji obowiązującego w imperium osmańskim prawa i zakazu publikowania treści o charakterze politycznym, tę formę aktywności Bułgarzy rozwijali na emigracji, przede wszystkim w Serbii i Rumunii. Funkcjonowali tam, obok Botewa, także inni znakomici działacze odrodzeniowi, m.in.: Luben Karawelow (1834–1879) i Georgi Sawa Rakowski (1821–1867). Liczba wydawanych tytułów szybko rosła, w samym Bukareszcie ukazywało się kilkanaście gazet w języku bułgarskim. Na uwagę zasługuje tutaj również fakt, że redaktorzy często musieli zmagać się z wieloma problemami, przede wszystkim niskim budżetem, a także ogólnym ubóstwem diaspory bułgarskiej, co niejednokrotnie wiązało się z wyborem czy zaspokajając podstawowe potrzeby życiowe czy kupować prasę. Z tego powodu inicjatywy podejmowane przez działaczy odrodzeniowych często nie odnosiły żadnego skutku<sup>2</sup>.

Nie zmienia to jednak faktu, że w omawianym okresie bułgarska publicystyka osiągnęła znaczący jakościowo stopień rozwoju, związany przede wszystkim z ukonstytuowaniem się prężnej grupy redaktorów i publicystów, pierwszego pokolenia bułgarskiej inteligencji, a także szerokością podejmowanej tematyki, wychodzącej daleko poza problemy własnego narodu, funkcjonującego w granicach imperium osmańskiego<sup>3</sup>. Jedną z takich postaci był właśnie Christo Botew, sławny jednak chyba przede wszystkim jako twórca poezji i ze względu na zaangażowanie w działalność rewolucyjną, a nie aktywność na niwie publicystyki. Tym bardziej więc zasadne wydaje się podjęcie takiej tematyki, zwłaszcza, że i tutaj dorobek Botewa, biorąc pod uwagę to, jak krótko żył, przedstawia się imponująco i liczy sporą ilość artykułów, polemik i felietonów. W związku z tym, że – jak twierdzą niektórzy – myślenie Botewa było w całości polityczne<sup>4</sup>, zajmujemy się tutaj drobnym wycinkiem tej właśnie problematyki, zasygnalizowanej już w tytule artykułu. Dla zachowania przejrzystości wypowiedzi przyjęta została następująca kolejność analizy koncepcji Botewa: w pierwszej części

<sup>2</sup> Więcej na temat rozwoju prasy bułgarskiej zob. A. Nowosad, *Władza i media w Bułgarii*, Kraków 2008, s. 86–110.

<sup>3</sup> Autor artykułu podjął się już zadania częściowego opracowania problematyki bułgarskiej publicystyki odrodzenia narodowego w przygotowywanym do druku tekście: *Kryzys imperium osmańskiego w świetle bułgarskiej publicystyki odrodzeniowej (przypadek Christo Botewa, Lubena Karawelowa i Georgiego Rakowskiego)*.

<sup>4</sup> П. Анчев, *Христо Ботев като мислител*, Sofia 2010, s. 12.

zwrócimy uwagę na kwestię genezy i nazewnictwa projektu, następnie omówimy jego cele i cechy konstytutywne, po czym przybliżymy sprawę zasięgu terytorialnego sojuszu oraz przyczyny klęski jego realizacji.

Pomysł zjednoczenia narodów południowosłowiańskich nie był autorską ideą Botewa, a zrodził się – jak sam przyznaje – w kręgu zachodnich panslawistów, jako odpowiedź na rosyjski projekt zjednoczenia wszystkich Słowian wokół carskiej Rosji. Plan rosyjski nigdy zresztą nie mógłby się powieść, gdyż

*(...) nie ma Słowianina, południowego lub zachodniego, nie ma świadomego człowieka, który mógłby sympatyzować z tak abstrakcyjną ideą, jak owa rosyjska (...)*<sup>5</sup>.

Botew, świadomy różnic istniejących pomiędzy poszczególnymi narodami, czy może lepiej etnosami słowiańskimi, nie godził się na dominację państwa carów na Bałkanach, przewidując, że taki będzie skutek odebrania ziem na południe od Dunaju z rąk tureckich przez gospodarza Petersburga. Miał przy tym na względzie, że największe szanse na wyzwolenie Bułgarów stwarzałyby alians właśnie z tym państwem<sup>6</sup>.

Z drugiej strony, niekorzystnym rozwiązaniem było także zwrócenie się ku mocarstwom zachodniej Europy, którym wielokrotnie na łamach różnych gazet Botew wytykał wspieranie finansowe i militarne Porty osmańskiej, jak choćby podczas wojny krymskiej (1853–1856), kiedy to z pomocą Anglii i Francji zadała klęskę wojskom rosyjskim. Wspomniana pomoc finansowa miała stanowić jedynie przedłużanie agonii „chorego człowieka Europy”, bo kolejne kredyty były rozkradane lub marnowane przez dwór sultański i władze prowincji<sup>7</sup>. Botew dostrzegał zarazem stopniową erozję pozytywnego nastawienia mocarstw zachodnich do władz w Konstantynopolu, przewidywał jednak, że nawet w obliczu wybuchu kryzysu na Bałkanach w 1875 roku sojusznicy Turcji nadal będą optować za zachowaniem *status quo*, godząc się ewentualnie na zorganizowanie międzynarodowej konferencji, na której miałyby zostać uznane roszczenia wszystkich niezadowolonych stron. Szczególnie miał tu na uwadze stanowisko Londynu<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> C. Botew, *Jugosławia*, [w:] *Naród i kultura...*, s. 53.

<sup>6</sup> П. Анчев, *op. cit.*, s. 123–126.

<sup>7</sup> X. Ботев, *[Турция отива към пропадане]*, [w:] X. Ботев, *Политическа зима*, Sofia 2002, s. 273–275.

<sup>8</sup> *Idem*, *[Необходимо е бързо въстание]*, [w:] *ibidem*, s. 347–348.

W tym kontekście jedyną możliwością zabezpieczenia interesów Bułgarii i innych narodów słowiańskich na Bałkanach było utworzenie nowego bloku państw, swoistej „trzeciej siły” między Wschodem a Zachodem, który byłby w stanie oprzeć się wpływowi zarówno jednej, jak i drugiej strony. Koncepcja ta, jakkolwiek nie do końca dopracowana i nakreślona w publicystyce Botewa w dość ogólnym zakresie, pozwala wyciągnąć pewne wnioski co do natury i celu zawiązywania takiego sojuszu. Wydaje się również, że publicysta nie zwracał uwagi na kwestie terminologiczne – nigdy zresztą nie zaproponował żadnego określenia dla takiego bloku, nie zajmował się też poszukiwaniem odpowiedniego umocowania prawnego, w którym dałoby się wyrazić postulowany przez niego alians. Najczęściej posługiwał się pojęciami „federacja”, „konfederacja” lub „sojusz konfederacyjny”, dookreślonych dodatkowo przymiotnikami „słowiański” lub „dunajski”. W jednym z artykułów znalazło się nawet określenie „(...) dunajska, bałkańska lub południowosłowiańska federacja”<sup>9</sup>, wprowadzające najwięcej zamieszania, szczególnie w kwestii zasięgu geograficznego postulowanego związku, gdyż każde z użytych tutaj słów dotyczy *de facto* innego terytorium. Problemem tym zajmiemy się w dalszej części tekstu, tutaj wypada dodać jedynie, co wynika zresztą z treści powyższego wywodu, że Botew zamiennie i w dość swobodny sposób posługiwał się różnymi nazwami i formułami, z jednej strony nie ułatwiając zrozumienia swojej koncepcji, z drugiej zaś narażając się na ataki ze strony innych pism i publicystów, obnażających niedopatrzenia i błędy w jego projekcie.

Nadrzędnym celem sojuszu w perspektywie krótkookresowej miało być przyspieszenie rozwiązania tzw. kwestii wschodniej, a tym samym wypchnięcie imperium osmańskiego z Europy poza cieśniny czarnomorskie i utworzenie w tym miejscu samodzielnych i niepodległych państw słowiańskich. Realizacja tego zamysłu była zresztą naturalną konsekwencją przekonania Botewa, że Bułgaria jest rzeczywistą i nieodzowną częścią Starego Kontynentu, bez której nie jest ona w stanie istnieć. Dlatego też utrzymywanie pod kontrolą turecką ludów obcych etnicznie było stanem niewłaściwym i sztucznym, który należało przerwać przy pierwszej nadarzającej się okazji<sup>10</sup>. To samo dotyczyło innych narodów słowiańskich na Bałkanach, które Botew również widział jako niepodległe i samodzielnie realizujące

<sup>9</sup> *Idem*, [Раздорите между балканските страни], [w:] *ibidem*, s. 295.

<sup>10</sup> П. Анчев, *op. cit.*, s. 62–63.

swoją wolę zarówno w kwestiach wewnętrznych, jak i międzynarodowych. Nie dopuszczał przy tym możliwości zlewania się różnych narodowości, uzasadniając to istnieniem zbyt dużych różnic między nimi, wyrażających się w innych sposobach życia, języku, historii i literaturze<sup>11</sup>.

Federacja taka miałaby opierać się na swobodnych zasadach, zabezpieczających prawa i niezależność każdego z jej członków, którzy dodatkowo utworzyliby jedną wspólną radę, w skład której wchodziłyby, w równej liczbie, grupy przedstawicieli każdego z tych ludów. Pomysł ten zaczerpnął od Lubena Karawelowa<sup>12</sup>. Samodzielnie bowiem poszczególne „małe narody” (tak zwykł pisać o państwach-członkach bloku) nie byłyby w stanie, wobec zapóźnień rozwojowych spowodowanych kilkunastowieczną niewolą, utrzymać swojej niezależności i z pewnością znalazłyby się w orbicie wpływów mocarstw zachodnich lub Rosji. Założenie wspólnego sojuszu sprawiłoby zaś, że każdy poszczególny naród występując na arenie międzynarodowej miałby również poparcie pozostałych, co od początku wzmocniałoby jego pozycję, stwarzając szansę realizacji większych i dalej idących celów. Wspólny blok pozwoliłby także na zmianę dotychczasowej sytuacji, w której terytorium Półwyspu Bałkańskiego było miejscem ścierania się polityk wielkich mocarstw, stwarzając warunki do wytworzenia się nowego stanu równowagi i realizacji historycznego rzekomo zadania Słowian południowych

*(...) stworzenia swobodnych demokratycznych podstaw wyczekiwanej i koniecznej dunajskiej konfederacji<sup>13</sup>.*

Zrównoważenie nacisków, na jakie z pewnością byłby narażony zamyślany przez Botewa blok, wymagało dobrowolnego przyłączenia się do sojuszu przynajmniej kilku narodów. Wymieniał on tutaj – ponownie posługując się programem federacyjnym Karawelowa – Serbów, Rumunów, Greków i Czarnogórców którzy po zwycięstwie nad zniechęconym imperium osmańskim mieliby zostać obdzieleni fragmentami dawnych posiadłości tureckich. I tak

<sup>11</sup> C. Botew, *Jugostawia...*, s. 53.

<sup>12</sup> Ideę utworzenia ciała kolegialnego, które miałyby uzgadniać polityki poszczególnych państw, Botew przytacza z pamięci w jednym ze swoich artykułów, nie unikając jednak przy tym błędów i przeinaczeń, choć wypowiedź ta została umieszczona przez niego w cudzysłowie. Zob. Д. Шелудко, *Христо Ботев за славянския въпрос и южнославянската федерация*, [w:] *Христо Ботев. Сборник по случай сто години от рождението му*, ред. М. Димитров, П. Динеков, София 1949, s. 161.

<sup>13</sup> X. Ботев, *[Раздорите между балканските страни]...*, s. 293.

Serbia otrzymać miała Bośnię, Hercegowinę i tzw. Starą Serbię<sup>14</sup>, Grecja – Tesalię i Epir, Rumunię należało ogłosić królestwem oraz pomóc jej w wynegocjowaniu ostatecznych granic z Rosją i Austro-Węgrami [Botew pisze w tym miejscu o Austrii – B.R.], Czarnogóra miała zjednoczyć się z Serbią lub, w przypadku chęci uzyskania niepodległości, otrzymać miała ziemie albańskie i część Hercegowiny. Konstantynopol w myśl projektu zostałby wolnym miastem handlowym pod kontrolą mocarstw. Najwięcej zyskać miała rzecz jasna Bułgaria, której granice powinny obejmować wszystkie ziemie bułgarskie, macedońskie i Trację oraz która miała zostać proklamowana królestwem. Według Botewa taki właśnie miał być najzdrowszy i najbardziej racjonalny sposób rozwiązania kwestii wschodniej oraz zapewnienia swobodnego rozwoju Półwyspu Bałkańskiego w przyszłości<sup>15</sup>.

Tutaj właśnie pojawia się wspomniana wyżej trudność, dotycząca kwestii zasięgu terytorialnego sojuszu. Wymienione bowiem narody nie realizowały żadnego z wymienionych projektów federacji, innymi słowy nie był to sojusz ani „słowiański” – w tym przypadku należałoby wykluczyć z członkostwa Grecję i Rumunię, ani „dunajski” – w tym wariantcie blok mogłyby utworzyć wyłącznie Rumunia, Bułgaria i Serbia, ani „bałkański” – o ile oczywiście weźmiemy pod uwagę wielość istniejących definicji obszaru Bałkanów i problematyczny w tym kontekście udział Rumunii. Sam Botew nie pokusił się nigdy o rozwiązanie tego problemu, niewątpliwie jednak urzeczywistnienie wyłącznie jednego z tych wariantów osłabiałoby już na wstępie siłę bloku na arenie międzynarodowej, w konsekwencji czyniąc uniezależnienie się od wielkich mocarstw mocno utrudnionym.

W dalszej części swojego artykułu, przyjmując perspektywę ostatnich wydarzeń i polityki prowadzonej przez przedstawicieli poszczególnych ludów bałkańskich, Botew czyni szereg zarzutów pod ich adresem, dotyczących przede wszystkim nierespektowania woli własnych narodów, które miały wcześniej już przyjąć i oswoić się z ideą regionalnego sojuszu<sup>16</sup>. To wła-

<sup>14</sup> Stara Serbia była państwem utworzonym w X wieku w dorzeczu Tary, Pivy, Limu, Zachodniej Morawy i Ibaru. Wcześniej funkcjonowała pod nazwą Raszka (od rzeki Raszki i miasta Ras), jednak nazwę tę porzucono na rzecz Serbii po objęciu władzy przez dynastię Nemaniciów.

<sup>15</sup> X. Ботев, [Пролята за свобода кръв ще измие племенните раздори], [w:] X. Ботев, *Политическа зима...*, s. 243–244.

<sup>16</sup> W innym artykule stwierdzał z kolei, że idea ta rozpowszechniła się już na całym Bałkanach, z wyjątkiem posiadłości tureckich. Zob. X. Ботев, [Раздорите между балканските страни]..., s. 293.

śnie, a nie kierowanie się metternichowską zasadą „dziel i rządź”, miał być sposób by wejść na drogę pokojowego rozwoju cywilizacyjnego. Tymczasem każda z nacji kierowała się wyłącznie swoim interesem, nie zwracając zupełnie uwagi, że ziemie, którymi chce zawładnąć, zamieszkiwane są przez obce kulturowo narody<sup>17</sup>.

Botew krytykował grecką koncepcję stworzenia nowego Bizancjum, mającego się rozciągać od Adriatyku do Morza Czarnego, dochodząc ostatecznie do wniosku, że z powodu swojej zaborczości państwo to nie może być członkiem przyszłego sojuszu, wróżąc jednocześnie jego izolację i zamknięcie w granicach „(...) swojej bezpłodnej i niezdolnej do dalszego rozwoju ziemi”<sup>18</sup>. Także polityka prowadzona przez rząd rumuński miała stawać pod znakiem zapytania członkostwo tego kraju w planowanym bloku, głównie ze względu na stanowisko Francji, świadomie dążącej do budowania przegrody między Słowianami południowymi i Rosją, co miało zapobiec urzeczywistnieniu idei panslawistycznej w wydaniu rosyjskim<sup>19</sup>.

Nieco inaczej przedstawiała się sytuacja jeśli chodzi o Serbię i Czarnogórę, które – zdaniem Botewa – były zamieszkiwane przez grupy etniczne spokrewnione i mające wspólne interesy z Bułgarami. Szczególnie ważne było osiągnięcie zbliżenia z tą pierwszą, gdyż stwarzałoby to możliwość przejścia inicjatywy i przyspieszenia procesu wyzwolenia ludów bałkańskich. Zaraz jednak podał w wątpliwość szanse na budowę takiego aliansu, stwierdzając, że

*(...) ta bliźniacza i sympatyczna dla nas młoda siła do wczoraj grała zupełnie niegodną siebie rolę w stosunkach ze swoimi jednej krwi braćmi, naśladowując w swoich dążeniach tu Rumunię, tu zaś Grecję<sup>20</sup>.*

Konsekwencją takiego działania Serbii mogło być więc tylko wykluczenie tego kraju z udziału w przyszłym sojuszu, czego Botew nie mówi wprost, a co wynika jednak *expressis verbis* z innych jego artykułów, w których bardzo krytycznie odnosi się do polityki prowadzonej przez dynastię Obrenowiciów, cień szansy na porozumienie widząc tylko w środowisku

<sup>17</sup> X. Ботев, [Пролята за свобода кръв ще измие племенните раздори]..., s. 245.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 245–246.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 246.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 247. Tłumaczenie moje.

serbskiej opozycji<sup>21</sup>. Pozostawała jeszcze Czarnogóra, choć i w tym przypadku Botew nie był pewien, czy przyłączy się ona do wspólnego frontu antyosmańskiego. Zaprezentował w tej kwestii dwa sprzeczne stanowiska, w jednym ze swoich tekstów pisząc, że Czarnogóra jako pierwsza podejmie walkę o wyzwolenie Półwyspu Bałkańskiego, gdzie indziej zaś stwierdzając, że mieszkańcy tych ziem w obliczu wybuchu powstania nie opuściliby swoich „naturalnych twierdz”<sup>22</sup>.

Tak gruntowna krytyka stawiała w zasadzie pod znakiem zapytania sensowność budowy całego sojuszu. Najważniejszą z przeszkód był rzeczywisty brak woli zjednoczenia w tych rządach, które wołały realizować własne partykularne polityki, często kosztem swoich sąsiadów. Botew zwracał uwagę przede wszystkim na sprzeczności między Bułgarami i Serbami oraz wysuwane ze strony serbskiej oskarżenia o bułgaryzowanie ziem macedońskich i Starej Serbii przy wykorzystaniu metod właściwych dla inkwizycji<sup>23</sup>. Dlatego też opowiadał się za nieustannym prowadzeniem walki narodowowyzwoleńczej przez naród bułgarski, niezależnie od tego, czy zawarte zostały jakieś porozumienia z przedstawicielami innych nacji<sup>24</sup>.

Wydaje się również, że nawet gdyby „małym narodom” udało się dojść do porozumienia i wystąpić zbrojnie przeciwko władzom tureckim, to w dłuższej perspektywie czasu powodzenie całego projektu sojuszniczego byłoby mocno wątpliwe. W tym kontekście największe kontrowersje dotyczyłyby kwestii ustalenia granic, które Botew proponował nakreślić w oparciu o zasadę etnograficzną, która wraz z zachowaniem swobody organizacji ustroju wewnętrznego każdego z powołanych do życia państw, miała stanowić warunek konieczny urzeczywistnienia idei jedności narodów regionu<sup>25</sup>. Sprzeczność interesów w tej materii była ogromna, co zresztą Botew zauważa, pisząc o greckiej koncepcji odnowienia Bizancjum, serbskich roszcze-

<sup>21</sup> С. Botew, *Naród bułgarski sam musi poszukać wolności*, [w:] *Naród i kultura...*, s. 58; X. Ботев, [Сърбия и нашето освободително движение], [Само разумният и братският съюз между народите ще унищожи теглилата], [w:] X. Ботев, *Политическа зима...*, s. 296–301, 305–306.

<sup>22</sup> X. Ботев, [Пролята за свобода кръв ще измие племенните раздори], [Източният въпрос лежи на плещите на българския народ], [w:] X. Ботев, *Политическа зима...*, s. 240, 248.

<sup>23</sup> X. Ботев, [До редакцията на сръбският вестник „Исток“], [w:] *ibidem*, s. 367–371.

<sup>24</sup> Д. Шелудко, *Христо Ботев за славянския въпрос...*, *op. cit.*, s. 163.

<sup>25</sup> X. Ботев, [Само разумният и братският съюз между народите ще унищожи теглилата]..., s. 306.



niach do ziem macedońskich i bułgarskich, czy też budowie rozległej terytorialnie Bułgarii. Można też przypuścić, że nawet w przypadku powodzenia idei federacyjnej, państwa skupione w sojuszu nie byłyby w stanie zrównoważyć potencjałów i środków, jakimi dysponowały wielkie mocarstwa. Ta konstatacja pozostaje jednak w obrębie historii alternatywnej.

Podsumowując powyższe rozważania, można chyba zgodzić się ze stwierdzeniem, że idea federacji w ujęciu Christo Botewa służyć miała nie tylko celom bieżącej walki narodowowyzwoleńczej, ale i późniejszemu ułożeniu stosunków między niepodległymi narodami. Wśród nich najważniejsze miejsce mieli zajmować rzecz jasna Bułgarzy, którzy po proklamowaniu królestwa i zamknięciu w granicach swojego państwa wszystkich ziem bułgarskich, macedońskich i terytorium Tracji stałiby się naturalnym liderem w regionie. Wola przekazania przywództwa własnemu państwu nie była w tym okresie niczym niezwykłym, wręcz przeciwnie, było to zachowanie typowe, charakterystyczne dla całego obszaru Bałkanów i obecne również w projektach innych narodów – serbskiego „Nacertanija”, chorwackiego iliryzmu czy też greckiej *megali idea*. Także Botew uległ temu historycznie zdeterminowanemu myśleniu imperialnemu, wywodzącemu się w prostej linii od nawiązań do dawnej potęgi własnego państwa, które zaczął praktykować już sam Paisij w swojej *Historii słowianobułgarskiej*<sup>26</sup>.

Jakkolwiek nigdy niedopracowana i niezrealizowana, idea federacyjna obecna w myśli Botewa wyraźnie pokazuje, że i w tym zakresie jego dorobek nie ograniczał się do wyłącznie do prowadzenia bieżącej działalności politycznej i rewolucyjnej. Botew, przekonany o przyszłym odbudowaniu państwowości bułgarskiej i usunięciu pozostałości władztwa osmańskiego z terytorium Bałkanów oraz wagi nowego urządzenia stosunków w regionie, świadomie starał się na łamach różnych gazet i periodyków propagować idee, wypracowane przez siebie lub zaczerpnięte (i niejednokrotnie również przewartościowane) od innych ówczesnych działaczy bułgarskich<sup>27</sup>. Nie unikał przy tym powielania ich rozwiązań, dotyczących przede wszystkim stawiania własnego państwa na pierwszym miejscu, co nieuchronnie prowa-

<sup>26</sup> I. Todew, *Idea Narodowa a Bułgarzy 1762–1917*, [w:] *Polska – Bułgaria w Europie Środkowej i Południowo-Wschodniej w wiekach XVII–XX. Podobieństwa, różnice, uwarunkowania. Materiały sesji Polsko-Bułgarskiej i Bułgarsko-Polskiej Komisji Historycznych*, red. W. Balcerak, Warszawa 2003, s. 80–81.

<sup>27</sup> Na ten temat zob. W. Józwiak, *Idee wspólnotowe Słowiańszczyzny w koncepcji G.S. Rakowskiego*, [w:] *Idee wspólnotowe Słowiańszczyzny*, red. A. Mikołajczyk, W. Szulc, B. Zieliński, Poznań 2004, s. 129–135.

działanie musiało nie do budowania solidarności ujarzmionych narodów bałkańskich, ale do odnowienia historycznych sporów.

Rola prezentowanej tutaj koncepcji, a także projektów formułowanych przez innych bułgarskich i nie bułgarskich działaczy odrodzeniowych, wyraziła się na kilku różnych płaszczyznach. Jak wskazują niektórzy badacze, po raz pierwszy w historii tych narodów zostały położone podwaliny pod budowę solidarności bałkańskiej, które udowodnić miały, że ludy regionu są już wystarczająco dojrzałe politycznie, by stanąć w jednym szeregu z krajami o długiej i utrwalonej tradycji państwowej. Dla samych zaś „małych narodów” miały one znaczenie przede wszystkim jako impuls do szukania nowych i bardziej dopracowanych rozwiązań<sup>28</sup>. Niewątpliwie idea federacyjna Botewa mieści się w tym nurcie. Stanowi ona również ważny przyczynek w dziejach bułgarskiej myśli politycznej i pozwala nam dostrzec w tej postaci nie tylko poetę i rewolucjonistę, ale i myśliciela przejętego przyszłym losem własnego narodu.

## Bibliografia

- Gałązka W. (wyb. i oprac.), *Naród i kultura. Antologia esejów i artykułów o narodzie i kulturze bułgarskiej*, Kraków 1985.
- Nowosad A., *Władza i media w Bułgarii*, Kraków 2008.
- Todew I., *Idea Narodowa a Bułgarzy 1762-1917*, [w:] *Polska – Bułgaria w Europie Środkowej i Południowo-Wschodniej w wiekach XVII-XX. Podobieństwa, różnice, uwarunkowania. Materiały sesji Polsko-Bułgarskiej i Bułgarsko-Polskiej Komisji Historycznych*, red. W. Balcerak, Warszawa 2003.
- Znamierowska-Rakk E., *Bałkańskie koncepcje federacyjne. Nadzieje i zagrożenia (schyłek XVII wieku – koniec I wojny światowej)*, [w:] *Polska – Bułgaria w Europie Środkowej i Południowo-Wschodniej w wiekach XVII-XX. Podobieństwa, różnice, uwarunkowania. Materiały sesji Polsko-Bułgarskiej i Bułgarsko-Polskiej Komisji Historycznych*, red. W. Balcerak, Warszawa 2003.
- Анчев П., *Христо Ботев като мислител*, Sofia 2010.
- Ботев Х., *Политическа зима*, Sofia 2002.
- Шелудко Д., *Христо Ботев за славянския въпрос и южнославянската федерация*, [w:] *Христо Ботев. Сборник по случай сто години от рождението му*, ред. М. Димитров, П. Динев, Sofia 1949.

<sup>28</sup> E. Znamierowska-Rakk, *Bałkańskie koncepcje federacyjne. Nadzieje i zagrożenia (schyłek XVII wieku – koniec I wojny światowej)*, [w:] *Polska – Bułgaria w Europie Środkowej...*, s. 113–114.

Wiktor Hebda  
Uniwersytet Jagielloński

## Relacje serbsko-albańskie w Kosowie do 1989 roku – zarys problematyki

### **K** Wprowadzenie

osowo, nazywane „sercem kulturowym” Serbii, do niedawna stanowiło jej integralną część. Od 17 lutego 2008 roku funkcjonuje jako niepodległe państwo kosowskich Albańczyków. Wydarzenia rozgrywające się w Kosowie na przestrzeni ostatnich lat miały nie tylko wpływ na sytuację polityczną Serbii, ale też odcisnęły piętno na rozległej bałkańskiej ziemi, a także przykuły uwagę Europy i Stanów Zjednoczonych. Ten ubogi gospodarczo region stał się zarzewiem krwawych walk dwóch zamieszkałych tam nacji. Serbowie, którzy obecnie stanowią w Kosowie mniejszość, przypominają o tym, jak bardzo ważna dla ich kultury jest kosowska ziemia. Właśnie w Kosowie i sąsiedniej Raszce Serbowie zbudowali swoją państwowość. Oczywiście są to odległe dzieje, jednakże żaden naród nie zapomina o swojej historii. Albańczycy podkreślając swoje przywiązanie

do Kosowa, wskazują na własnych przodków osiadłych tam przed wiekami. Dziś Albańczycy stanowią ponad 90% wszystkich mieszkańców Kosowa, co tym bardziej podkreśla fakt albańskości regionu i zasadności wyzwolenia się spod władzy Serbów. W następstwie wydarzeń ostatnich lat kosowscy Albańczycy mogą kultywować swoje tradycje w niepodległym państwie. Na przestrzeni wieków sporne kwestie między sąsiadami przerodziły się w przemoc na niespotykaną skalę, przemoc niemającą racjonalnego wytłumaczenia. Jak określił to filozof polityczny Joseph de Maistre,

*historia dowodzi niestety, że wojna jest w pewnym sensie zwykłym stanem rodzaju ludzkiego, to znaczy, że krew ludzka musi łać się bez przerwy na ziemi, tu czy tam, i że dla każdego narodu pokój jest tylko chwilowym odroczeniem<sup>1</sup>.*

W tym też celu należy dokonać analizy relacji serbsko-albańskich. Z pewnością pozwoli to na lepsze zrozumienie specyfiki nie tyle samego Kosowa, co też innych konfliktogennych regionów w sąsiedztwie i na świecie.

## Od średniowiecza do II wojny światowej

Mając na uwadze konflikt serbsko-albański o Kosowo można pokusić się o analizę wydarzeń historycznych, jakie miały miejsce na wspomnianym obszarze kilka wieków temu. Pomijając wciąż problematyczną kwestię pierwszeństwa zasiedlenia terenów Kosowa<sup>2</sup>, należy na wstępie uwzględnić fakt, iż właśnie w tym rejonie zaczęła rodzić się Serbia. W średniowieczu Kosowo (począwszy od XII w.) wchodziło w skład państwa serbskiego, aż do jego upadku w połowie XV wieku<sup>3</sup>. Tereny te wówczas zamieszkiwała homogeniczna ludność serbska, natomiast Albańczyków, którzy osiedlili się w najbardziej na zachód wysuniętej części Kosowa była niewielu<sup>4</sup>. W XIII w. centrum serbskiego państwa

<sup>1</sup> J. de Maistre, *Wojna*, [w:] J. Trybusiewicz, *De Maistre*, Warszawa 1968, s. 139.

<sup>2</sup> Spór dotyczy kwestii, czy pierwsi na ziemiach Kosowa byli Słowianie czy też Ilirowie, których Albańczycy uważają za swoich przodków. Szerzej zob. M. D. Luković, *Kryzys kosowski oczyma Serbów. Bezpośrednie przyczyny, korzenie historyczne, przebieg i konsekwencje*, Belgrad 2000, s. 46; A. Koseski, *Albania. Krótki zarys dziejów*, Warszawa 1988, s. 9–10; Д. Богдановић, *Књига о Косову. Српска држава и Албанци*, Београд 1986.

<sup>3</sup> M. D. Luković, *op. cit.*, s. 47.

<sup>4</sup> D. Gibas-Krzak, *Serbsko-albański konflikt o Kosowo w XX wieku*, Toruń 2009, s. 19.

przesunęło się z Raszki<sup>5</sup> do Kosowa, dzięki czemu kosowskie ziemie zyskały na znaczeniu, zaś Prisztina została stolicą kraju<sup>6</sup>. Serbscy władcy wznosili cerkwie i inne obiekty sakralne, w ten sposób tworząc centrum religijno-kulturowe, określane w średniowieczu przez Serbów mianem *terra sacra*<sup>7</sup>.

Przełomowym wydarzeniem dla Serbii jak i całych Bałkanów była przegrana bitwa słowiańskich wojsk z armią sultańską na Kosowym Polu w 1389 roku<sup>8</sup>. Dla większości narodów zamieszkujących Półwysep Bałkański serbska porażka miała tragiczne następstwa. Od tego momentu większość ziem znalazła się bowiem pod władzą turecką lub też w wasalnej zależności od sultana<sup>9</sup>. Bitwa na Kosowym Polu sprawiła, że Kosowo zyskało szczególne znaczenie dla Serbów. Konfrontacja ta „wyznaczała koniec starej, rycerskiej epoki, a początek nowych czasów, naznaczonych cierpieniem i walką o przetrwanie”<sup>10</sup>. Należy zaznaczyć, iż Albańczycy pod koniec XIV wieku nie stanowili zwartej nacji, a ich relacje z Serbami były na ogół poprawne. Sytuacja zmieniła się, gdy Półwysep Bałkański wzięli pod swoje władanie Turcy. Należy zaznaczyć, iż Osmanie mając na celu osłabienie woli walki i wzrost antagonizmu między sąsiadami, skutecznie wykorzystywali różnice etniczne. Początkowo Turcy zwalczali kulturę i język albański, zabraniając jego używania<sup>11</sup>. Jednakże Albańczycy szybko ulegli islamizacji, dzięki czemu zaskarбили sobie przychyłność Adrianopola<sup>12</sup>.

<sup>5</sup> Raszka – państwo utworzone w II poł. X wieku we wschodniej części pierwszego państwa serbskiego w dorzeczu Tary, Pivy, Limu, Zachodniej Morawy i Ibaru. Od nazwy rzeki Raszki i położonego nad nią miasta Ras, będącego głównym ośrodkiem państwa otrzymała w XII wieku swoją nazwę. Objęcie władzy przez Nemaniczów na przełomie XII i XIII wieku – niezależnienie państwa od Bizancjum, zjednoczenie ziem serbskich, a potem utworzenie królestwa, spowodowały, że nazwa Raszki została porzucona na rzecz Serbii.

<sup>6</sup> Zob. I. Stawowy-Kawka, *Kosowo – problemy narodowe*, „Prace Komisji Środkowoeuropejskiej PAU”, 2002, t. X, s. 39.

<sup>7</sup> M. D. Luković, *op. cit.*, s. 54.

<sup>8</sup> Bitwa rozegrała się 15 czerwca 1389 roku, armią serbską w liczbie ok. 25 tysięcy dowodził książę Lazar, zaś armią sultana, liczącą około 40 tys. żołnierzy, Murad I. Co ciekawe, po stronie Serbów stanęli książęta albańscy.

<sup>9</sup> A. Koseski, *op. cit.*, s. 18.

<sup>10</sup> D. Gibas-Krzak, *op. cit.*, s. 21.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>12</sup> Adrianopol (Edirne) – było stolicą Imperium Osmańskiego w latach 1413–1453, następnie stolicą został zdobyty przez Turków w 1453 roku Konstantynopol (od 1930 roku Stambuł).

Wraz z nastaniem XV wieku dotychczasowa ludność Kosowa, głównie słowiańska, aby uchronić się przed agresją Turków, zaczęła emigrować na północ. Na opuszczonych przez miejscową społeczność terenach Kosowa, Metochii oraz Raszki Turcy osiedlali pasterzy albańskich, którzy masowo przyjmowali islam<sup>13</sup>. Proces islamizacji najszybciej zachodził w miastach i już w drugiej połowie XVI wieku dawną stolicę Serbii, Prisztinę, zamieszkiwała w 60% muzułmańska populacja<sup>14</sup>. Wraz z upływem czasu i umacnianiem się żywiołu tureckiego, przymusowe migracje Słowian z Kosowa nasilały się, osiągając potężne rozmiary<sup>15</sup>. Efektem *exodusu* z 1690 r. było przesiedlenie się 200 tys. kosowskich Serbów na ziemie węgierskie<sup>16</sup>. Dopiero wtedy na ziemiach Kosowa i Metochii rozpoczął się zdecydowany wzrost populacji albańskiej, która w konsekwencji zdominowała serbską<sup>17</sup>. Albańczycy stali się narzędziem politycznym w rękach Turków, służącym do wykorzenienia słowiańskiego żywiołu. Uznaje się, iż to właśnie w tym okresie przypada pierwsza faza konfliktu serbsko-albańskiego<sup>18</sup>.

Na początku XVIII wieku Austriacy rozpoczęli ofensywę na Bałkany. W 1718 roku Turcy, po kolejnych klęskach, podpisali traktat pokojowy w Pożarewcu, w wyniku którego Wiedeń otrzymał północną Serbię<sup>19</sup>. Jednak dopiero sto lat później Serbowie zaczęli walkę o wyzwolenie swoich ziem spod tureckiej jurysdykcji. Serbskie powstania z lat 1804–1813 i 1815 nie miały miejsca w Kosowie, dlatego też powstałe w 1829 roku autonomiczne Księstwo Serbskie nie objęło swoim zasięgiem *terra sacra*. Walki na terenie Kosowa doprowadziły

<sup>13</sup> D. Gibas-Krzak, *op. cit.*, s. 23.

<sup>14</sup> W drugiej połowie XVI wieku Muzułmanie stanowili: 90% w Peć, 80% w Vuçitërn, 56% w Prizren, 37% w Novo Brdo, 21% Trepça, 14% w Janjevo. Zob. N. Malcolm, *Kosovo. A short history*, London 1998, s. 106.

<sup>15</sup> W latach 1620-1650 Turcy zmusili lub przekonali ponad 300 tys. Albańczyków do przyjęcia islamu. Zob. D. Mikić, *Ottoman and Albanian violence against the Serbs of Kosovo and Metohija*, [w:] *Kosovo and Metohija. Past, present, future*, red. K. Mihailović, Belgrad 2006, s. 21.

<sup>16</sup> E. Miljković, *The population of Kosovo and Metohija under Ottoman rule*, [w:] *Kosovo and Metohija...*, s. 13.

<sup>17</sup> I. Rycerska, *Rozpad Jugosławii. Przyczyny i przebieg*. Kielce 2003, s. 45.

<sup>18</sup> M. Waldenberg, *Rozbicie Jugosławii. Od separacji Słowenii do wojny kosowskiej*, Warszawa 2003, s. 247–249.

<sup>19</sup> L. Podhordecki, *Jugosławia. Dzieje narodów, państw i rozpad federacji*, Warszawa 2000, s. 80.

natomiast do dalszego antagonizowania się relacji serbsko-albańskich. Jedną z przyczyn była obecność albańskich muzułmanów w oddziałach osmańskich, użytych przeciwko Serbom<sup>20</sup>. W 1875 roku na Bałkanach doszło do poważnego kryzysu, w Bośni i Hercegowinie wybuchło powstanie, także Bułgarzy zaczęli walkę z Turkami, zaś rok później Serbowie wypowiedzieli Porcie wojnę. Wkrótce, po stronie serbskiej, przyłączyli się do niej Czarnogórcy.

W 1877 roku Moskwa wyraźnie zainteresowana rozwijaniem swoich wpływów na Bałkanach, zwłaszcza w bliskiej kulturowo Serbii, wypowiedziała Turcji wojnę. Walki zakończyły się w 1878 roku podpisaniem traktatu pokojowego w San Stefano. W wyniku ustaleń traktatowych Turcja musiała zgodzić się na niepodległość Rumunii, Serbii i Czarnogóry<sup>21</sup>. W 1882 roku Serbia stała się Królestwem, ale mimo tej politycznej zmiany była zależna od cesarstwa austro-węgierskiego, ówczesnej potęgi europejskiej.

Na lata 70. XIX wieku przypada drugi etap konfliktu albańsko-serbskiego, trwający do końca I wojny światowej<sup>22</sup>. Nastąpiły kolejne wielkie migracje Serbów z Kosowa do „nowej” Serbii, często powodowane prześladowaniami ze strony Albańczyków<sup>23</sup>. Należy podkreślić, że już u schyłku XIX wieku rozwijał się konflikt etniczny, który przybierał na sile i nie osłabł na początku XX wieku, zaś do dalszej jego eskalacji doszło podczas kolejnych starć zbrojnych, z bezpośrednim lub pośrednim udziałem obu społeczności<sup>24</sup>. Albańczycy dokonali wielu aktów przemocy przeciw kosowskim Serbom, niszcząc przy tym ich dorobek kulturowy, burząc stare cerkwie czy klasztory. Coraz częstsze stały się wzajemne akty agresji i przemocy. Przeprowadzony w 1910 roku pierwszy spis ludności Kosowa wykazał, iż wspomniane

<sup>20</sup> I. Rycerska, *op. cit.*, s. 45.

<sup>21</sup> Należy podkreślić, iż Serbowie byli nie do końca usatysfakcjonowani traktatem, gdyż pragnęli przyłączyć do swoich ziem Kosowo, północną Albanie, Sandżak Nowopazarski, a także Bośnię. Zob. H. Batowski, *Państwa bałkańskie 1800–1923. Zarys historii dyplomatycznej i rozwoju regionalnego*, Kraków 1938, s. 103–112.

<sup>22</sup> M. Waldenberg, *op. cit.*, s. 252; Na ten temat zob. więcej: M. Vojvodić, *Serbia and the Serbs in Kosovo and Metohija from the Berlin Congress to the Balkan Wars*, [w:] *Kosovo and Metohija...*, s. 75–87.

<sup>23</sup> T. Judah podaje liczbę 250 tysięcy Serbów, którzy w latach 1876–1878 uciekli z Kosowa do Serbii i Czarnogóry. Zob. T. Judah, *The Serbs: History, Myth and the Destruction of Yugoslavia*, New Haven 1997, s. 86.

<sup>24</sup> D. Gibas-Krzak, *op. cit.*, s. 33.

tereny zamieszkiwało 475 tysięcy osób, przy czym statystyki nie objęły kwestii podziału etnicznego czy też religijnego<sup>25</sup>.

W wyniku wojen bałkańskich w latach 1912–1913 powstała niepodległa Albania, natomiast Serbia uzyskała Kosowo. Podczas gdy dla wkraczających do Kosowa Serbów stanowiło to zwińczenie narodowych pragnień i ponowne zjednoczenie serbskich ziem, dla Albańczyków fakt ten oznaczał początek okupacji części zajmowanego przez nich obszaru i niemożność jego połączenia z powstającą wówczas niepodległą Albanią<sup>26</sup>. W tym też czasie wiele tysięcy Albańczyków wyemigrowało z Kosowa do Albanii lub imperium osmańskiego w obawie przed pogromami serbskimi<sup>27</sup>. Traktat londyński z 30 maja 1913 roku, podpisany przez Turków i państwa bałkańskie, zakończył wielowiekowe jarzmo tureckie na Bałkanach, jednocześnie zrodził konflikt między sąsiadującymi narodami. Główną przyczyną nieporozumień stały się granice państwowe narzucone przez potęgę europejskie. Szczególnie konfliktogenną była zwłaszcza serbsko-albańska linia graniczna. Stworzona sztucznie granica Albanii stała się na długie lata – aż do dnia dzisiejszego – zarzewiem konfliktów, roszczeń i pretensji między nią a sąsiadami<sup>28</sup>.

Wkrótce wybuchła I wojna światowa, w trakcie której osaczona Serbia nie była w stanie obronić swoich ziem. Kosowo podzielone na dwie strefy, znalazło się pod okupacją austro-węgierską i bułgarską<sup>29</sup>. Dopiero w listopadzie 1918 roku wojska serbskie wyzwoliły Belgrad oraz na powrót zajęły ziemie kosowskie, przy tym bezwzględnie pacyfikując wrogów. W odpowiedzi na tę falę przemocy Albańczycy utworzyli Komitet na rzecz Obrony Narodowej w Kosowie. Komitet stawiał sobie za cel zjednoczenie prowincji z Albanią, zajmował się też przemytem broni z tego państwa<sup>30</sup>. W okresie międzywojennym narastała wrogość między zwaśnionymi nacjami. Serbskie władze dążyły do powtórnego zasiedlenia Słowianami ziem Kosowa, by w ten

<sup>25</sup> Zob. M. D. Luković, *op. cit.*, s. 41–42.

<sup>26</sup> K. Pawłowski, *Kosowo. Konflikt i interwencja*, Lublin 2008, s. 48.

<sup>27</sup> Szacuje się, iż od 12 do 30 tysięcy Albańczyków zginęło w wyniku pogromów serbskich, a dziesiątki tysięcy uciekły z obawy o swoje życie.

<sup>28</sup> A. Koseski, *op. cit.*, s. 54.

<sup>29</sup> D. Gibas-Krzak, *op. cit.*, s. 40.

<sup>30</sup> T. Czekalski, *Albania*, Warszawa 2003, s. 68–69.



sposób zmusić Albańczyków do emigracji<sup>31</sup>. Podczas dwu fal kolonizacji, przeprowadzonej w latach 1922–1929 oraz 1933–1938, osiedlono około 60–70 tysięcy ludzi<sup>32</sup>. Jednocześnie Albańczycy tłumnie opuszczali Kosowo i południową Serbię<sup>33</sup>. Natomiast ci, którzy pozostali, utracili wszelkie prawa obywatelskie, poza tym stali się ofiarą dyskryminacji i prześladowań. Z pewnością był to odwet ze strony Serbów za wielowiekową islamizację Kosowa<sup>34</sup>.

## Lata 1941–1989

W 1941 roku Jugosławia stała się celem agresji państw Osi. W wyniku tego, na kolejne dwa lata Kosowo znalazło się pod okupacją Włoch. Należy zaznaczyć, iż Włosi walcząc przeciwko Jugosławii, wykorzystali antagonizm serbsko-albański poprzez faworyzowanie Albańczyków<sup>35</sup>. Tym razem to Serbowie stali się ofiarami przemocy ze strony nie tyle agresora włoskiego, co albańskich sąsiadów.

Po upadku Benito Mussoliniego w 1943 roku, Kosowo pod swoje władanie wzięła III Rzesza. Wydarzenie to nie wpłynęło znacząco na napięte relacje serbsko-albańskie. Wylicza się, iż w latach 1941–1944 śmierć poniosło od 3 do 10 tys. kosowskich Serbów i Czarnogórców, a od 30 do 100 tys. zostało zmuszonych do opuszczenia Kosowa<sup>36</sup>. Wraz ze zbliżającym się upadkiem Hitlera, na ziemiach dawnego Królestwa Jugosławii rosła w siłę partyzantka. Najsilniejsza okazała się formacja komunistyczna, tzw. Armia Ludowowyzwoleńcza, dowodzona przez Josipa Broza Titę. Do połowy 1945 roku w Kosowie miały miejsce krwawe starcia jugosłowiańskich komunistów

<sup>31</sup> Polityka serbska dążąca do zmiany struktury demograficznej Kosowa była popierana zarówno przez władze Królestwa SHS (1918–1929), jak też władze Królestwa Jugosławii (1929–1941). Głównym celem tak zarysowanej strategii, jak podkreślali to Serbowie, był rozwój industrialny prowincji.

<sup>32</sup> T. Judah, *Kosovo. War and revenge*, New Haven 2000, s. 22.

<sup>33</sup> A.N. Draganich i S. Todorovich wskazują na 40 tysięcy Albańczyków, N. Malcolm wylicza od 90 do 150 tysięcy. Zob. T. Judah, *Kosovo. War...*, s. 22–23.

<sup>34</sup> Zob. K. Pawłowski, *op. cit.*, s. 51–53.

<sup>35</sup> Włosi zezwolili Albańczykom posługiwać się swoimi barwami narodowymi, językiem, Albańczycy mieli własną administrację, policję, sądownictwo, szkolnictwo a co najważniejsze Włosi zjednoczyli prawie wszystkie etniczne ziemie albańskie.

<sup>36</sup> S. Trifković, *The score squaring the circle in the Balkans*, [w:] *Kosovo and Metohija. Arguments in favour of its future within Serbia*, red. S. Erić, Loznica 2006, s. 38.

z oddziałami albańskimi. Szacuje się, iż w latach 1944–1945, w wyniku zmasowanego naporu Serbów na Kosowo zginęło od 3 do 25 tys. Albańczyków<sup>37</sup>.

Ostatecznie, w lipcu 1945 roku Kosowo, jako Autonomiczny Obwód Kosowsko-Metochijski, zostało przyłączone do Ludowej Republiki Serbii, jednej z sześciu republik komunistycznej Jugosławii (FLRJ)<sup>38</sup>. Miejscowa ludność albańska była niezadowolona z faktu, iż Kosowo nie stało się odrębną republiką w ramach federacji<sup>39</sup>. Władze w Belgradzie swoją negatywną decyzję co do idei powołania republiki ze stolicą w Prisztinie tłumaczyły niebezpiecznym sąsiedztwem południowej prowincji z Albanią<sup>40</sup>. Ponadto uważano, że w miarę upływu czasu różnice religijne, narodowościowe czy językowe zanikną i powstanie nowy socjalistyczny naród Jugosławii<sup>41</sup>. Wzajemne relacje serbsko-albańskie nacechowane były niechęcią, przeradzającą się we wrogość. Problemem była przymusowa asymilacja Albańczyków, a także policyjne represje, głównie ze strony Państwowej Służby Bezpieczeństwa. W efekcie systematycznych prześladowań i dyskryminacji, w latach 1954–1957 około 195 tysięcy Albańczyków opuściło Jugosławię, a w 1966 roku liczba ta osiągnęła już 235 tysięcy<sup>42</sup>. Po 1966 roku sytuacja polityczno-gospodarcza w FLRJ zmieniała się na korzyść Albańczyków. Jedną z przyczyn było rozwiązanie Państwowej Służby Bezpieczeństwa oraz powołanie Związkowego Funduszu dla Rozwoju Regionów Słabo Rozwiniętych<sup>43</sup>. Jednak ta swego rodzaju „odwilż” nie zadowolili Albańczyków i już w 1968 roku wybuchły zamieszki. Kosowscy Albańczycy domagali się republiki w ramach FLRJ, popularna była też idea unii Kosowa z Albanią.

<sup>37</sup> T. Judah, *Kosovo. War...*, s. 27–29.

<sup>38</sup> 29 listopada 1945 powstała Federacyjna Ludowa Republika Jugosławii obejmująca 6 narodowych republik: chorwacką, słoweńską, serbską, macedońską, czarnogórską oraz Bośni i Hercegowiny. W Serbii wyróżniono Autonomiczny Obwód Kosowsko-Metochijski oraz Autonomiczną Prowincję Wojwodiny.

<sup>39</sup> Przykładowo, licząca 500 tys. społeczność czarnogórska traktowana była jako naród i otrzymała prawo do własnej republiki, zaś 1,7 milionowa społeczność albańska musiała zadowolić się statusem mniejszości narodowej i prawa takiego nie posiadała.

<sup>40</sup> K. Pawłowski, *op. cit.*, s. 58.

<sup>41</sup> P. Eberhardt, *Przemiany demograficzno-etniczne na obszarze Jugosławii w XX wieku*, Lublin 2005, s. 27.

<sup>42</sup> M. Vickers, *The Albanians. A Modern History*, London–New York 1997, s. 184.

<sup>43</sup> Kosowo w latach 1965–1970 otrzymało 2677,7 milionów dinarów. Dane za: S. Kozłowski, *Polityka i rozwój regionalny Jugosławii*, Łódź 1982, s. 73.

Władze jugosłowiańskie nie spełniły postulatów Albańczyków, ale też nie zrobiły nic, aby przeciwdziałać rodzącemu się fermentowi. 21 lutego 1974 roku zaczęła obowiązywać nowa konstytucja Jugosławii (SFRJ), która w znacznym stopniu zdecentralizowała państwo<sup>44</sup>. Władze Kosowa otrzymały większy zakres władzy, zaś grupy etniczne szerszą autonomię. Kosowo, jako Socjalistyczny Autonomiczny Okręg, uzyskało dużo swobody w dziedzinie ustawodawstwa (własna konstytucja i parlament), sądownictwa (okręgowy sąd najwyższy), administracji (rada wykonawcza okręgu), polityki podatkowej i finansowej<sup>45</sup>. Władze komunistyczne, dążyły do szybkiego rozwoju przemysłu, dlatego też kierowano znaczne fundusze przede wszystkim w najbardziej zacofaną w federacji gospodarkę Kosowa. Oblicza się, iż w latach 1971–1975 region ten pozyskał kolosalną sumę 8 521,5 miliona dinarów<sup>46</sup>. Albańczycy, korzystając z jugosłowiańskich pieniędzy i rozwoju gospodarczego, rozpoczęli proces konsolidacji politycznej. Przejawem coraz to większych oczekiwań stało się nie tyle poczucie odrębności, co rosnące w siłę albańskie ruchy nacjonalistyczne. W ten sposób antagonizm kulturowy skutkowało częstymi nieporozumieniami między sąsiadami. Umocnienie się albańskiego żywiołu spowodowało, iż do 1981 roku ok. 103 tysięcy Serbów wyemigrowało z Kosowa<sup>47</sup>. Wielce niepokojący dla SFRJ był przyrost naturalny wśród ludności albańskiej, przewyższający przyrost naturalny innych narodów Jugosławii, i to nawet kilkukrotnie. Już w latach 70. XX wieku blisko 50% Albańczyków stanowiła młodzież poniżej dwudziestego roku życia<sup>48</sup>.

Kolejnym czynnikiem wzmocnienia separatyzmu wśród jugosłowiańskich mniejszości narodowych była śmierć J. B. Tity w maju 1980

<sup>44</sup> Konstytucja z 7 kwietnia 1963 roku przemianowała nazwę państwa z Federacyjnej Ludowej Republiki Jugosławii (FLRJ) na Socjalistyczną Federacyjną Republikę Jugosławii (SFRJ). 21 lutego 1974 roku uchwalono kolejną konstytucję SFRJ, wprowadzając nowe zasady federacji i zarządzania gospodarką.

<sup>45</sup> K. Pawłowski, *op. cit.*, s. 60.

<sup>46</sup> Dane za: S. Kozłowski, *op. cit.*, s. 73.

<sup>47</sup> Milovan Radovanović podaje, iż w latach 1945-1990 z Kosowa i Metohiji wyemigrowało ok. 250 tys. Serbów i Czarnogórczan. Zob. M. Radovanović, *Indicators of deserbianization, islamization and albanization of Kosovo-Metohian old Serbia*, [w:] *Kosovo and Metohija. Arguments...*, s. 81.

<sup>48</sup> Zob. A. Malicki, *Jugosławia*, Warszawa 1974, s. 371.

roku. Efektem narastających problemów Belgradu był strajk przeciw władzy centralnej, zorganizowany przez albańskich studentów i robotników wiosną 1981 roku<sup>49</sup>. W geście odwetu jugosłowiańscy decydenci oskarżyli Albańczyków o próbę odłączenia Kosowa od SFRJ i wprowadzili stan wyjątkowy na obszarze południowej prowincji<sup>50</sup>. Sytuacja szybko uległa skomplikowaniu i wymknęła się spod kontroli Belgradu. Albańczycy niszczyli zabytki serbskiej kultury, dochodziło do zamieszek i aktów agresji. Zagrożona serbska mniejszość coraz częściej wybierała emigrację<sup>51</sup>.

W tak napiętym dla Jugosławii okresie pojawił się charyzmatyczny przywódca Slobodan Milošević. Serbski polityk często podkreślał, że przyczyną kryzysu państwa była nie tylko słaba gospodarka, ale poczynania mniejszości narodowych (zwłaszcza Albańczyków). W 1987 roku, S. Milošević, przemawiając do tłumu kosowskich Serbów, otwarcie oznajmił: „Nikt nie śmie was bić!”<sup>52</sup>. Wkrótce przeprowadził czystkę w Komitecie Centralnym Związku Komunistów Kosowa. Pod koniec 1988 roku, za pomocą swoich zwolenników *de facto* przejął polityczną kontrolę nad władzami Serbii oraz przedstawicielstwami okręgów autonomicznych w organach federalnych SFRJ<sup>53</sup>. Jak to określił dziennikarz T. Olszański, w tym okresie Milošević był traktowany przez masy jak mityczny wódz, który śmiał się upomnieć o prawa Serbów<sup>54</sup>. Słowianie zamieszkujący Kosowo domagali się zniesienia uprzywilejowanego statusu prowincji i włączenia

<sup>49</sup> Domagano się przyznania dla Kosowa statusu republiki, zrównania statusu narodowości albańskiej z narodami Jugosławii, wypuszczenia więźniów politycznych oraz przeprowadzenia reform społecznych. Zob. K. Pawłowski, *op. cit.*, s. 63–65; V. Djuretić, *Demolition of Serbs in the 20th century. Background of the current drama in dismembered Yugoslavia*, Belgrad 1993, s. 380–382.

<sup>50</sup> Belgrad skierował do Kosowa wojsko oraz zarządził wprowadzenie godziny policyjnej. Następnie przystąpiono do pacyfikacji regionu. Po opanowaniu zamieszek nastąpiły liczne aresztowania oraz reorganizacja kosowskiej elity partyjnej.

<sup>51</sup> Na początku lat 80. XX wieku około 20 tysięcy Serbów opuściło Kosowo. Zob. M. Blagojević, *Revisiting the truth: Migrations of Serbs and Montenegrins from Kosovo*, [w:] *Kosovo and Metohija...*, s. 137.

<sup>52</sup> K. Pawłowski, *op. cit.*, s. 65.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 66.

<sup>54</sup> Zob. T. Olszański, *Mój brat cię zabije! O wojnie w Jugosławii*, Warszawa 1985, s. 109; *Ty Lazarze, carze byś żałował, że nie z Tobą Słobo spacerował*. Cyt. za: N. Popov, *Serbski dramati. Od faszystowskiego populizmu do Miloševicia*, Warszawa 1994, s. 53.

tegoż regionu na stałe do Serbii. Albańczycy, występując w obronie autonomii, często organizowali antyserbskie demonstracje.

Na początku 1989 roku sytuacja pogorszyła się, wprowadzono ponownie stan wyjątkowy, a pod koniec lutego 1989 do Kosowa wkroczyły wojska federacyjne. S. Milošević, dążąc do ograniczenia autonomii Kosowa, postanowił dokonać zmian w konstytucji Serbii. 28 marca 1989 roku parlament Serbii przyjął poprawki do konstytucji. Zreformowana ustawa zasadnicza przenosiła kontrolę nad istniejącą w Kosowie milicją, systemem sądownictwa, polityką gospodarczą, szkolnictwem do zakresu kompetencji rządu Serbii. Znosiła także możliwość stosowania prawa weta przez parlament Kosowa w sprawie ewentualnych zmian konstytucji oraz *de facto* pozbawiła możliwości używania języka albańskiego, jako oficjalnego języka urzędowego<sup>55</sup>. Albańczycy odpowiedzieli potężnym protestem, który szybko przerodził się w zamieszki. Wtedy też Ibrahim Rugova powołał Demokratyczną Ligę Kosowa (*Lidhja Demokratike e Kosovës*, LDK), pierwszą albańską partię w Kosowie<sup>56</sup>. W ten sposób idea jednego narodu jugosłowiańskiego była niemożliwa, a hasła komunistów o życiu w braterstwie były tylko pustymi słowami. W rzeczywistości wydarzenia lat 80. XX w. spowodowały, iż tysiące Serbów, Czarnogórców i Albańczyków z Kosowa odkrywały odrębność swej historii, obyczajów, religii.

## Podsumowanie

Historia stosunków serbsko-albańskich do 1989 roku w dobitny sposób udowadnia, że Kosowo było i nadal jest regionem konfliktogennym. Bezsprzecznie Serbowie mają prawo do określenia Kosowa jako kolebki swojej państwowości. To właśnie w tym miejscu istniało centrum średnio-wiecznej Serbii. Jednakże przegrana bitwa na Kosowym Polu oznaczała nie tylko utratę niepodległości, ale też początek procesu zmian etnicznych

<sup>55</sup> Zob. K. Pawłowski, *op. cit.*, s. 66; A. Zimmermann, C. Stahn, *Yugoslav Territory, United Nations Trusteeship or Sovereign State? Reflection on the Current and Future Legal Status of Kosovo*, „Nordic Journal of International Law”, 2001, vol. 70, nr 4, s. 425.

<sup>56</sup> LDK reprezentująca idee nacjonalistyczne powstała w 1989r., w niedługim czasie liczyła ponad 700 tysięcy członków i sympatyków. Przez kolejne lata LDK umocniła swoją obecność, by w 2001 roku w pierwszych wyborach do parlamentu Kosowa zwyciężyć. Swoją wiodącą rolę utraciła w 2007 roku na rzecz Demokratycznej Partii Kosowa. Ibrahim Rugova był przewodniczącym LDK do śmierci w 2006 roku.

ziem Kosowa. Pomimo wielowiekowego politycznego niebytu, Serbowie na powrót wywalczyli swoją niepodległość. Ziemie Kosowa znów znalazły się w granicach czy to Królestwa Serbii, Królestwa SHS, Królestwa Jugosławii, czy w końcu komunistycznej Jugosławii. Należy jednak podkreślić, iż Kosowo przez ostatnie dwa wieki było zdominowane przez żywioł albański, nie zaś słowiański. Z tego tytułu należy również przyznać rację Albańczykom, którzy od dziesiątków lat, budując w Kosowie swoją małą ojczyznę, zgłaszają prawa do zamieszkałych terenów. Albańska populacja z mniejszości narodowej przerodziła się w niekwestionowaną większość. Kosowo dla Serbów ma nadal wielkie znaczenie historyczne, tradycyjne i religijne, jednakże od kilku lat jest niepodległym państwem Kosowian. Z pewnością takie, a nie inne realia są niewątpliwie konsekwencją wielowiekowego serbsko-albańskiego antagonizmu.

## Bibliografia

- Batowski H., *Państwa Bałkańskie 1800–1923, Zarys historii dyplomatycznej i rozwoju terytorialnego*, Kraków 1938.
- Czekalski T., *Albania*, Warszawa 2003.
- Djuretić V., *Demolition of Serbs in the 20th century. Background of the current drama in dismembered Yugoslavia*, Belgrad 1993.
- Eberhardt P., *Przemiany demograficzno-etniczne na obszarze Jugosławii w XX wieku*, Lublin 2005.
- Erić S. (red.), *Kosovo and Metohija. Arguments in favour of its future within Serbia*, Loznica 2006.
- Felczak W., Wasilewski T., *Historia Jugosławii*, Wrocław 1985.
- Gibas-Krzak D., *Serbsko-albański konflikt o Kosowo w XX wieku*, Toruń 2009.
- Judah T., *Kosovo. War and revenge*, New Haven 2000.
- Judah T., *The Serbs: History, Myth and the Destruction of Yugoslavia*, New Haven 1997.
- Koseski A., *Albania. Krótki zarys dziejów*, Warszawa 1988.
- Kozłowski S., *Polityka i rozwój regionalny Jugosławii*, Łódź 1982.
- Luković M. D., *Kryzys kosowski oczyma Serbów. Bezpośrednie przyczyny, korzenie historyczne, przebieg i konsekwencje*, Belgrad 2000.
- Malcolm N., *Kosovo. A short history*, London 1998.
- Malicki A., *Jugosławia*, Warszawa 1974.
- Mihailović K. (red.), *Kosovo and Metohija. Past, present, future*, Belgrad 2006.
- Olszański T., *Mój brat cię zabije! O wojnie w Jugosławii*, Warszawa 1985.
- Pawłowski K., *Kosowo. Konflikt i interwencja*, Lublin 2008.

- 
- Podhorodecki L., *Jugosławia. Dzieje narodów, państw i rozpad federacji*, Warszawa 2000.
- Popov N., *Serbski dramati. Od faszystowskiego populizmu do Miloševića*, Warszawa 1994.
- Rycerska I., *Rozpad Jugosławii. Przyczyny i przebieg*, Kielce 2003.
- Stawowy-Kawka I., *Kosowo – problemy narodowe*, „Prace Komisji Środkowoeuropejskiej PAU”, 2002, t. X.
- Vickers M., *The Albanians. A Modern History*, London–New York 1997.
- Waldenberg M., *Rozbicie Jugosławii. Od separacji Słowenii do wojny kosowskiej*, Warszawa 2003.
- Walkiewicz W., *Jugosławia – był wspólny i rozpad*, Warszawa 2000.
- Zimmermann A., Stahn C., *Yugoslav Territory, United Nations Trusteeship Or Sovereign State? Reflection on the Current and Future Legal Status of Kosovo*, „Nordic Journal of International Law”, 2001, vol. 70, nr 4.
- Богдановић Д., *Књига о Косову. Српска држава и Албанци*, Београд 1986.





Bogna Skrzypczak-Walkowiak  
Uniwersytet Adama Mickiewicza

## Fascynacje słoweńskiego fil(m)ozofa

**S**łoweński **Žižek!** Slavoj Žižek zyskał już przydomki filmofila, postteoretyka filmowego, lacanisty (fallocentrycznego), leninisty, kapłana i błazna<sup>1</sup>, a nawet akademickiej gwiazdy rocka<sup>2</sup>. Z uwagi na rozliczne kompetencje i zainteresowania Słoweniec jest osobowością niemalże renesansową. Žižek to socjolog, polityk, filozof, psychoanalityk, wykładowca, znawca kultury, autor scenariuszy i aktor w jednym. Mówi płynnie w kilku językach. Swobodnie czuje się, komentując zarówno teorie polityczne, jak i filmy czy opery. Jego książki

<sup>1</sup> M. Szuldrzyński, *Slavoj Žižek – kapłan i błazen*, „Rzeczpospolita”, 20.01.2007. Dodatek Plus Minus.

<sup>2</sup> Za: *In These Times. Žižek!* [film], reż. A. Taylor, 2005 [00:06:40].

---

przełożono na kilkadziesiąt języków. To po prostu... Žižek! I taki zresztą tytuł nosi film dokumentalny z jego udziałem w reżyserii Astry Taylor<sup>3</sup>.

Urodził się w Lublanie na terenie ówczesnej Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii. Jego ojciec Jože Žižek był ekonomistą i urzędnikiem, matka Vesna, pochodząca z Brdy, była księgową w przedsiębiorstwie państwowym. Lata dzieciństwa spędził w nadmorskiej miejscowości Portorož. Rodzina wróciła do stolicy Słowenii, kiedy Slavoj był nastolatkiem. Žižek uczęszczał do prestiżowej szkoły w dzielnicy Bežigrad (Gimnazija Bežigrad), a w 1967 r. rozpoczął edukację na Uniwersytecie w Lublanie, gdzie studiował filozofię i socjologię.

Obecnie należy do grona najbardziej znanych współczesnych filozofów. Jest profesorem Instytutu Socjologii Uniwersytetu w Lublanie, wykłada także w European Graduate School i na uniwersytetach amerykańskich. Znany jest głównie jako komentator myśli francuskiego psychoanalityka Jacques'a Lacana, a także jako uczony zafascynowany niemieckim idealizmem oraz marksizmem. Bywa kontrowersyjny, np. mówiąc familiarnie o radzieckim dyktatorze: „mój Stalin”, „równy gość” (*Žižek*, 00:06:08; 00:07:57). Pokazując wiszący w swoim mieszkaniu portret wodza (podobno w celu odstraszania niechcianych gości), szokuje niczym barokowi konceptyści.

Wspomniany film Astry Taylor jest dokumentem pokazującym Žižka, jego rozmaite zainteresowania oraz formy aktywności. Prezentuje filozofa w różnych otoczeniach i działaniach. Reszty dopełniają kadry zawierające wycinki z czasopism z opiniami o łączeniu z Lublany, np. „Łączy marksistowską krytykę kapitalizmu z opartym na psychoanalizie demaskowaniem metod oddziaływania tego ustroju na opinie publiczną” („New York”, *Žižek!*, 00:06:39).

Autor *Rewolucji u bram* jest osobowością niebanalną, wymykającą się jednoznacznej ocenie. Bywa wobec siebie kokieteryjnie krytyczny, gdy nazywa się narcyzem lub sknerą. Niby to żżyma się, gdy ktoś traktuje go jak gwiazdę, ale widać, że popularność jest dla niego przyjemnym doznaniem. Z chęcią pokazuje kolekcję swoich książek w różnych tłumaczeniach (po dwa egzemplarze każda). Prowokuje językiem – nie unika inwektyw ani wulgaryzmów: „Jesteś wart własnego gówna” (*Žižek!*, 00:13:37). W jednej z książek Žižek przywołuje za Lacanem dość obsceniczną sytuację,

<sup>3</sup> *Žižek!* reż. A. Taylor, prod. USA/Kanada, 2005. Wszystkie cytaty wykorzystane w artykule, a pochodzące z tego i innych filmów, zostały podane w nawiasie okrągłym w tekście głównym, z zaznaczeniem tytułu oraz momentu nagrania. B. S-W.

demaskując w ten sposób średniowieczne relacje między rycerzem a jego damą serca. Zależności te sprowadzały się często do dziwnych ślubów i heroicznych prób zaimponowania kobiecie.

*Właśnie dla podkreślenia niespiirytualnej natury tych prób Lacan cytuje wiersz o Damie, która zażądała, aby jej sługa dosłownie wylizał jej dupę; wiersz składa się ze skarg poety na brzydki zapach, który go tam czekał (wiadomo jak oplakany był stan higieny osobistej w Wiekach Średnich), na grożące niebezpieczeństwo, że w czasie wypełniania obowiązku Dama wysika mu się na głowę<sup>4</sup>.*

Trudno jednak orzec, kiedy Žižek mówi serio, a kiedy udaje. Jest na pozor szczerzy, autentyczny, oczywiście bywa też szorstki i niemiły. Być może jednak jest to właśnie gra. Dzięki niej czaruje i uwodzi. Nie chce uchodzić za wesołka, a mimo to, jak twierdzi, tak jest odbierany. Dlaczego? „Robiąc ze mnie komika, ludzie bronią się przed traktowaniem mnie serio” (Žižek!, 01:04:46) – stwierdza Žižek w jednej z ostatnich scen filmu.

Kariera polityczna rzekomo go nie interesowała, ale w 1990 roku Žižek kandydował na prezydenta Republiki Słowenii w pierwszych demokratycznych wyborach, w których omal nie wygrał. Wspomina też, że w szkole uczył się języków angielskiego i rosyjskiego, choć jego koledzy decydowali się np. na francuski lub niemiecki. Swoją decyzję tłumaczy tym, że chciał przygotować się na każdą ewentualną możliwość po zakończeniu zimnej wojny: „ktokolwiek zwycięży, będę znał język” (Žižek!, 00:17:33).

Znaczna część filmu poświęcona jest zagadnieniom psychoanalitycznym. Aparat pojęciowy stworzony przez Freuda i Lacana służy jednakże do komentowania polityki, od której filozof wyraźnie nie może się uwolnić. Jedną z ciekawszych scen w filmie jest ta, w której Žižek ogląda w telewizji program z udziałem swego mistrza – „francuskiego Freuda”. Trudno ocenić emocje Słoweńca, bo fascynacja Lacanem miesza się u niego z irytacją, spowodowaną medialnym przekazem i telewizyjnym wizerunkiem psychoanalityka.

Inną ważną sceną jest wypowiedź Žižka na temat własnej pracy twórczej.

*Mam skomplikowany rytuał związany z pisaniem. Nie mogę usiedzieć w miejscu. To niemożliwe psychologicznie. Muszę się więc oszukiwać.*

<sup>4</sup> S. Žižek, *Miłość dworska, czyli kobieta jako rzecz*, przeł. T. Zarębski, „Odra”, 2002, nr 7–8, s. 42.

---

*Wymyśliłem prostą metodę, która się sprawdza. Zapisuję pomysły, zwykle w rozbudowany sposób. Notuję myśli pełnymi zdaniami. Do pewnego momentu mówię sobie: „Nie piszę książki, tylko notuję pomysły”. A potem wszystko już jest, trzeba tylko zredagować. (Žižek!, 01:00:09).*

Z tej relacji można wywnioskować, że według samego filozofa taki sposób pisania go wyróżnia. Parafrazując tytuł jednego z opowiadań Rolanda Topora, chciałoby się zatem powiedzieć „Žižek inny niż wszyscy”.

## Od filozofii do filozofii

Kuba Mikurda<sup>5</sup> we wstępie do książki *Lacrimae rerum*<sup>6</sup>, o której powiedziano zresztą już bardzo wiele<sup>7</sup>, pisze:

*W jednej z rozmów Žižek, aby zdiagnozować swoje związki z kinem, sięgnął po tezę Lévi-Straussa, zgodnie z którą każdy teoretyk zawiódł w pewnej roli, nie zrealizował pierwszego pomysłu na samego siebie, co zauważyło na jego późniejszej projekcie. (...) Przyznaje, że jego pierwszym wyborem był film, reżyseria albo krytyka filmowa – filozofia była czymś, co pojawiło się jako drugie (...)*<sup>8</sup>

Świadectwem symbiozy pierwszego i drugiego wyboru są prace Žižka z zakresu filozofii filmu, które polski czytelnik ma okazję poznać za sprawą zbioru z 2007 r. Książkę tworzą dotychczas rozproszone teksty słoweńskiego filozofa, które scalił Kuba Mikurda, co Rafał Koschany nazywa „kompromisem wydawniczym”<sup>9</sup>.

Zbiór esejów odsyła czytelnika i widza między innymi do dzieł Krzysztofa Kieślowskiego, Alfreda Hitchcocka, Andrieja Tarkowskiego oraz Davida

<sup>5</sup> Kuba Mikurda, ur. w 1981 r., krytyk, tłumacz. Znanca i komentator prac Žižka. Redaktor „Linii filmowej” Ha!artu. Członek zespołów redakcyjnych „Wide Screen”, „International Journal for Žižek Studies” i „Krytyki Politycznej”.

<sup>6</sup> S. Žižek, *Lacrimae rerum*. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch, przeł. G. Jankowicz, K. Mikurda, Warszawa 2011.

<sup>7</sup> Zob. K. Chmielewska, *Dyskretny urok psychoanalizy*, „Le Monde Diplomatique” (Ed. Polska), 2007, nr 9, s. 23; D. Matuszek, *Kino i kozetka*, „Fa-Art.”, 2007, nr 4, s. 89–91; R. Koschany, *Przez Žižka do psychoanalizy filmowej*, „Przegląd Kulturoznawczy”, 2008, nr 1, s. 341–344.

<sup>8</sup> Za S. Žižkiem: K. Mikurda, *Movie Žižek*, [w:] S. Žižek, *Lacrimae rerum*. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch, Warszawa 2011, s. 8.

<sup>9</sup> R. Koschany, *Przez Žižka do psychoanalizy filmowej*, „Przegląd Kulturoznawczy”, 2008, nr 1, s. 341.

Lyncha, prezentowanych zresztą w dość szerokim kontekście filmowo-filmoznawczym i filozoficznym. Dominuje, rzecz jasna, ponownie warsztat psychoanalityczny, zatem jak pisze Koschany:

*Wszystko składa się na kluczową narrację, która z jednej strony zaleca się błyskotliwością skojarzeń, z drugiej irytuje ich natłokiem*<sup>10</sup>.

Recenzje książki są różnorodne i spolaryzowane. Wśród zarzutów, na przykład, znalazły się nie tylko wspomniany natłok asocjacji w tym „najtańsze skojarzenia z Freudem do interpretowanych fabuł”<sup>11</sup>, ale też pewna wtórność, gdyż w zakresie psychoanalitycznej teorii filmu prace Žižka, delikatnie rzecz ujmując, nie zaskakują nowością. Jednak zdaniem Magdaleny Kempnej-Pieniążek:

*Dzieło autora jest przede wszystkim próbą odpowiedzi na pytanie o to, jak na nowo zrozumieć kino w świetle psychoanalizy tak mocno dziś krytykowanej, między innymi przez kognitywistów. W tym kontekście propozycja Žižka jest jak najbardziej cenna – nawet jeśli jej oryginalność pozostawia nieco do życzenia...*<sup>12</sup>

Niniejszy tekst nie ma być kolejną recenzją, zwłaszcza, że książka na rynku polskim doczekała się już trzeciego wydania, chodzi w nim raczej o pokazanie Žižka jako nietuzinkowego człowieka, wyrosłego z kręgu kultury słowiańskiej.

Rafał Koschany w recenzji książki *Lacrimae rerum* utrzymuje, że polskiego czytelnika szczególnie zainteresuje esej o Kieślowskim<sup>13</sup>. Warto jednak zwrócić uwagę na rozdział poświęcony Tarkowskiemu. Dlaczego? Otóż o ile Kieślowski jest powszechnie znany polskiej publiczności, Hitchcock to klasyka, do której prędzej czy później sięga każdy, zarówno wymagający, jak i zwyczajnie szukający rozrywki odbiorca; o ile Lynch ma w naszym kraju spore grono zagorzałych wielbicieli surrealistycznego przekazu i filmów *neo-noir*, o tyle Tarkowski w Polsce to jednak twórca niszowy. Žižek daje (a może zwraca?) Tarkowskiego polskiej publiczności. To ważne w dobie ekspansji amerykańskiego kina: w rzeczywistości, w której film *Solaris*

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 341.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 342.

<sup>12</sup> M. Kempna-Pieniążek, „*Lacrimae rerum*” – *mea culpa?*, <http://artpapier.com/?pid=2&cid=15&aid=1255>, (15.03.2008).

<sup>13</sup> R. Koschany, *op. cit.*, s. 341.

– adaptacja powieści Stanisława Lema, kojarzona jest wyłącznie z produkcją w reż. Stevena Soderbergha z George'em Clooneyem w roli głównej.

Trudno orzec, czy twórca *Nostalgii* jest głównym bohaterem eseju pt. „Andriej Tarkowski albo rzecz przestrzeni psychicznej”. Tekst zawiera wprawdzie obszerne odwołania do jego filmów, jednak zaczyna się dość wnikliwą analizą *Pikniku pod Wiszącą Skalą* Petera Weira, a kończy równie wnikliwym studium psychoanalitycznym dzieła Larsa von Triera *Przelamując fale* oraz dość popularnych obrazów Lyncha. Podobną kompozycję mają jednak także pozostałe części. Tylko Žižek potrafi z niespotykaną łatwością przebyć drogę wiodącą od Krzysztofa Kieślowskiego do Toma Tykwera przez Davida Lyncha do George'a Lucasa, z dość dużą sprawnością spoiwem czyniąc teorie psychoanalityczne.

Termin „filmosophy” (w spolszczonej wersji „filmozofia”) ma szansę na upowszechnienie się między innymi dzięki Danielowi Framptonowi<sup>14</sup>. Jednak o samej filozofii filmu (jakże różnie rozumianej) można było mówić już wcześniej. Początków zjawiska należałoby się doszukiwać u progu XX wieku – już współpracownicy Freuda zwrócili uwagę na tę dziedzinę, choć sam ojciec psychoanalizy nie był do niej przekonany.

Freud nigdy nie podzielał filmowego entuzjazmu swoich uczniów, Karla Abrahama i Hansa Sachsa, którzy w 1925 r. przyjęli funkcję doradców naukowych na planie filmu Geорга Wilhelma Pabsta *Sekrety duszy*, „pierwszego filmu o psychoanalizie”<sup>15</sup>.

Rozwój filmozofii sygnują rozmaite zdarzenia: zaangażowanie Jeana-Paula Sartre'a w film o Freudzie<sup>16</sup>, rozwój psychoanalitycznej teorii filmu (Jean-Louis Baudry, Frederico Jameson, Marsha Kinder, Jean-Pierre Oudart), pojawienie się prac Gillesa Deleuza, Edgara Morina, wreszcie wystąpienia Žižka, czy nawet niedawna premiera *Konia turyńskiego*<sup>17</sup>.

Filozofia filmu wychodzi oczywiście poza psychoanalityczne teorie. To nie tylko sytuowanie filmu w kontekście historii myśli, nie tylko próba uchwycenia istoty filmu jako bytu samego w sobie, mechanizmu niezależnego od

<sup>14</sup> Zob. D. Frampton, *Filmosophy*, London–New York 2006.

<sup>15</sup> K. Mikurda, *op. cit.*, s. 7.

<sup>16</sup> *Doktor Freud* [film], reż. John Huston, prod. USA, 1962. Współautorem scenariusza obok Charlesa Kaufmana i Wolfganga Reinhardta był filozof J.P. Sartre, niewymieniony w czołówce.

<sup>17</sup> *Koń turyński* [film], reż. B. Tarr, prod. Węgry/Francja/Niemcy/Szwajcaria/USA, 2011. Film dramatyczny, który prezentuje historię woznicy, jego córki i osławionego konia, którego miał bronić Nietzsche przed bitem właściciela.

jego twórców. To przede wszystkim dążenie do zdekodowania praw danego filmu i szukanie odpowiedzi na pytanie, jakie zasady rządzą rzeczywistością filmu, co on czyni z odbiorcą, w jaki sposób na niego wpływa. Filmozofia to nie tyle obiektywizujące filmoznawstwo, ile osobiste współmyślenie wraz z filmem. Žižka można nazwać filmozofem, a przynajmniej badaczem znajdującym się u progu filmozoficznej kariery.

Echa zbioru *Lacrimae rerum* i innych prac Žižka rozbrzmiewają w filmie Sophie Finnes *Z-Boczona historia kina* z 2006 roku<sup>18</sup>. O nim także recenzenci i znawcy tematu zdążyli już wiele<sup>19</sup> napisać. Rolę narratora w filmie przyjmuje właśnie Žižek, który gości na planach omawianych przez siebie produkcji kinowych. Komentuje w kontekście psychoanalizy, jeśli nie klasyczne, to przynajmniej powszechnie znane obrazy. Film składa się z trzech części, a materiał w nich omówiony ewokowany jest dość swobodnie w porządku skojarzeniowym.

Znaczącą rolę w filmie odgrywają przestrzenie będące tłem wypowiedzi narratora, np.: piwnica Normana Batesa (*Psychoza*), Łódź napędzana silnikiem (*Ptaki*), sypialnia opętanej dziewczynki (*Egzorcysta*). Wielokrotnie powtarza się motyw czerwonej hollywoodzkiej kurtyny, jednak najczęściej ubrany w czarny strój autor *Rewolucji u bram*, dzięki technice *blue box*, przemawia do widza z białego tła. Dlaczego? W końcowej scenie filmu padają słowa „Strefa jest bielą ekranu kinowego” (*Z-Boczona historia kina*, 02:22:03). O jaka strefę chodzi? Czy o tę z filmu Tarkowskiego *Stalker*, czy o każdą możliwą strefę – żonę, do której człowiek w swoim życiu broni dostępu, a na którą może rzutować swoje „przekonania, strach, elementy przestrzeni wewnętrznej” (*Z-Boczona historia kina*, 02:21:36). W końcu tak Žižek pojmuje rolę kina, które „nie daje ci czego pożądasz, ale mówi, jak pożądać” (*Z-Boczona historia kina*, 00:01:14).

Najtrańsze skojarzenia z Freudem, zauważone przez Koschanego w esejach, zwracają uwagę także w *Z-Boczonej historii kina*. Opisany przez narratora - Žižka dom Normana Batesa odzwierciedla trójpodział ludzkiej świadomości – id (piwnica) ego (parter) i superego (piętro). Podobnie Žižek

<sup>18</sup> *Z-Boczona historia kina* [film], reż. S. Finnes, prod. Austria/Holandia/Wielka Brytania, 2006.

<sup>19</sup> Zob. T. Sobolewski, *Kino jest psychoanalizą*, „Gazeta Wyborcza”, 05–06.01.2008, nr 004, s. 14; J. Ziemek, *Z-Boczona historia*, [http://www.polityka.pl/polityka/index.jsp?place=Lead01&layout=18&news\\_id=242813&news\\_cat\\_id=935&page=text](http://www.polityka.pl/polityka/index.jsp?place=Lead01&layout=18&news_id=242813&news_cat_id=935&page=text) (21.01.2008). W. Kałużyński, *Zboczona historia kina*, [http://www.dziennik.pl/kultura/ksiazki/article39239/Zboczona\\_teoria\\_kina.html](http://www.dziennik.pl/kultura/ksiazki/article39239/Zboczona_teoria_kina.html), (13.10.2007).

interpretuje w filmie postacie braci: Marx Graucho (superego), Chco (ego), Harpo (id). Przy Tarkowskim jednak Žižek częściej powraca do Lacana i problemu Realnego. Czym jest owo Realne i w jaki sposób wkracza do filmu? Autorzy podręcznika *Teorie literatury XX wieku* podają, że:

*Realne jest tym, co na skutek urazu nie podaje się symbolizacji i pojawia się wówczas, gdy – na przykład – przedmioty codziennego użytku zostają pozbawione oczywistego rutynowego znaczenia i pojawiają się w odmienionym kształcie. (...). Realne jest dla Lacana objawieniem tego, co wymknęło się spod panowania porządku symbolicznego<sup>20</sup>.*

Żeby poznać swoje wnętrze, najlepiej przyjrzeć się dokładnie temu, co dostrzegalne gołym okiem. Właśnie dzięki filmowi, zdaniem Žižka, człowiek odkrywa swoje pragnienia. Nasze libido potrzebuje iluzji, żeby trwać. Kultura kinowa porządkuje ludzkie pragnienia, uczy sztuki pożądania. Fikcja i rzeczywistość nie są w filmie przeciwieństwami, „ponieważ właśnie poprzez różnorakie fikcje, rojenia, halucynacje lub lęki nadajemy rzeczywistości sens i porządkujemy ją w taki sposób, by odpowiadała naszym oczekiwaniom”<sup>21</sup>. Kino tworzy nową rzeczywistość. Jest ontologicznie bytem niezależnym – projekcją naszych żądz; Realnym naszych pragnień, podobnie jak Madeleine – ukochana z marzeń Scottiego (*Zawrót głowy*) – jest dla niego bardziej rzeczywista niż prawdziwa osoba z krwi i kości. Na to także zwraca uwagę Žižek, komentując film Hitchcocka. W produkcjach Lyncha z kolei to, co realne i to, co fantastyczne występują naprzemiennie, niejako obok siebie. Kieślowski, Lynch, Tarkowski i Hitchcock... Co takiego łączy tych na pozór tak różnych reżyserów? Na pewno, jak twierdzi Žižek, określona autonomia formy kinematograficznej, która niesie własny przekaz. Te i inne związki zostały uchwycone w filmie Sophie Finnes:

*Dlatego też „Zboczona historia kina” jest nie tylko wciągającą i inspirowaną lekcją psychoanalitycznego spojrzenia na sztukę filmową, nauką spojrzenia, w którym można dostrzec ukryte symptomy mrocznego wymiaru naszej psychiki. Opowieści Žižka – pełne anegdot, dygresji i wywrotowych interpretacji – są w gruncie rzeczy rodzajem wstępu do poważnej krytyki współczesnej kultury, pytaniem o granice możliwego kompromisu*

<sup>20</sup> A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009, s. 65.

<sup>21</sup> P. Mościcki, *Žižek o kinie, perwersji i pożądaniu*, „Dziennik”, 29.11.2007, s. 22.



---

z rzeczywistością - uporządkowaną przez różnorakie fikcje i fantazje, ale także poddaną ideologicznym zniekształceniom<sup>22</sup>.

Zarówno *Lacrimae rerum*, jak i *Z-Boczona historia kina* stawia odbiorcę przed ogromnym trudem uporządkowania skojarzeń, paralel i tez stawianych przez filozofa. By w pełni zrozumieć oba dzieła, należy koniecznie obejrzeć wspomniane w nich filmy (indeks podaje 170 tytułów!)<sup>23</sup>, bo w przeciwnym wypadku niemal na pewno pogubimy się w gąszczu informacji. W wersji Žižka wykład o filmach to swobodny myślicielski pływ po linie. Nie ma wątpliwości, że Słoweniec naprawdę kocha kino i filozofię.

W maju 2009 r. Slavoj Žižek gościł w Polsce. Wygłosił wykłady w Auditorium Maximum Uniwersytetu Warszawskiego, w Auditorium Maximum Uniwersytetu Jagiellońskiego, a także na Wydziale Nauk Społecznych UAM w Poznaniu. W czasie jego wystąpienia, jak na koncert akademickiej gwiazdy rocka przystało, sale wypełnione były po brzegi.

## Bibliografia

- Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009.
- Kałużyński W., *Zboczona historia kina*, [www.dziennik.pl](http://www.dziennik.pl).
- Kempna-Pieniążek M., „*Lacrimae rerum*” – *mea culpa?*, [www.artpapier.com](http://www.artpapier.com).
- Koschany R., *Przez Žižka do psychoanalizy filmowej*, „Przegląd Kulturoznawczy”, 2008, nr 1.
- Mościcki P., *Žižek o kinie, perwersji i pożądaniu*, „Dziennik”, 29.11 2007.
- Szułdrzyński M., *Slavoj Žižek – kapłan i blażen*, „Rzeczpospolita”, 20.01.2007. Dodatek Plus Minus.
- Z-Boczona historia kina*, reż. S. Finnes, prod. Austria/Holandia/Wielka Brytania, 2006.
- Ziemek J., *Z-Boczona historia*, [www.polityka.pl](http://www.polityka.pl).
- Žižek S., *Miłość dworska, czyli kobieta jako rzecz*, przeł. T. Zarębski, „Odra”, 2002, nr 7–8.
- Žižek! reż. A. Taylor, prod. USA/Kanada, 2005 (wersja polska: Karolina Bober).
- Žižek S., *Lacrimae rerum. Kiesłowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. G. Jankowicz, K. Mikurda, Warszawa 2011.

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>23</sup> Zob. S. Žižek, *Lacrimae rerum...*, s. 315–320.



Dominika Muszyńska  
Uniwersytet Wrocławski

## „Úkoly moderního filmového libretisty” Artuša Černíka, czyli jak nakręcić film czysty

*W filmie obraz powinien być wszystkim.  
Sztuki wyobraźni mogą same i własnymi środkami stworzyć filmy  
bez scenariuszy, gdzie ruchomy obraz jest postacią główną<sup>1</sup>*  
Fernand Léger

**Z**adania filmowego librecisty w nowoczesnym świecie Artuša Černíka można uznać za tekst wzorcowy dla zobrazowania specyfiki poetyzmu jako typowo czeskiego kierunku awangardowej poezji i sztuki międzywojnia. Warto zwrócić uwagę na formę utworu, który przywodzi na myśl tak popularną na początku XX wieku strategię manifestu. Gatunek ten znany był już dawniej, ale to awangarda uczyniła z niego wojowniczy

<sup>1</sup> F. Léger, *W związku z „Baletem Mechanicznym”*, [w:] *Idem, Funkcje malarstwa*, tłum. J. Guze, Warszawa 1970, s. 192.

sposób perswazji. Również w Czechach była to bardzo popularna praktyka, która do tego stopnia wpisała się w literacką działalność Devětsilu czy twórców poetyzmu, że zaczęto traktować manifest jako tekst literacki. Černík w swym utworze zwraca się do autorów filmowych, którzy podejmą wyzwanie nowoczesnej sztuki. Jeśli pragną sprostać wymogom współczesnego świata i cywilizacji technicznej, zobowiązani są zastosować się do ośmiu postulatów, oddających ducha i charakter poetyzmu.

Tytuł utworu wskazuje na fakt, że jest on dedykowany twórcom filmu – „filmowym librecistom”. Černík podejmuje próbę stworzenia zwięzłego przewodnika dla ówczesnych artystów kina. Słowo „librecista” nie jest przypadkowe. Autor odwołuje się tu do od wieków cenionej gałęzi sztuki jaką jest opera<sup>2</sup>, a co za tym idzie uznaje, że film jest równie wartościowym środkiem wyrazu artystycznego. Jest to informacja bardzo istotna, gdyż dotąd uważano kino za niezbyt ambitną jarmarczną rozrywkę. Dopiero teoria i praktyka dwudziestowiecznej awangardy uprawomocniła status filmu jako sztuki, bowiem to właśnie w obrębie awangardy zostały wykształcone pierwsze filmowe poetyki (np. surrealizm, dadaizm, film czysty)<sup>3</sup>.

Dostrzeganie artystycznego wymiaru filmu jest zatem również cechą charakterystyczną refleksji twórców poetyzmu, co wyraźnie widać choćby w tekstach teoretycznych Karla Teigego i Vítězslava Nezvala. Co więcej, kino stało się wówczas także tematem i inspiracją dla innych dzieł poetystów, którzy starali się stworzyć nowe gatunki literackie. Poematy wizualne jako odpowiedniki dadaistycznych fotomontaży i poematy filmowe, które naśladowały scenariusze traktowane były jako projekty potencjalnych filmów<sup>4</sup>.

1. *Žadnych zawiłostí fabuły,*

*dość, že obfituje w nie życie,*

*Dumas,*

*Conan Doyle*<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> A. Helman, *Kino czyste*, [w:] *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 766. Słowa te można również odnieść do kina czystego. Jego twórcy zmierzali do tego, by materiał filmowy poddać prawom organizacji muzycznej, co pozwoliłoby wyzwolić go z funkcji opisywania świata i opowiadania historii.

<sup>3</sup> R. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa–Łódź 1990, s. 5.

<sup>4</sup> J. Anděl, P. Szczepanik, *Czeska myśl filmowa. Tom 1: Obrazy, obrazki, obrazeczki*, red. A. Gwoździ, Gdańsk 2005, s. 18–19.

<sup>5</sup> A. Černík, *Zadania filmowego librecisty w nowoczesnym świecie*, tłum. I. Kędziński, [w:] *Czeska myśl...*, s. 186–187. Tytułowy tekst przytaczam w formie zaczerpniętej z przekładu Igora Kędzińskiego. W tomiku *Severní záře* A. Černíka utwór ten został

Mimo że manifest Černíka składa się z ośmiu postulatów, część z nich zawiera tożsame treści. Z tego też powodu zdecydowałam się podzielić żądania autora wobec filmowców na trzy grupy, co będzie widoczne również w układzie niniejszego szkicu. Pierwsza z nich dotyczy wymogu odrzucenia fabuły na rzecz eksperymentów formalnych. Postulat ten ściśle wiązał się z programem poetystów i ich wyobrażeniem poezji, które Černík przetransponował na grunt filmu. Vítězslav Nezval w manifestie *Papoušek na motocyklu, czyli o rzemiosle poetyckim* pisał, że wiersz winien być konstruowany na zasadzie szybkich asocjacji i swobodnych skojarzeń, ma wyrastać z wyobrażenia. W procesie twórczym istotne są emocje, asonans, prawa snu oraz panowanie formy i konstrukcji. Bezwzględnie odrzuca się stary sposób tworzenia – uzależniony od logiki, ideologii i fabuły. Poetyzm szybko wyszedł poza literaturę i stał się ważnym kontekstem dla rozważań na temat muzyki, sztuk plastycznych czy teatru. Dzięki temu kierunek ten stał się inspiracją dla stworzonego przez Jindřicha Štyrského i Toyen artyficylizmu, który okazał się swoistą odmianą poetyzmu dla malarstwa. Dzieła artyficylizmu były „nieprzedstawiającą konkretyzacją wrażeń, wspomnień i emocji”<sup>6</sup>. Kierunek ten zatem całkowicie wyeliminował ze swego tworzywa warstwę przedstawiającą. Postulaty Černíka wobec autorów filmowych wydają się tożsame. Co znamienne, w tekście czeskiego teoretyka wyraźnie widoczne są także różnice programowe pomiędzy ruchem poetystycznym a postulatami Grupy Artystycznej Devětsil. Twórcy poetyzmu odrzucają bowiem hasła sztuki społecznie zaangażowanej, ich teksty pozbawione są obowiązkowej wcześniej warstwy ideologicznej. Z tego względu w manifestie Černíka na próżno szukać treści proletkultowskich czy tendencji lewicujących<sup>7</sup>.

7. *Skupić się na walorach kamery, światłoczułych klisz i fotogenii, a nie na logice czysto zewnętrznych fabuł, w których występuje 10 000 statystów, Buenos Aires i prawdziwe krokodyle znad Nilu*<sup>8</sup>.

przedrukowany jedynie w przypisie, gdzie nie uwzględniono podziału na strofy. Rozważania na temat roli kina w dokonaniach czeskich awangardystów przeplatać będą cytatami z tekstu *Zadania filmowego librecisty w nowoczesnym świecie*, które stanowią ilustrację dla tez przedstawionych w dalszej części wywodu.

<sup>6</sup> Hasło: *poetyzm*, [w:] G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 456–458.

<sup>7</sup> Hasło: *poetyzm...*, s. 457; J. Anděl, P. Szczepanik, *op. cit.*, s. 20.

<sup>8</sup> A. Černík, *op. cit.*, s. 186–187.

Jak już wspomniałam, zawarty w manifestie Nezvala postulat odrzucenia fabuły na rzecz eksperymentów formalnych u Černíka zostaje przeniesiony na grunt filmu. Warto więc wspomnieć o rodzącym się w owym czasie filmie awangardowym, którego cechą charakterystyczną jest właśnie odejście od kina jako sztuki narracyjnej, a także eksperymenty z materiałą fotograficzną. Dla twórców awangardowych forma staje się dużo bardziej istotna niż treść. Jak pisze Alicja Helman:

*(...) awangarda stosowała środki językowe kina dla nich samych, próbując sprawdzić ich pozakontekstową, bezwzględną wartość ekspresyjną, niezależną od treści fabularnej<sup>9</sup>.*

Skrajnym wariantem kina awangardowego jest film czysty, który postuluje całkowite zerwanie z zasadą mimesis. Dzięki utworowi *Zadania filmowego librecisty* Černík do dziś udowadnia czytelnikom swą niebywałą znajomość ówczesnych trendów w sztuce europejskiej. Czeski teoretyk biegłe mówił w językach francuskim i niemieckim, dzięki czemu stale kontaktował się z przyjaciółmi tworzącymi europejskie awangardy<sup>10</sup>. Nie dziwi więc, że w omawianym tekście tak wyraźne wydają się nawiązania do filmu czystego, a więc poczynąń francuskich awangardystów na płaszczyźnie kinematografii, która była kolejną pasją Czecha.

2. *Przełożyć reaktywność człowieczej duszy*

*na optyczne fakty,*

*kombinacje,*

*ciągi*

*i sploty.*

3. *Pojąć funkcję światłoczułej kliszy i czystej fotografii,*

*odkryć i wprowadzić w życie*

*prawidła fotograficznego*

*„l'art pour l'art”<sup>11</sup>.*

Owe „optyczne fakty, kombinacje, ciągi i sploty” to właśnie realizowane przez film czysty postulaty tworzenia na ekranie nieznanych wizji

<sup>9</sup> A. Helman, *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemych*, [w:] *Kino nieme...*, s. 744.

<sup>10</sup> M. Jareš, *Artuš Černík – Zapomínáný příslušník avantgardy*, [http://www.aluze.cz/2000\\_01/jares.php](http://www.aluze.cz/2000_01/jares.php), (10.04.2011).

<sup>11</sup> A. Černík, *op. cit.*, s. 186.

wywoływanych przez związek obiektywu kamery i taśmy filmowej. Twórcy muszą zapomnieć o relacjach logicznych filmowanych obiektów, w zamian zobowiązani są „pojąć funkcję światłoczułej kliszy i czystej fotografii”. Zatem kino czyste powinno być wyzwolone spod jarzma elementów dramatycznych i jakichkolwiek związków z literaturą i teatrem. Doskonałą manifestacją tego typu filmu stał się *Balet mechaniczny* (1924) Fernanda Légera. Na jego przykładzie łatwo wskazać możliwości kinowej realizacji stawianego przez Černíka wymogu „odkrycia prawideł fotograficznego *l'art pour l'art*”. Jak pisze sam Fernand Léger „sztuka dla sztuki to sztuka bez tematu”<sup>12</sup>, a zatem należy wyrugować z niej intrygę, skupiając się jedynie na wyizolowanych przedmiotach, ruchu, grze światła i kształtów. Toteż film czysty eksploruje przede wszystkim możliwości specyficznie filmowych środków wyrazu, co stanowi również przedmiot zainteresowania czeskiej awangardy lat dwudziestych<sup>13</sup>.

5. *Nakazać operatorom eksperymenty w czysto wizualnej materii.*

6. *Ukazać akcję, ale nie dramatyczną czy powieściową, tylko akcję form i niuansów, światła i cieni, kształtów statycznych, ruchomych, poziomych i pionowych, rytmikę jednostajną i zakłócającą*<sup>14</sup>.

Już we wczesnej fazie poetyzmu (1922–1924) jego twórcy zafascynowali się filmem, a w szczególności zjawiskiem fotogenii. Sam termin fotogenia „najlepiej odpowiadał lirycznym tendencjom poetystów”<sup>15</sup>. Nic więc dziwnego, że czeski publicysta, podobnie jak Karel Teige, jest urzeczony tym zjawiskiem. W odróżnieniu od przyjaciela nie krytykuje on jednak estetyki

<sup>12</sup> F. Léger, *op. cit.*, s. 191–196.

<sup>13</sup> J. Anděl, P. Szczepanik, *op. cit.*, s. 20; Michal Bregant, *Avantgardní tendence v českém filmu*, „Filmový sborník historický”, 1992, nr 3, s. 144. Awangardowe tendencje na obszarze czeskiego filmu w latach 20. objawiały się wyłącznie w publicystyce i twórczości Karla Teigeo oraz innych członków Devětsilu, później poetystów. Najwcześniejszym przejawem zainteresowania czeskich awangardystów filmową praktyką jest tak zwana filmowa poezja, ewentualnie partytury czy libretta filmu czystego, które można nazywać poetystycznymi scenariuszami. „Filmowa awangarda” realizowała się zatem w Czechach głównie w artykułach Karla Teigeo, Artuša Černíka czy Jiřego Voskovca, którzy podziwiali kino jako absolutne nowoczesne medium, jako techniczny i artystyczny środek przyszłości.

<sup>14</sup> A. Černík, *op. cit.*, s. 186.

<sup>15</sup> J. Anděl, P. Szczepanik, *op. cit.*, s. 20.

abstrakcjonizmu. Dowodem tego jest choćby szósty postulat omawianego manifestu, w którym Černík domaga się wydobycia walorów filmowanych obiektów. Upomina się o magię światła, akcję niuansów i kształtów, a więc o fotogenię. Jest ona przypisywana przede wszystkim filmom artystycznym, których twórcy dążą do ukazywania rzeczywistość w sposób nowatorski i niesztampowy, starają się wydobyć plastyczne walory obrazów, ukazać zmienność ruchu<sup>16</sup>.

Fotografia i film rozumiane są przez poetystów jako cud, udoskonalony wizerunek świata, jako magia światła lub „koncentrat wyizolowanych elementów obrazowej rzeczywistości”<sup>17</sup>. Uważają, że fotografia ustanawia nowy model realizmu – odkrywa „nadrealność”. Podobnie w artykule „Nowy realizm: czysty kolor i przedmiot” pisze na ten temat Fernand Léger. Francuski artysta podkreśla, że w twórczości awangardystów przymus tematu zostaje zastąpiony przez przedmiot, który staje się główną treścią sztuki. Pojedynczy przedmiot staje się bohaterem obrazu czy filmu. Warto podkreślić, że możliwości kina odegrały bardzo istotną rolę w takim rozumieniu jego funkcji. Film często posługuje się zbliżeniem lub detalem, ukazuje jedynie fragment twarzy lub ciała ludzkiego. Wyodrębnione oko ludzkie lub usta powiększone kilkakrotnie na ekranie, osiągają zupełnie inną wymowę, stają się odrębnym bytem, elementem nowej rzeczywistości<sup>18</sup>. Przedmiot ukazywany w ten sposób przestaje być elementem obrazu przedstawiającego. Rezygnacja z tematu na rzecz eksperymentów formalnych powinna stanowić podstawowe zadanie awangardowego filmowca.

Postulat szósty może przywołać na myśl pewne treści programowe europejskiej awangardy, które mówią o tym, że poezja powinna być ekwiwalentem nowoczesnej cywilizacji. W związku z tym twórcy zobowiązani są do poszukiwania w języku możliwości dynamizujących. Zadaniem ich jest oddanie w poezji brzmień miasta, tłumy czy dźwięków nowoczesnej technologii. Podobne postulaty wobec filmowców wydaje się stawiać Černík – kino ma ukazać „akcję form i niuansów, światła i cieni, kształtów statycznych, ruchomych...”. Zatem powinno oddać dynamikę współczesnego świata, dorównać rozmachem cywilizacji, zdobyciom techniki. Czeski teoretyk domaga się więc od twórców awangardy filmu czystego, który nie opowiada historii i nie opisuje świata, ale potrafi przetransponować uczucia

<sup>16</sup> Hasło: *fotogenia*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 338.

<sup>17</sup> J. Anděl, P. Szczepanik, *op. cit.*, s. 18–20.

<sup>18</sup> F. Léger, *Nowy realizm: czysty kolor i przedmiot*, [w:] *idem, op. cit.*, s. 100–104.



człowieka na obraz. Jedynym celem takiego kina powinno być zatem przekazanie określonego nastroju czy tonacji emocjonalnej, uzyskanych dzięki grze kształtów, światła, cieni, rytmu przedmiotów<sup>19</sup>.

4. *Uściślając scenariusz, wytrącić reżyserom z rąk  
nieznośny realizm,  
naturalizm,  
bipersentymentalizm  
i literackie plagiatorstwo.*

8. *Być poetą nowoczesnym, który z wiersza nie czyni lupiny robaczywego  
orzecha tradycji*<sup>20</sup>.

W tekście Černíka można znaleźć także inne typowe dla awangardy europejskiej elementy. Ten najbardziej czytelny to antytradycjonalizm. Poczucie kryzysu kultury i świadomość schyłku przerodziły się w programach awangardystów w negację tradycji i dziedzictwa epok minionych. Na gruncie czeskim objawiało się to odcięciem się od postaw dekadentyzmu i symbolizmu oraz obrazu artysty jako wyjątkowego indywiduum. Černík nakazuje również dystans wobec tradycji i konkretnych nurtów w literaturze i sztuce, mianowicie: realizmu, naturalizmu, sentymentalizmu. Artysta filmowy powinien również bezwzględnie odciąć się od literatury, poszukiwać nowego języka i nowych środków wyrazu, tworząc sztukę czystą.

Twórczość Artuša Černíka przez długie lata nie zajmowała badaczy literatury. Bez wątplenia przyczynił się do tego fakt, że za życia nie udało się poecie wydać swoich prac, nie udało się to również jego następcom. Mimo, że starania te wspierał Karel Teige, a po śmierci Černíka również Jaroslav Seifert, za każdym razem kończyły się one niepowodzeniem. Po 1923 roku i kilku nieudanych próbach opublikowania tomiku *Severní záře* jego autor powoli rezygnuje z twórczości poetyckiej na rzecz publicystyki filmowej.

Wspomniany wyżej tom ukazał się drukiem dopiero w 2001 roku nakładem wydawnictwa Protis. Współcześni badacze dorobku Černíka starali się przybliżyć całą jego twórczość poetycką, umieszczając w książce także wiersze z późniejszego okresu. Utwory te ukazują dzisiejszemu czytelnikowi poetystyczne inspiracje autora. Dwa poematy kinematograficzne zamieszczone na końcu tomu świadczą o porzuceniu przez Černíka tradycyjnego sposobu tworzenia poezji na rzecz inspiracji czerpanych z wynalazków

<sup>19</sup> A. Helman, *Kino czyste*, [w:] *Kino nieme...*, s. 768.

<sup>20</sup> A. Černík, *op. cit.*, s. 186–187.

nowoczesnego świata. *Skleněná báseň* oraz *Železniční neštěstí v Údolí Bažin* wskazują na fascynację generacji autora gatunkiem filmowego libretta oraz sygnalizują jego stale wzrastające zainteresowaniem kinematografem. Warto podkreślić fakt, że owe poetystyczne scenariusze, czy też, jak nazywał je Karel Teige, kinoodysseye, wyraźnie zmieniły charakter twórczości poety. Wniosły do niej elementy wyobrażeniowe i nowe zabiegi formalne, które bezsprzecznie wzbogaciły poezję pokolenia Devětsilu<sup>21</sup>.

Artuš Černík był niezwykle oczarowany wynalazkiem kinematografu. Co więcej, wierzył w przyszłość sztuki filmowej i doceniał jej nowatorstwo. Odkąd w 1926 roku przeprowadził się do Pragi, całkowicie poświęcił się popularyzacji kina nie tylko jako znakomity krytyk i teoretyk, ale też propagator eksperymentu w tej dziedzinie. Działał w organizacji dziennikarzy filmowych, w latach 1947–1951 przewodził komisji dystrybucji filmów zagranicznych, a od 1951 roku był kierownikiem działu naukowego Czechosłowackiego Instytutu Filmowego. Zmarł 25 grudnia 1953 roku w Pradze. Zastanawiające jest, dlaczego znaczna część twórczości publicystycznej i krytycznej tak znakomitego działacza czeskiej awangardy do dziś czeka na publikację.

## Bibliografia

- Bregant M., *Avantgardní tendence v českém filmu*, „Filmový sborník historický”, 1992, nr 3.
- Černík A., *Severní záře*, Praga 2001.
- Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.
- Gwóźdź A. (red.), *Czeska myśl filmowa. Tom 1: Obrazy, obrazki, obrazeczki*, Gdańsk 2005.
- Jareš M., *Artuš Černík – Zapomínaný příslušník avantgardy*, www.aluze.cz.
- Kluszczyński R. W., *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa–Łódź 1990.
- Léger F., *Funkcje malarstwa*, tłum. J. Guze, Warszawa 1970.
- Lubelski T. (red.), *Encyklopedia kina*, Kraków 2003.
- Lubelski T., Sowińska I., Syska R. (red.), *Kino nieme*, Kraków 2009.
- Seifert J., Teige K. (red.), *Revoluční sborník Devětsil/reprint*, Praga 2010.
- Teige K., *Film*, Praga–Bubeneč 1925.

<sup>21</sup> J. Flaišman, *Komentář*, [w:] A. Černík, *Severní záře*, Praga 2001, s. 109, 116–117; K. Teige, *Film*, Praga–Bubeneč 1925, s. 68–72.