

ISSN 2299-2545

Studenckie Zeszyty Naukowe

Instytutu Filologii
Słowiańskiej UJ

Numer specjalny 2014

Prace licencjackie obronione z wyróżnieniem
przez studentów IFS w 2013 oraz 2014 roku

Kraków 2014

Redakcja naukowa

dr Robert Sendek

Redakcja

Krzysztof Popek (redaktor naczelny)

Karolina Lasoń, Bartłomiej Rusin, Monika Sakowska

Korekta

Monika Sakowska, Krzysztof Popek

Recenzenci

dr hab. Sylwia Nowak-Bajcar (Uniwersytet Jagielloński)

dr Robert Sendek (Uniwersytet Jagielloński)

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

Opracowanie graficzne, dtp

Tomasz Sekunda

Zdjęcie na okładce

Vukovar (1997), autorstwa użytkownika United Nations Photo,
udostępniony na serwisie Flickr.com na licencji CC BY-NC-ND 2.0

© by Autorzy, 2014

ISSN 2299-2545

Wydanie sfinansowane ze środków

Rady Kół Naukowych UJ



Wydawca

Wydawnictwo «scriptum» Tomasz Sekunda

tel. + 48 60 4532 898

e-mail: scriptum@scriptum.strefa.pl

www.scriptum.strefa.pl

Spis treści

Anna Sokulska

Dramat kobiecy, kobieta w dramacie.

Wokół dramaturgii Mai Pelević..... 5

Kamila Płodzień

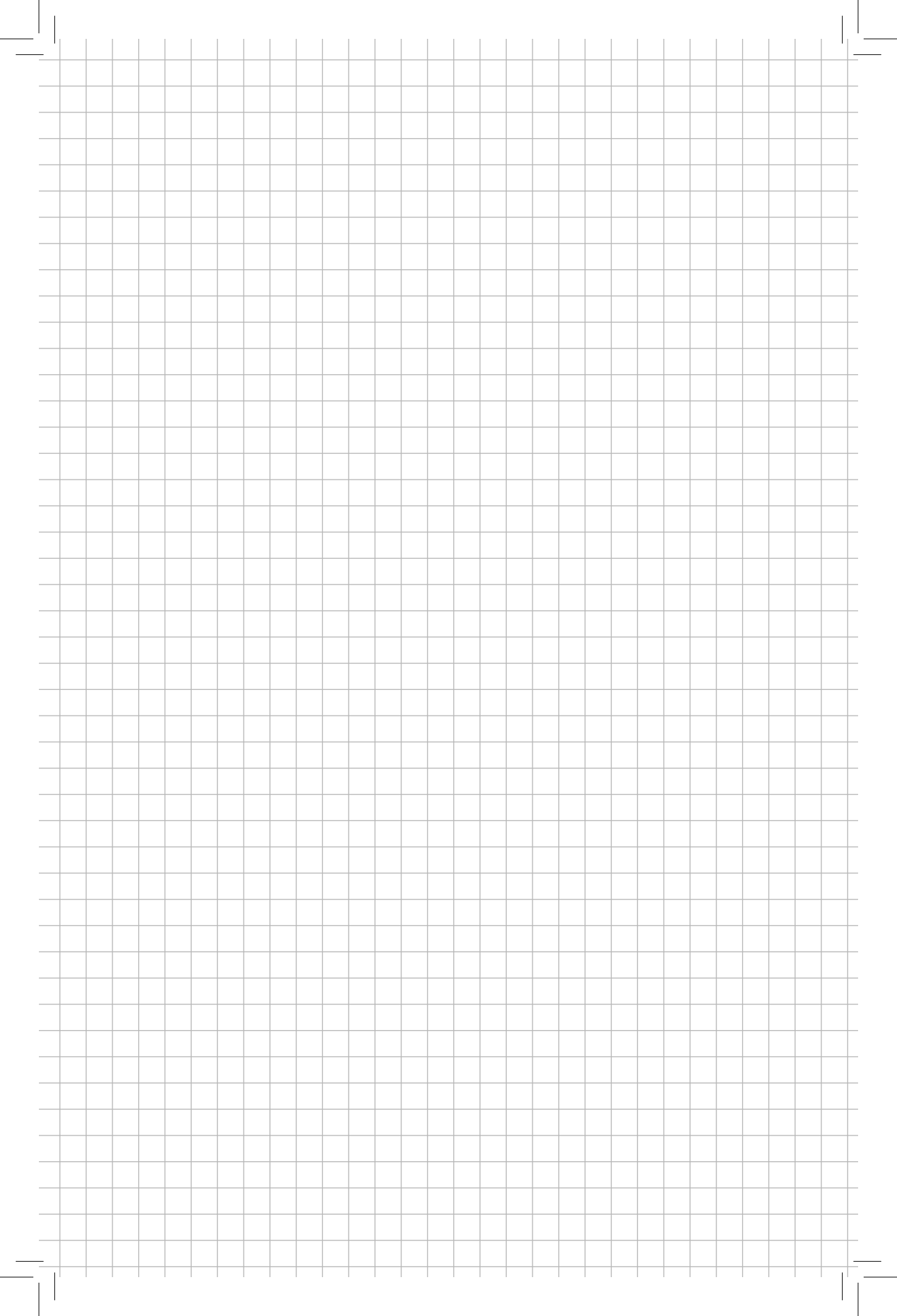
Język wartości w tekstach publicystycznych wybranych numerów

pisma „Vlajka” z lat 1939–1942..... 53

Aleksandra Wojtaszek

Ratno pismo Josipa Mlakicia. Pomędzy chorwackim a bośniackim

modelem „pisanía wojny” 87



Anna Sokulska
Uniwersytet Jagielloński

Dramat kobiecy, kobieta w dramacie. Wokół dramaturgii Mai Pelević

W Wstęp

historii literatury serbskiej dramaturgia nigdy nie zajmowała szczególnego miejsca. Większe zainteresowanie nią można dostrzec dopiero pod koniec XX wieku, kiedy to zaczęła tworzyć najnowsza generacja pisarzy. Wśród tych twórców znajduje się Maja Pelević – młoda i obiecująca dramatopisarka – której niniejsza praca będzie poświęcona. Autorka ta w swoich dziełach podkreśla między innymi kwestię umiejscowienia kobiety we współczesnym świecie, owładniętym przez stereotypowe przekonania. Głównym tematem niniejszej rozprawy będą bohaterki tekstów Mai Pelević, poszukujące swojej drogi życiowej i walczące o niezależność, ale także i te, które tego zaprzestają.

W pierwszym rozdziale zatytułowanym „*Budući istinski generacijski predvodnik*” – *twórczość Mai Pelević na tle nowej generacji dramatopisarzy*, który stanie się wprowadzeniem do rozprawy, dokonamy prezentacji Mai Pelević

i scharakteryzujemy jej twórczość w odniesieniu do innych pisarzy, tworzących po 1995 roku. W tym celu zaprezentujemy krótki rys historyczny najnowszej dramaturgii serbskiej. Zastanowimy się, skąd w twórczości omawianej w tej pracy autorki pojawiły się takie, a nie inne tematy. Spróbujemy odpowiedzieć na pytanie o wpływ transformacji lat dziewięćdziesiątych, otwarcia się na zachodnie modele oraz działalności artystycznej innych dramatopisarzy na jej utwory. Scharakteryzujemy także odbiór dramatów najmłodszego pokolenia w Serbii oraz w Polsce.

Drugi rozdział niniejszej rozprawy, pt. „*Budi lepa! budi pametna (...) / koristi telo*” – *bohaterki a stereotypowe wizerunki kobiet*, zostanie poświęcony analizie dwóch dramatów Mai Pelević: *Beograd – Berlin* i *Pomorandžina kora* (*Skórka pomarańczowa*). Celem tej części pracy będzie prezentacja podejmowanych przez bohaterki dramatów prób dookreślenia własnej tożsamości kobiecej w świecie ogarniętym stereotypowymi przekonaniami i przedstawienie wpływu społeczeństwa na ten proces. Aby lepiej zrozumieć omawiane zagadnienie, porównamy bohaterki wymienionych wyżej utworów. Zwrócimy szczególną uwagę na ich stosunek do własnego ciała, a także seksualności. Zastanowimy się nad tym, w jakich kategoriach postrzegają one swoją cielesność i jak ją wykorzystują w relacjach z innymi osobami, szczególnie z mężczyznami. Odpowiemy także na pytanie o cel takiej właśnie prezentacji bohaterek.

Trzeci i ostatni rozdział, zatytułowany *Emocija (...) nepoznato osećanje – bohaterki poszukujące swojego miejsca w świecie – „Ja ili neko drugi” Mai Pelević*, stanowić będzie analizę jednego z tekstów dramatycznych pisarki. Zajmiemy się charakterystyką wprowadzonej w dzieciństwie bohaterki tego utworu. Zastanowimy się nad dosłownym i metaforycznym wpływem zniewolenia i skutkami, jakie ze sobą niesie odizolowanie od świata zewnętrznego. Przyjrzymy się również jej relacji z porywaczem, a także z rodzicami. W tej części rozprawy skupimy się także na matce dziewczynki, reprezentującej typ kobiety, od którego stara się uciec bohaterka dramatu *Pomorandžina kora*. Rozważymy, jak wejście w rolę perfekcyjnej pani domu oraz wspaniałej matki i żony oddziałuje na jej relacje z rodziną. Czy próba sprostania oczekiwaniom innych jest aprobowana i pochwalana przez społeczeństwo? Skomplikowane stosunki między matką i córką posłużą do opisanego problemów współczesnych kobiet, które pragną być doceniane przez inne osoby.

Celem pracy jest analiza sposobu prezentacji postaci kobiecych w twórczości Mai Pelević. Ta młoda i obiecująca autorka uważana jest przez wielu

badaczy za wielką nadzieję najnowszej dramaturgii serbskiej. W swoich dziełach pokazuje walkę bohaterek o prawo do bycia sobą, wskazuje ich dążenia do niezależności w świecie, w którym niezależność się niszczy. Kobiety w dramatach Mai Pelević próbują dokonać zmian w swoim życiu, korzystając z ciała i seksualności, jako tych elementów, na które człowiek powinien mieć największy wpływ. Aby lepiej zrozumieć omawiane w tej rozprawie kwestie, posłużymy się metodologiami feministyczną i gender studies, które najlepiej odpowiadają poruszonym tematom.

Maja Pelević przedstawia niewątpliwe nowe spojrzenie na społeczeństwo patriarchalne i na rolę w nim kobiet. Wykorzystuje współczesne problemy ludzi i pokazuje, jak sobie z nimi radzą, zwracając szczególną uwagę na intymny świat swoich bohaterek i ich walkę o niezależność. Ten niezwykle aktualny, doraźny charakter utworów serbskiej dramatopisarki sprawił, że stworzone przez nią w dramatach postaci kobiece stały się głównymi bohaterkami niniejszej rozprawy.

1. „Budući istinski generacijski predvodnik”¹ – twórczość Mai Pelević na tle nowej generacji dramatopisarzy

Dramaturgia serbska nie została dotąd opisana w należyty sposób. Wybiórczo zajmowali się nią m.in. Jovan Deretić, Svetislav Jovanov czy Slobodan Selenić. Skupiali się oni jednak głównie na najbardziej znanych twórcach, którzy odnieśli sukces zarówno w swoim kraju, jak również poza jego granicami. Chociaż powstało wiele prac na temat Biljany Srbljanović czy Mileny Marković, młodszy twórcy w praktyce zostali zepchnięci na drugi plan. Powodem takiego stanu rzeczy może być problem z wartościowaniem i klasyfikacją zjawiska, jakim jest najnowsza dramaturgia serbska. Obecnie w Serbii daje się zauważyć tzw. hiperprodukcja poezji, prozy, ale i dramatu. Czytelnikom trudno jednoznacznie określić, co warto przeczytać, a co mogą uznać za bezwartościowe. Między innymi dlatego młodszy twórcy, wśród nich interesująca dramatopisarka Maja Pelević, są pomijani w podsumowaniach literackich i antologiach.

Maja Pelević urodziła się w 1981 roku w Belgradzie. Tam w 2005 roku ukończyła dramaturgię w Szkole Teatralnej. Studiowała także teorię sztuki i mediów (*teorije umetnosti i medija*) na Uniwersytecie Sztuk Pięknych. W tym

¹ S. Jovanov, *Ugodne ravnoteže, opasna obećanja*, www.sveske.ba/bs/content/ugodne-ravnoteze-opasna-obecanja, (05.06.2013).

czasie uczestniczyła w różnego rodzaju kursach, organizowanych również poza granicami kraju (np. warsztaty zatytułowane „Teoria awangardy” czy „Współczesny teatr amerykański”, które odbyły się w Nowym Jorku) oraz przedsięwzięciach teatralnych. Współpracuje z niezależną platformą Teorija koja Hoda (TkH)², wspierającą młodych twórców, którzy pragną prezentować swoją działalność teoretyczno-artystyczną. Maja Pelević była współorganizatorką, a także uczestniczką projektu NADA (Nova drama). W październiku 2005 roku została redaktorką czasopisma „Scena”. Do tej pory napisała następujące dramaty: *ESCape*, *Ler*, *Beograd-Berlin*, *Deca u formalinu*, *Fake Porno*, *Budite Lejdi na jedan dan*, *Pomaranđžina kora*, *Ja ili neko drugi*, *Hamlet-Hamlet*, *Čudne ljubavi*, *Možda smo mi Miki Mouse*, *Skočiđevojka – odneseni vjetrom*³. Znaczna ich część została przetłumaczona na takie języki jak: angielski, francuski, niemiecki, norweski, słowacki, rosyjski, węgierski, bułgarski, słoweński, a także polski. Dramaty wystawiane są zarówno na scenach serbskich, ale także i światowych. Maja Pelević jest także autorką tekstów o charakterze teoretyczno-literackim, które najczęściej publikuje na platformie TkH.

Rozważania nad twórczością tej autorki należy zacząć od krótkiego przybliżenia historii najnowszej dramaturgii serbskiej, ze szczególnym uwzględnieniem okresu po 1995 roku. Pozwoli to czytelnikom uświadomić sobie, w jakim środowisku przyszło tworzyć tej młodej artystyce.

Jak zwykli twierdzić badacze (między innymi Svetislav Jovanov, na którego prace będziemy się często powoływać w tej rozprawie), pojęciem najnowszej dramaturgii serbskiej obejmujemy utwory, które pojawiły się od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Okres ten jest ściśle powiązany z tragicznymi wydarzeniami, jakie miały wtedy miejsce. Chodzi mianowicie o rozpad Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii i konflikt wojenny (1991–1995), który można nazwać czasem przełomu⁴. Między innymi

² Teorija koja Hoda (TkH) – nazwa niezależnej platformy nieakademickiej, w ramach której teoretycy i artyści przedstawiają swoje koncepcje i teorie dotyczące teatru, performansu, filmu i sztuk wizualnych. Do najważniejszych jej członków należą: Ana Vujanović, Bojan Đorđev, Bojana Cvejić, Jelena Knežević, Siniša Ilić. Swoje artykuły prezentuje tam również Maja Pelević.

³ Zob. *Predsmrtna mladost: Antologija najnovije srpske drame (1995–2005)*, t. 1, red. S. Jovanov, V. Jezerkić, Novi Sad 2006, s. 226.

⁴ Zob. S. Nowak-Bajcar, *Mapy czasu. Serbska proza postmodernistyczna wobec wyzwań epoki*, Kraków 2010, s. 13–43.

właśnie te wydarzenia wywarły niebagatelny wpływ na to, jak i co pisano w Serbii. Jak zauważa Nebojša Romčević, dramaturg i krytyk teatralny:

W krótkim czasie obywatele Serbii utracili swoje ideologiczne, narodowe, polityczne, moralne, a nawet metafizyczne podstawy życia. (...) Zniknięcie Jugosławii doprowadziło do rozrzedzenia tożsamości narodowej, która ustąpiła miejsca romantycznej i mitologicznej koncepcji legendarnej historii, utrzymanej w duchu ruchów narodowych z 1848 roku. Nacjonalizm w swym podstawowym wymiarze, jako zdecydowane odrzucenie rzeczywistości, „re-kreowanie” mitów narodowych i pseudotradycyjnego etosu, uciszył i tak słaby głos obywatelskiej części społeczeństwa⁵.

W poszukiwaniu swojej tożsamości i nowych sposobów ekspresji artyści zwracali się ku wzorcom rodzimym lub stosowali koncepcje artystyczne przeszczepiane z Europy Zachodniej, uznając je za bardziej atrakcyjne⁶.

Kolejne lata, czyli obalenie reżimu Slobodana Miloševića, początek konfliktu w Kosowie (1998), bombardowania w Serbii i Czarnogórze (1999), przyniosły wiele problemów, przede wszystkim natury ekonomicznej. Co ciekawe jednak i na co zwracają uwagę liczni badacze, serbska dramaturgia po roku 1995 przeżywała rozkwit. Svetislav Jovanov w swoim artykule *Ugodne ravnoteže, opasna obećanja* napisał:

Nagoveštaj zaokreta i istovremeno, momenat kvalitativnog „ubrzanja” u srpskoj drami predstavlja „dvostruka sezona” 1996–1997-e godine. Podsetimo se društvenog konteksta – reč je o periodu koji protiče u znaku protestnih šetnji u većim gradovima koje dovode do prve, mučno izvojevane pobjede demokratskih snaga nad manipulativnim mehanizmom Miloševićovog režima. Paralelno sa tim šire utemeljenim, premda kolebljivim i nesigurnim koracima u pravcu demokratskog osvešćenja, u srpskoj kulturnoj javnosti otpočinju dublja i bolnija suočavanja sa traumom rata; u oba procesa, pozorište figurira kao jedan od značajnijih pokretačkih faktora, ovog puta sa dramskim piscima kao predvodnicima⁷.

Potrzeba zajęcia się czymś innym niż tylko sytuacją gospodarczą była ogromna.

⁵ N. Romčević, *Teatr w Serbii w latach 1990–2010*, tłum. L. Malczak, [w:] *Serbska ruletka. Dramat serbski po 1995 roku*, t. 1, red. A. Cielesta, L. Malczak, D. Zwierzchowska, Katowice 2011, s. 43–44.

⁶ W przypadku dramatu – założenia teatru In-yer-face.

⁷ S. Jovanov, *op. cit.*

We wzmiankowanym wyżej artykule Svetislav Jovanov nakreślił krótką historię najnowszej dramaturgii serbskiej. Publikacja ma charakter bardziej eseistyczny niż krytyczno-literacki, ale do dnia dzisiejszego nie powstało żadne solidne opracowanie tego tematu. Podziały, jakie stosuje badacz, są sztuczne i nie zawsze właściwe. Wymienia on jednak najważniejsze tematy, wskazuje też najistotniejszych twórców, którzy wywarli ogromny wpływ na najmłodsze pokolenie dramatopisarzy, dlatego warto, jak sądzę, przywołać jego opinię. Nie będzie błędem, jeżeli powtórzymy za tym badaczem, że ostatnie lata to okres najbardziej intensywnego rozwoju dramatu w dziejach literatury serbskiej⁸. Charakteryzując twórców tego czasu, warto zrobić to w oparciu o podział, który narzuca pewne schematy, ale jest zdecydowanie bardziej adekwatny niż klasyfikacja tematyczna, zbyt upraszczająca ich dzieła.

W minionym dwudziestoleciu tworzyły i tworzą trzy pokolenia dramatopisarzy. Pierwsze, czyli tzw. starsza generacja, to przede wszystkim: Vida Ognjenović (ur. 1941), Goran Marković (ur. 1946), Mirjana Ojdanić (ur. 1951), Dušan Kovačević (ur. 1954), Miroljub Nedović (ur. 1961), Nebojša Romčević (ur. 1962), Ivan M. Lalić (ur. 1965) oraz Željko Hubać (ur. 1967). Większość z nich zdobyła uznanie publiczności i ugruntowała swoją pozycję. Jak zauważają twórcy antologii *Serbska ruletka*:

Każdy z nich reprezentuje odmienną „szkołę” pisania, ma swój odmienny, niepowtarzalny i rozpoznawalny styl oraz własną poetykę. Dramat doświadczonych w sztuce pisarskiej twórców to również dramaty zaangażowane, ale sposób i forma, w jakiej to znamienne zaangażowanie się objawia, są odmiennie niż w przypadku młodych twórców. (...) Wielu pisarzy starszego pokolenia wiąże się przede wszystkim z nurtem dramatu historycznego (istorijska drama) lub też – z teatrem politycznym (politički angažovana drama), chociaż często jest to zbyt daleko posunięta generalizacja⁹.

Tematy, jakie interesują dramatopisarzy starszego pokolenia, związane są z kategorią mitu i legendy, ale zajmuje ich także historia (nie tylko najnowsza, ale również ta starsza). Twórcy próbują rozliczyć się z przeszłością, a także odpowiedzieć na pytanie, jaką wartość ma sztuka. Za przykład może posłużyć dramat Gorana Markovicia z 1996 roku pod tytułem *Turneja*, który

⁸ *Ibidem*.

⁹ A. Cielesta, *Akt III Scena I, Sen wariata*, [w:] *Serbska ruletka...*, s. 28.

porusza właściwie dwa tematy. Jak pisze Svetislav Jovanov, autor „efektno prepliće «temu» («tezgaroško» krstarenje grupe osiromašenih beogradskih glumaca po bosanskim ratnim prostorima) i metatemu (odnos pozorišta i umetnika uopšte prema pitanjima rata, nacionalizma i etničkog čišćenja)“¹⁰. Tragikomiczny i satyryczny sposób przedstawienia tematu sprawia, że dzieło zyskało uznanie wśród krytyków i publiczności.

Drugą generację dramatopisarzy, urodzonych pomiędzy 1970 a 1982 rokiem, Svetislav Jovanov podzielił na trzy podgrupy, według dat wydawania ich dzieł. Do grupy pierwszej należy Biljana Srbljanović (ur. 1970), jedna z najlepszych i najbardziej znaczących w Serbii autorek, która debiutuje najwcześniej ze wszystkich przedstawicieli tej „fali“. W drugiej grupie znalazły się: Uglješa Šajtinac (ur. 1971) i Milena Marković (ur. 1974). Natomiast do najmłodszego pokolenia dramatopisarzy Jovanov zalicza Filipa Vujoševicia (ur. 1977), Dimitrije Vojnova (ur. 1981), Maję Pelević (ur. 1981) i Milenę Bogavac (ur. 1982). Tworzą oni tzw. nowy dramat, którego próby opisu podjął między innymi Miloš Lazin. Badacz stwierdził, że ten rodzaj dramaturgii radykalnie dystansuje się od teatru postmodernistycznego. Jak zauważa, dzieje się tak dlatego:

– *da sadržaj crpi iz života - u pozorištu vidi medij spoznaje sveta (za razliku od postmodernističkog pozorišta za koje je scena prostor za igru fantazije, sliku).*

– *da je antiiluzionistička, čak i antiteatralna (nasuprot društvu spektakla, onakvom kakvim ga je definisao Gi Debor).*

– *da funkcioniše kao izazov gledaočeve percepcije (njena struktura je organizovana kako bi gledaoca probudila iz pasivnosti posmatrača)*

– *da intencijama i prosedeima istovremeno iziskuje novi odnos snaga unutar produkcijskog sistema (između „autora teksta“ i njegovih, kako smo ih uobičajili zvati, „izvođača“)¹¹.*

Najmłodsze pokolenie, do którego przynależy Maja Pelević, reprezentuje grupa, którą łączy bardzo wiele cech. Przede wszystkim twórcy ci urodzili się mniej więcej w jednym czasie (lata siedemdziesiąte i początek osiemdziesiątych XX wieku). Co ciekawe, większość z nich studiowała w tym samym miejscu, a mianowicie na Wydziale Dramaturgii Uniwersytetu

¹⁰ S. Jovanov, *op. cit.*

¹¹ M. Lazin, *Nova drama, nova gluma*, „Scena”, 2007, nr 1–2, www.pozorje.org.rs/scena/scena1207/16.htm, (14.12.2012).

Belgradzkiego (Fakultet dramskih umetnosti). Najmłodsza czwórka wymieniona wyżej rozpoczęła tam naukę w tym samym roku. Dramaty większości tych autorów były tekstami pisanymi jako zadania umożliwiające zaliczenie poszczególnych przedmiotów. Jak zaznaczają Vesna Jezerkić i Svetislav Jovanov, najmłodszą generację dzieli wiele (tematyka, poetyka, przekonania), ale należy pamiętać o tym, że łączy ich sposób, w jaki odbierają świat: „Ono što istinski povezuje odabrane autore je, ma koliko različite bile njihove dramske poetike, politička i druga uverenja, ukusi i stil, jeste jedno jedinstveno osećanje prema svetu u kome i sa kojim žive”¹².

Najnowsza dramaturgia serbska, przez wzgląd na poruszane tematy, a także stosowane techniki, bardzo często utożsamiana jest z tzw. brytyjskim teatrem *in-yer-face*¹³ (tłumacząc to określenie na język polski należy użyć formuły „teatr prosto w twarz”, a nawet, jak chcą niektórzy, „prosto w pysk, mordę”). Nowa estetyka, jaką stosuje się w sztukach tego rodzaju, budzi wiele kontrowersji. Używanie specyficznego języka (najczęściej żargonu i wulgaryzmów), hiperbolizacji, szokujących i brutalnych obrazów krwi, przemocy oraz przedstawienie seksualności człowieka w sposób odarty z sentymentów, biologiczny niejednokrotnie wywołuje skrajne reakcje: obrzydzenie, a nawet sprzeciw części publiczności, natomiast u innych odbiorców – zainteresowanie. Dramaturgia powstająca w Serbii po roku 1995 ma wiele wspólnych cech z tego rodzaju sztukami. Jak zauważają badacze, dramaturdzy tacy jak Biljana Srbljanović i Milena Marković, a także Maja Pelević, tworzą dzieła dające się określić mianem neobrutalistycznych. Skąd

¹² *Predsmrtna mladost...*, s. 5.

¹³ Termin „*in-yer-face*” został użyty pierwszy raz przez Aleksa Sierza, krytyka teatralnego, który w 2001 roku tak właśnie określił nowy nurt dramatyczny w Wielkiej Brytanii, zapoczątkowany w 1990 roku. Charakteryzował się on brutalnym podejściem do rzeczywistości, prowokował, zmuszał do myślenia. Niejednokrotnie był nazywany „zuchwałym i agresywnym”. Jak możemy przeczytać na stronie internetowej poświęconej temu właśnie nurtowi: „*In-yer-face theatre shocks audiences by the extremism of its language and images; unsettles them by its emotional frankness and disturbs them by its acute questioning of moral norms. It not only sums up the zeitgeist, but criticises it as well. Most in-yer-face plays are not interested in showing events in a detached way and allowing audiences to speculate about them; instead, they are experiential – they want audiences to feel the extreme emotions that are being shown on stage. In-yer-face theatre is experiential theatre*”. Do najwybitniejszych przedstawicieli tego rodzaju sztuki należą: Sarah Kane, Mark Ravenhill i Anthony Neilson. Zob. *IN-YER-FACE THEATHER*, www.inyerface-theatre.com/what.html, (07.12.2012).

tak silny wpływ teatru brytyjskiego na serbski? Odpowiedzi należy poszukiwać w rzeczywistości, w jakiej utwory powstawały.

Na samym początku trzeba przypomnieć, że – zdaniem krytyków – zarówno twórcy z Serbii, jak i ich koledzy z innych krajów, podjęli podobną tematykę mniej więcej w tym samym czasie. Zwraca na to uwagę Darinka Nikolić:

*(...) mladi dramatičari u Srbiji [su] progovorili doduše istovremeno i o gotovo istovetnim temama, istovetnim jezikom, istovetnim profilom junaka, kao i evropski, ali iz potpuno drugačijeg civilizacijskog i kulturnog backgrounda, s jedne i iz situacije potpuno autizma diktiranog višegodišnjim prinudnim odsustvom komunikacije sa svetom u vreme rata na Balkanu, s druge strane*¹⁴.

Sankcje gospodarcze, handlowe i – co dla zrozumienia omawianego tutaj tematu jest ważne – kulturalne, o których wspomina badaczka, zostały nałożone na ówczesną Jugosławię przez Radę Bezpieczeństwa ONZ. Miały one odizolować kraj od reszty Europy i doprowadzić do tego, by rząd w Belgradzie zaprzestał wspierać bośniackich Serbów i m.in. nie dostarczał im broni. Odniosło to pewien skutek, gdyż w 1994 roku po groźbie zaostrezenia kar i całkowitej blokady państwa, Slobodan Milošević oficjalnie zerwał współpracę z Republiką Serbską w Bośni oraz w Chorwacji, a wspólnota międzynarodowa cofnęła część sankcji. Serbia zaczęła się ponownie otwierać na Europę. Tutaj właśnie swoją szansę odnaleźli serbscy artyści, rozpoczynając – niezwykle utrudnioną za sprawą wydarzeń wojennych – współpracę z krajami zachodnimi. Można wysunąć wniosek, iż izolacja kulturalna doprowadziła do próby podjęcia komunikacji ze światem, co później miało swój skutek w tym, że twórcy pochodzący z Serbii i tworzący na jej obszarze ze zdwojoną siłą zwrócili się w stronę Zachodu. Właśnie dlatego tak powszechne było w dramaturgii serbskiej wykorzystanie elementów stosowanych w krajach Europy Zachodniej (na przykład, jak w omawianym tu przypadku, estetyki teatru in-yer-face). Posługiwanie się tymi środkami miało pokazać, że pod względem osiągnięć sztuka serbska dotrzymuje kroku przedsięwzięciom artystycznym innych krajów, które nie doświadczyły wojny. Konflikty, jakie miały miejsce na Bałkanach w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, jak uważają niektórzy badacze, wpłynęły na większe

¹⁴ D. Nikolić, *Deca autizma ili Male priče o malim ljudima*, [w:] *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, red. S. Anđelković, Novi Sad 2004, s. 141.

zainteresowanie dramaturgią tamtego okresu wśród serbskich czytelników. Taką tezę stawiają między innymi autorzy antologii *Serbska ruletka*, którzy piszą:

*Jest więc teatr serbski odbiciem, czy właściwiej: współuczestnikiem, przemian w teatrze europejskim, ale dokonujących się „na sposób serbski”, odzwierciedlając wszystkie niepokoje, zmory (przeszłości) i dylematy moralne serbskiego społeczeństwa, a tym samym rysując obraz bardzo heterogeniczny*¹⁵.

Widać więc, że pomimo wzorowania się na „obcej” estetyce, serbska dramaturgia posiada swój własny, indywidualny pierwiastek.

Nie sposób jednak nie zaznaczyć, że tak chętnie zwrócenie się ku dorobkowi teatru zachodnioeuropejskiego wśród serbskich dramaturgów mogło wynikać także z faktu, iż pod koniec XX wieku prowadzono w Teatrze Narodowym w Belgradzie warsztaty, które były częścią projektu NADA (Nova drama). Wzięła w nich udział między innymi Maja Pelević. Miała ona okazję przyrzeć się przede wszystkim twórczości brytyjskich dramatopisarzy i poetyce teatru in-yer-face, której ślady odnajdujemy w jej utworach (wspomnieć tu można dramaty: *Pomorandžina kora* i *Beograd – Berlin*). Na wpływ warsztatów na młodych twórców zwraca uwagę Ana Tasić w swojej książce *Otvorene rane – telo u neobrutalističkoj drami i pozorištu*:

*Autori, rođeni između 1975. i 1982., (...) mnogo kasnije su praktikovali ovu formu, stil, tematiku. Jedno od mogućih objašnjenja za takvu situaciju jeste činjenica da su ovi autori prošli kroz radionice projekta „NADA (Nova drama)”, neke vrste baze za novo dramsko pisanje organizovanoj u beogradskom Narodnom pozorištu (2002–2003), uz podršku Beogradskog saveta. U okviru „Nove drame” je, između ostalog, organizovan dolazak menadžera i pisaca iz Royal Courta, koji su vodili razgovore i radionice sa srpskim piscima, prevedeni su komadi britanskih pisaca (Rejvenhila, Nilsona, Martina Krimpa), što je sve sigurno uticalo na profesionalni razvoj mladih pisaca iz Srbije*¹⁶.

Te podobieństwa do teatru in-yer-face mają wpływ na recepcję współczesnych serbskich dramatów zarówno w samym kraju, jak również poza

¹⁵ A. Cielesta, *op. cit.*, s. 25.

¹⁶ A. Tasić, *Otvorene rane – telo u neobrutalističkoj drami i pozorištu*, Beograd 2009, s. 19–20.

jego granicami. Jeśli chodzi o odbiór w Serbii, to jest on bardzo pozytywny (szczególnie dużą popularnością cieszą się sztuki najmłodszego pokolenia, w tym utwory Mai Pelević). Dzieje się tak dlatego, że stanowią one przeciwwagę dla skostniałych, starych konwencji. Poza tym gusta publiczności kształtują dwa główne teatry w Serbii: Teatr Narodowy w Belgradzie i Serbski Teatr Narodowy w Nowym Sadzie, w których chętnie wystawia się zarówno sztuki rodzimych twórców, jak i zagranicznych. Mniejsze teatry bardzo często prezentują dramaty tylko i wyłącznie serbskie.

Ważnym ośrodkiem, który wpływa na recepcję nowego dramatu, jest Sterijno pozorje – wydawca czasopisma teatralnego „Scena” oraz współorganizator festiwalu dla młodych twórców. Nie sposób także nie wspomnieć o belgradzkim teatrze Atelje 212, w którym pokazywane są głównie najnowsze dramaty (*Pomorandžina kora* Mai Pelević zyskał tak duże uznanie publiczności, że był wystawiany przez kilka sezonów na jego deskach). Są one przyjmowane z ogromnym entuzjazmem. Jak zaznaczają już wcześniej wspomniani autorzy antologii *Serbska ruletka*:

Mimo licznych kontrowersji, dyskusji i sporów wokół najnowszego dramatu faktem jest, że sztuki powstałe i wystawione na scenie w ostatnich kilku i kilkunastu latach przyczyniły się do zmiany oblicza i odświeżenia repertuaru teatru w Serbii, stając się bardzo ciekawą alternatywą dla klasyki i sztuk kanonicznych, a nade wszystko antidotum na z jednej strony polityczny, zideologizowany i zmitologizowany, a z drugiej „rozkochany” w lekkich komediach, farsach i wodewilach teatr lat dziewięćdziesiątych¹⁷.

Jeśli chodzi o odbiór serbskich dramatów w Europie to jest on bardzo pozytywny. Do najchętniej wystawianych twórców należą bez wątpienia Biljana Srbljanović i Milena Marković. Te dwie kobiety zyskały miano najlepszych serbskich dramatopisarek i odniosły międzynarodowy sukces. Należy tu jednak także wspomnieć o dziełach Mai Pelević, które zostały przetłumaczone na wiele języków i które są chętnie wystawiane na scenach światowych.

Dramaturgia serbska cieszy się też dużą popularnością w Polsce. W czasie trzeciej edycji festiwalu „Demoludy” z 2009 roku, której tematem przewodnim była dramaturgia krajów byłej Jugosławii, wystawiono utwory

¹⁷ A. Cielesta, *op. cit.*, s. 25.

z Serbii (*Odumiranje* Dušana Spasojevicia, *Pomorandžina kora* Mai Pelević, *Barbelo, o psima i deci* Biljany Srbljanović, *Hudersfild* Uglješy Šajtinaca), z Bośni (*Žaba* Dubravko Mihanovicia), z Chorwacji (*O iskrenosti ili odgovornosti kapiatala* Maria Kovača) oraz ze Słowenii (*Fragile!* Teny Štivičić), które zyskały uznanie polskiej publiczności. W recenzjach, które powstały po zakończeniu festiwalu, słychać głosy, iż wbrew pozorom nie są to dramaty proste w odbiorze i jednowymiarowe, jakby chcieli niektórzy. Taką właśnie tezę stawia między innymi Barbara Świąder, która zauważa, iż: „Festiwal «Demoludy» pokazuje, że teatr z obszaru ex-Yu nie skupia się wyłącznie na jugonostalgii czy kontemplacji wojennego postsyndromu po «kąpieli w płomieniach». Zagubienie i utrata tożsamości, które przeżywają bohaterowie bałkańskiego dramatu najnowszego, są porażająco bliskie nam wszystkim”¹⁸. Ze stwierdzeniem tym trudno się nie zgodzić.

Na ponadnarodowy, uniwersalny charakter serbskiej dramaturgii zwracają uwagę także i inni krytycy. Ana Tasić, przytaczając słowa Marii Todorovej¹⁹, wskazuje, że jest to bardzo ważna cecha, bez której te dramaty nie zaistniałyby w Europie. Inni badacze podkreślają ich uniwersalizm, wskazując przykłady konkretnych twórców. Miloš Lazin zauważa ponadnarodowy charakter problemów pojawiających się w dramaturgii Biljany Srbljanović:

*Tako Biljana [Srbljanović – A. S.] uspeva, u pozorištu, da ostvari najteže: da identifikuje problem ne kao nacionalni, ne kao etnički, ni kao „balkanski” ili „ideološki”, već – kao ljudski; ubica je najpre čovek, znači bespogovorno odgovoran za svoj zločin, čak i kad nema svjest o odgovornosti*²⁰.

Problemy bliskie nam wszystkim opisuje w swoich utworach również Maja Pelević, która przedstawia bohaterów zagubionych w codzienności rządzonej przez media i stereotypowe przekonania na temat społecznej roli

¹⁸ B. Świąder, brak tytułu, www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=1005&pnr=48, (07.12.2012).

¹⁹ „Promena stava Evrope prema Balkanu, na koju Todorova ukazuje – od tendencje ka getoizaciji Balkana, do ideje integrisanja Balkana u Evropu – može se registrovati i u recepciji srpskog društva u najnovijim tekstovima savremene srpske drame (...)”. Za: A. Tasić, *Savremena srpska drama na evropskim scenam: recepcija slike srpskog društva*, [w:] *Obrazovanje, umetnost i mediji u procesu evropskih integracija*, t. 2, red. N. Daković, M. Nikolić, Beograd 2011, s. 134.

²⁰ M. Lazin, *Otkud uspeh Biljane Srbljanović*, [w:] *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini...*, s. 171.

kobiet i mężczyzn. Być może właśnie uniwersalizm przesądził o tym, że serbska dramaturgia stała się tak popularna poza granicami kraju.

W czasie konfliktu na Bałkanach wiele osób zainteresowało się historią i kulturą krajów byłej Jugosławii, także ich literaturą i sztuką. Jak pisze Nejboša Romčević:

Właśnie pod koniec lat dziewięćdziesiątych znacząco wzrosło zainteresowanie serbskim dramatem; najpierw w Zachodniej Europie, a wkrótce i poza nią. Czy chodziło o chęć dowiedzenia się o sytuacji w hermetycznie zamkniętej Serbii, czy też o potwierdzenie wcześniej ukutych sądów – to temat na inny esej i opowieść o stosunku zachodniego teatru do dalekich, niezbyt atrakcyjnych pod względem kulturowym oraz egzotycznym pod względem politycznym krajów²¹.

Wydaje się, że obie kwestie mają znaczący wpływ na recepcję serbskiej dramaturgii.

Jednym z polskich ośrodków, w którym bardzo chętnie wystawiane są sztuki autorów z krajów byłej Jugosławii, jest Kraków. Duży sukces odniosło przedstawienie Biljany Srbljanović *Barbelo, o psach i dzieciach (Barbelo, o psima i deci)* w Teatrze Bagatela w reżyserii Małgorzaty Bogajewskiej. Jeszcze więcej pochwał zebrał dramat Mileny Marković *Statek dla lalek (Brod za lutke)* grany przez niewielki, lecz bardzo klimatyczny Teatr Barakah. Niekonwencjonalny sposób przedstawienia przyciągnął rzesze osób. Wiele sztuk (nie tylko serbskich, ale ogólnie z krajów byłej Jugosławii) jest też wystawianych w Teatrze Ludowym i Teatrze Łąznia.

Na wspomianej już edycji festiwalu „Demoludy” w Olsztynie sztuka Mai Pelević zebrała bardzo pochlebne recenzje. Joanna Wichowska w podsumowaniu przeglądu dramaturgii krajów byłej Jugosławii pisze o dramacie *Skórka pomarańczowa (Pomorandžina kora)* następująco:

Mimo, że to problematyka mocno wyeksploatowana przez współczesną dramaturgię (ponieważ zajmują się nią również setki genderowych badaczy, symptomatyczną ciekawostką wydają się materiały promocyjne Atelje 212, w których znajdujemy zapobiegliwe zastrzeżenie, powtórzone w programie Festiwalu, że Skórka nie jest spektaklem feministycznym), przedstawienie potrafi się skutecznie obronić przed zarzutem powtarzania oczywistości. Przede wszystkim dzięki tekstowi, który opowiada historię

²¹ N. Romčević, *op. cit.*, s. 47.

*niebanalnie, mieszając intymność z dowcipną autoironią. Serbscy recenzenci nazwali Skórkę kabaretem krytycznym. A że to kabaret inteligentnie niegrzeczny i urzekająco bezczelny, łatwo mu się wybaczają brak oryginalnego tematu*²².

Dramaty Mai Pelević mogą zainteresować współczesnego widza, choć poruszają problematykę, która wydaje się już wyeksploatowana. Jej twórczość ciągle dojrzewa, a nagrody i uznanie, jakie zdobywa w Serbii, a także poza jej granicami, pokazują, że jest ona coraz bardziej doceniana. Liczni badacze, jak chociażby Svetislav Jovanov (cytat znajdujący się w tytule niniejszego rozdziału to właśnie jego słowa), widzą w niej przyszły autorytet w dziedzinie serbskiej dramaturgii. Autorka nie tylko tworzy ciekawe dzieła, ale jednocześnie sama zajmuje się krytyką teatralną, co z pewnością oddziałuje na jej własną twórczość.

W dalszej części pracy, postaramy się przyjrzeć wybranym dramatom Mai Pelević. Używając metodologii feministycznej i gender studies, zbadamy stosunek autorki do postaci kobiety, która w serbskim środowisku patriarchalnym zajmowała miejsce raczej na marginesie. Wraz z nadejściem nowej generacji dramatopisarzy (tworzących po roku 1995, których twórczość została w tym rozdziale pokrótce opisana), podejście do tego tematu zaczęło się zmieniać. Pokolenia tego nie interesował już tak bardzo dramat zaangażowany, opisujący problemy polityczne i gospodarcze lat dziewięćdziesiątych, a także traumatyczne przeżycia wojenne (choć i takie tematy były poruszane), ale koncentrowało się ono przede wszystkim na przedstawieniu zjawisk charakterystycznych dla rzeczywistości ponowoczesnej (kłopoty z dookreśleniem własnej tożsamości, jej rozbicie i próba ponownego dookreślenia siebie, kult ciała, w pewien sposób także dehumanizacja człowieka). Maja Pelević jest przedstawicielką tego nurtu. W swoich utworach szczególną uwagę poświęca problemom kobiet, próbujących się odnaleźć w społeczeństwie, w którym powszechnie obowiązują stereotypowe wzorce dotyczące ról społecznych, zaczerpnięte głównie z mediów. Właśnie takim bohaterkom będą poświęcone kolejne rozdziały niniejszej pracy.

²² J. Wichowska, *Paszport kraju, którego nie ma*, www.didaskalia.pl/94_wichowska.htm, (12.12.2012).

2. „Budi lepa / Budi pametna (...) / Koristi telo”²³. Bohaterki a stereotypowe wizerunki kobiet. *Pomorandžina kora* i *Beograd – Berlin* Mai Pelević

Jak zauważyliśmy w poprzednim rozdziale, Maja Pelević przedstawia w swoich dramatach problemy jednostek we współczesnym świecie, lecz robi to w taki sposób, by problemy te można było odnieść do każdego z nas. Krytykuje ślepe podążanie za modą, oddziałujące na relacje z innymi, a także powodujące trudności z dookreśleniem własnej tożsamości. W ciekawy sposób prezentuje wizerunki kobiet, które, próbując zmienić swoje życie, miotają się między tradycją a nowoczesnością. Nie chcąc trwać w jednym miejscu, podejmują działania, sprzeciwiają się zastanej rzeczywistości i wyruszają w drogę, która ma przynieść zmiany i psychiczną równowagę. Właśnie takim postaciom będzie poświęcony ten rozdział.

Przedmiotem analizy i interpretacji będą bohaterki dwóch dramatów Mai Pelević. Pierwszy z nich, *Beograd – Berlin*, napisany został w ramach projektu NADA na przełomie 2004/2005 roku. Autorka przedstawia w nim skomplikowane relacje damsko-męskie, ze szczególnym uwzględnieniem opisu psychiki „dziewczyny z przeszłością”, dla której podróż wiąże się z przemianą. Drugi utwór to *Pomorandžina kora* (2006), w którym dramatopisarka prezentuje bohaterkę starającą się dookreślić swoją tożsamość i poszukującą własnej drogi życiowej w społeczeństwie próbującym stworzyć i narzucić – za pośrednictwem mediów – model współczesnej kobiety. Obie postaci sprzeciwiają się zastanej rzeczywistości. Rezultaty ich poczynań i wyborów są jednak odmienne.

To, co łączy te dwie bohaterki, to przede wszystkim stosunek do własnego ciała. Temat ten w ostatnim dwudziestoleciu stał się bardzo modny. Jak wskazuje socjolog Bryan S. Turner, wzrost zainteresowania tą tematyką wiąże się z dominacją komercjalizmu i konsumeryzmu oraz z potrzebą zaspokajania przyjemności człowieka właśnie między innymi poprzez ciało. Warto tutaj wspomnieć o szczególnym ujęciu tej kwestii zarówno przez feminizm, jak i gender studies. Utrwalone w świadomości społecznej stereotypy nakazują charakteryzować kobiety przez pryzmat cielesności, natomiast mężczyzn przez umysł. O przyczynach takiej postawy pisze wielu badaczy. Warto tutaj zwrócić uwagę na koncepcje Naomi Wolf, autorki książki *The*

²³ M. Pelević, *Pomorandžina kora*, [w:] *Predsmrtna mladost...*, s. 256–257.

Beauty Myth (1990)²⁴, która zauważa, że wykorzystywanie urody kobiet ma wymiar polityczny. Według niej, płeć piękną należy ukierunkować na dążenie do fizycznej doskonałości, aby w ten sposób zatrzymać jej zbytnią emancypację²⁵.

Właśnie ten mechanizm stara się pokazać Maja Pelević, zwłaszcza w dramacie *Pomorandžina kora*. Zaprezentowany jest w nim m.in. problem mediów, kreujących wizerunek kobiety, której jedynym celem życiowym powinna być troska o wygląd jako sposób na samorealizację. Ciało dla głównej bohaterki na początku dramatu jawi się jako świątynia, o którą należy się troszczyć (dlatego właśnie kobieta udaje się do salonu piękności). Media przedstawiają je jako najważniejszą wartość w procesie dookreślenia tożsamości. Młoda dramatopisarka dostrzega problemy, jakie są związane z nadmierną pozytywną waloryzacją ciała. Urastra ono bowiem do rangi najważniejszej wartości w świecie, zapewniającej odpowiedni status społeczny. Rubensowskie kształty odchodzą w zapomnienie, a w ich miejsce pojawiają się piękne, szczupłe i wysportowane ciała z jędrnymi piersiami. Taki obraz jest propagowany przez większość kobiecych czasopism i na to zwraca także uwagę Maja Pelević. Porady ekspertów przeplatają się w dramacie z rozmowami głównej bohaterki z mężem, prezentacją jej rozterek, a także ocenami osób postronnych. Mamy tu do czynienia z fragmentaryczną konstrukcją utworu, mającą odzwierciedlać burzliwą drogę jednostki do odkrycia własnej tożsamości. Kobieta, którą przedstawia młoda dramatopisarka, słyszy hasła nawołujące do dbania o siebie:

budi lepa
budi pametna
budi uspešna
budi opuštena
muškarci vole negovane žene
lakiraj nokte ovako
šminkaj se ONAko
budi mistična
budi neodoljiva

²⁴ Książka ta stała się bestsellerem przede wszystkim w środowisku feministycznym, zaś sama autorka jedną z wiodących postaci w tzw. trzeciej fali feminizmu.

²⁵ O. Cielemecka, *Feminizm i filozofia krytyki społecznej. Uwagi do Mitu Piękna*, s. 1, www.genderstudies.pl/wp-content/uploads/2010/05/ociemecka-feminizm-i-filozofia-spoleczna.pdf, (29.05.2013).

*smej se (...)
nosi stikle
koristi telo*²⁶.

Ideal jest bowiem dzisiaj czymś pożądanym. Zadaniem każdej kobiety powinno być dążenie do niego za pomocą wszelkich dostępnych środków. Na to także autorka zwraca uwagę:

Na tebi su upravo izveli sve moguće i nemoguće estetske zabvate i sada izgledaš najobičnije po najnovijoj modi: kosa ti je plava, lice zategnuto, grudi krugle, stomak ravan, noge bez ijedne nabrekle vent jer vena više nemaš i pomorandžina kora je odstranjena sa svih delova tela, uključujući i mozak ali sada ćeš morati sve to da održavaš tako da ćeš sedamdeset posto smog slobodnog vremena provoditi u salONu lepote a to će višestruko koristiti tvom fizičkom izgledu i mentalnom zdravlju.

*Osećaj se sjajno jer ti to zaslužuješ!*²⁷

Bohaterka dramatu *Pomorandžina kora* początkowo za wszelką cenę dąży do ideału, który propagują kolorowe czasopisma, telewizja i Internet. Zagubiona w świecie ovladniętym terrorem mody, chce się dostosować do warunków, w których żyje. Nie widzi jednak, że jest to droga donikąd. Dbaniu o siebie będzie musiała poświęcić znaczną część swojego życia. Jak zauważa Sandra Lee Bartky – amerykańska badaczka, która swoje analizy opiera na teoriach Michela Foucaulta – ideału nie można osiągnąć, a dążenie do niego może wywołać w człowieku jedynie poczucie niskiej wartości:

*Dyscyplinarny projekt kobiecości to pułapka. Wymaga on tak radykalnego i daleko posuniętego przekształcania ciała, że każda kobieta, która się go podejmuje, jest skazana na przynajmniej częściową porażkę. Z tego względu do przekonania kobiety, o tym, że ciało, które zamieszkuje, jest wybrakowane, dochodzi poczucie wstydu*²⁸.

Właśnie wspomniany wstyd odczuwa bohaterka dramatu *Pomorandžina kora*, pragnąca pozbyć się tytułowej skórki pomarańczowej. Cellulit staje się dla niej przekleństwem i jawi się jej jako przyczyna wszelkich niepowodzeń.

²⁶ M. Pelević, *Pomorandžina kora...*, s. 256–257.

²⁷ *Ibidem*, s. 235–236.

²⁸ S. Lee Bartky, *Foucault, kobiecość i unowocześnienie władzy patriarchalnej*, tłum. K. Gawlicz, M. Starnawski, [w:] *Gender: perspektywa antropologiczna*, t. 2: *Kobiecość, męskość, seksualność*, red. R. E. Hryciuk, A. Kościńska, Warszawa 2007, s. 61.

Przez niego nie jest w stanie żyć normalnie. Swoje życie podporządkowuje próbie usunięcia go, a tym samym dostosowaniu się do panującej mody i dookreśleniu swojej tożsamości. Bohaterka stara się być taka jak inni, gdyż wierzy, że dopiero to oznacza prawdziwą „normalność” i spełnienie:

Da li smatrate vaš život normalnim?

Ne.

Da li želite da ga učinite normalnim?

Da.

Definišite sebe.

Pomaranđžina kora.

Da li želite da brzo i efikasno uklONite pomorandžinu koru pomoru najnovijih dostignuća u oblasti estetske hirurgije?

*Da*²⁹.

W ten sposób Maja Pelević pragnie pokazać sposób, w jaki działa presja reklam we współczesnym świecie. Głównym celem pisarki jest zdemaskowanie nieprawdziwego wizerunku nowoczesnej damy, kreowanego przez media, sprowadzającego rolę kobiety do dbania o swój wygląd. Teoretycznie wyzwolona (emancypacja miała już bowiem miejsce), w praktyce została ona poddana innej władzy. Nie jest już kontrolowana przez mężczyzn (to znaczy męża i ojca), ale nadzoruje ją niewidzialna i anonimowa siła, która nakazuje dostosowanie się do modelu narzuconego przez środki masowego przekazu, na co wskazuje także wcześniej już wspomniana Sandra Lee Bartky³⁰. Co więcej, jak zauważa badaczka:

*Ten nadzór nad sobą samą to forma postuszeństwa patriarchatowi. Pokazuje to również, iż kobieta ma świadomość, że ona podlega nadzorowi w sposób, w jaki on [mężczyzna – A. S.] mu nie podlega i że niezależnie od tego, kim mogłaby się stać, w znaczącym sensie jest ciałem zaprojektowanym po to, by sprawiać przyjemność i podniecać*³¹.

Tak właśnie jest w przypadku omawianej bohaterki dramatu *Pomoranđžina kora*. W utworze początkowo chce się ona zmienić nie tylko i wyłącznie przez wzgląd na swoje lepsze samopoczucie. Myśli także i o swoim partnerze, któremu w ten sposób pragnie sprawić radość.

²⁹ M. Pelević, *Pomoranđžina kora...*, s. 234.

³⁰ Zob. S. Lee Bartky, *op.cit.*, s. 70.

³¹ *Ibidem*, s. 71.

Jeśli chodzi o bohaterkę sztuki *Beograd – Berlin*, ciało nie jest dla niej produktem, o który należy dbać i dostosowywać go do obowiązujących norm. Staje się ono natomiast środkiem do osiągnięcia przyjemności, która w przestrzeni społecznej i kulturowej w przeciągu XX i na początku XXI wieku staje się kategorią coraz wyraźniej wysuwającą się na pierwszy plan. Kultura konsumpcyjna, w której człowiek uczestniczy, wydobywa rolę fizyczności człowieka. Jak zauważa Ewa Hyży, badaczka zajmująca się kwestiami związanymi z gender studies, „ciało pracujące stało się ciałem pożądającym”³². Poprzez nie bohaterka dramatu może zatem wyrazić swoją seksualność i pragnienia. Kobieta prowokuje swojego towarzysza do rozmowy, mówiąc mu o swoich wcześniejszych przygodach seksualnych i pytając o to, co o niej myśli:

ONA

Jel ti misliš da sam ja kurva?

ON

Odakle ti ta ideja?

ONA

*Jedan tip mi je rekao da ne bi mogao da bude sa mnom,
jer sam spavala sa suviše muškaraca.*

(...)

ON

Jel spavaš s muškacima za pare?

ONA

Ne, valjda... ne bi trebalo.

(...)

ONA

Setila sam se.

ON

Još neke morbidne priče.

³² E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003, s. 16.

ONA

Jebala sam se jednom za pare.

ON

Pa, dobro.

ONA

Pa, dobro?!?

ON

Dešava se.

ONA

*Ne dešava se. To je strašno, kapiraš?*³³

W odniesieniu do przywołanego tutaj fragmentu, warto zwrócić uwagę na słowa Hansa-Thiesa Lehmannna, który podkreśla fakt, że ciało traktuje się obecnie jako wyraz ukrytych pragnień i to właśnie przez jego pryzmat ocenia się innych:

*(...) ciało nie zostaje wystawione na widok publiczny ze względu na swoją bliskość z ideałem, lecz jako powód do sprawiającej cierpienie konfrontacji z niedoskonałością. (...) pozbawione ochronnej maski roli i wsparcia w postaci idealizującego spokoju doskonałości ciało zostaje w całej swojej fizycznej kruchości i nędzy, ale również jako erotyczna podnieta, prowokacja wystawiona na sąd bezlitośnie taksujących spojrzeń*³⁴.

Taki przykład odnajdujemy w dramacie *Beograd – Berlin*, w którym główna bohaterka traktuje ciało jak przedmiot wyrażający seksualność. Wykorzystując swoje kobiece atrybuty, prowokuje swojego współtowarzysza podróży i prowadzi z nim grę o zabarwieniu erotycznym (stąd fantazje dotyczące ich stosunku seksualnego). Jednocześnie jej pragnieniem jest poznanie opinii na swój temat, wyrażonej przez osoby postronne. W utworze tym Maja Pelević skupia się na tym, by przedstawić „chore ciało”, dla którego

³³ M. Pelević, *Beograd – Berlin*, s. 28–29, 38–39, https://docs.google.com/document/d/1Y7R-2554ucNPIQAlbZ8sgYS6rjDMO2JP61uMzBw6V_s/edit, (05.06.2013).

³⁴ H. T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 279.

nie istnieje prywatność, wręcz przeciwnie, które ma zostać zaprezentowane, upublicznione.

Wracając do postępowania bohaterki dramatu *Pomorondżina kora* (odwiedzanie salonu piękności, próba pozbycia się cellulitu), należy zastanowić się nad jego przyczynami. Jak już wcześniej zostało wspomniane, celem kobiety nie jest jedynie zmiana motywowana chęcią poprawy własnego samopoczucia. Pragnie ona także być atrakcyjna dla swojego ukochanego. Wierzy, że tylko idealna może się mu podobać. Cytowana już tutaj Sandra Lee Bartky zauważa, że w czasach, w których propaguje się opisany wcześniej model, płeć piękna przeobraża się w atrakcyjną zwierzynę, która ma być nagrodą dla nowoczesnego mężczyzny:

W reżimie zinstytucjonalizowanej heteroseksualności kobieta musi się zmienić w „przedmiot i lup” dla mężczyzny: to dla niego jej oczy są jak kryształowo przejrzyste jeziorka, a jej policzki gładkie jak u niemowlaka. We współczesnej kulturze patriarchalnej panoptrykalny koneser mieszka w świadomości większości kobiet, które wystawione są nieustannie na jego wzrok i osąd. Kobieta doświadcza swojego ciała, tak jak jest ono widziane przez kogoś innego, przez anonimowego patriarchalnego Innego³⁵.

Bohaterka utworów Mai Pelević to typ kobiety, która nieświadomie podporządkowuje się patriarchalnemu systemowi wyobrażeń. Jak zauważa wielu badaczy, takie nacechowanie jest następstwem dominującej pozycji – pomimo intensywnych przemian społecznych – silnie utrwalonego modelu patriarchalnego, w którym, jak wskazuje Wojciech Baluch, „niezależnie od przemian i mód normą społeczną i nadrzędnym ideałem pozostaje (...) mężczyzna i męskość. I to właśnie do tej niekwestionowanej miary przykrojony został ideał «innego» – kobiety”³⁶. Określa się ją i charakteryzuje zawsze w stosunku do mężczyzny, który jest dla niej wzorem i najistotniejszym pierwiastkiem w życiu, do którego musi dostosować swój wygląd i zachowanie. Jeśli nie potrafi, zostanie zastąpiona. Taka sytuacja staje się udziałem bohaterki *Skórki pomarańczowej*, która nie podporządkowując się wymogom piękna, zostaje zamieniona na „lepszy model”: „Raduj się to neceś morati

³⁵ S. Lee Bartky, *op. cit.*, s. 61–62.

³⁶ W. Baluch, M. Sugiera, J. Sławiński, *Dyskurs, postać i płeć w dramacie*, Kraków 2009, s. 340.

da spavaš sa njim jer vrlo dobro znaš da to nisu ujedni od neke čudne životinje već od žene koja nema pomorandžinu koru³⁷.

Maja Pelević pokazuje relacje mężczyzny i kobiety w świecie ogarniętym kultem ciała i wyglądu. Próba przeciwstawienia się ich prymatowi doprowadza do wykluczenia i odrzucenia przez najbliższych. Dlatego właśnie mąż zostawia główną bohaterkę dramatu i przeprowadza się do kobiety, która jest w stanie poświęcić wszystko dla walki z tytułowym cellulitem. Opuszczona żona nie może dostosować się do obowiązujących norm i dlatego dokonuje przewartościowania swojego życia.

W dramacie *Beograd – Berlin* kobieta pragnie zostawić swoje stare życie, które nic dla niej nie znaczy. Podróż pociągiem to właśnie ta metaforyczna przemiana siebie i próba odnalezienia własnej tożsamości. Ważne jest odkrycie przyczyn wyruszenia w drogę w dorosłość, bo tak też można to rozumieć. Tym powodem staje się w dramacie Mai Pelević dookreślenie własnej seksualności, fakt, o którym bohaterka utworu opowiada mężczyźnie siedzącemu w pociągu naprzeciwko niej: „...Kasnije sam skapirala da sam se taj dan, u tom vozu, na putu za Beograd, prvi put uzbudila... pored nepoznatog muškarca... I zato sam takve posle i najviše volela, jer nepoznato je uvek najuzbudljivije... Tako bar kažu moje prepone...”³⁸. Badania nad dojrzałością mają długą historię. Warto tutaj chociażby wspomnieć o koncepcjach Zygmunta Freuda, który zauważył, że człowiek dorasta, gdy zaczyna dostrzegać i rozumieć różnice anatomiczne między płciami. Ten aspekt staje się według niego najważniejszym elementem w dookreślaniu swojej tożsamości. Kolejnym autorem, który tej kwestii poświęcił znaczną część swoich badań, był Jacques Lacan, który uznał, że proces dojrzewania jest powiązany z językiem – to on w dużej mierze dookreśla płęć: zarówno kulturową, jak i biologiczną³⁹. Dla bohaterki dramatu *Beograd – Berlin* najważniejsze okazuje się ciało, przez które wyraża siebie, a które w badaniach Freuda i Lacana zostało potraktowane marginalnie. W odniesieniu do wyżej przytoczonych twierdzeń Wojciech Baluch zauważa, że:

³⁷ M. Pelević, *Pomorandžina kora...*, s. 249.

³⁸ *Eadem*, *Beograd – Berlin...*, s. 17.

³⁹ „Lacan przeprowadza proces identyfikacji na bardziej symbolicznym poziomie. Podobnie jak w języku, gdzie o znaczeniu rozstrzygają binarne różnice, poczucie własnej płci kulturowej rodzi się w opozycji względem znaku płci przeciwnej, znaku językowego (napis na drzwiach toalety). U Lacana bowiem odbywa się w języku i poprzez język (...)”. Za: W. Baluch, M. Sugiera, J. Sławiński, *op. cit.*, s. 349–351.

Jeśli uzna się płęć kulturową za narzucony z zewnątrz, normatywny ideał, oraz utożsamia się ją z systemem językowym, wówczas jedynym ratunkiem dla kobiet z opresji patriarchy okaże się płęć biologiczna, ich własne materialne ciało. I to właśnie ciało (często ciało matki przeciwstawione Prawu Ojca), zlekceważona przez Freuda i Lacana specyfika kobiecej anatomii i aktywnej seksualnej przyjemności oraz warunkowania cielesnością odmiennej kobiecej egzystencji i komunikacji stały się kamieniem węgielnym nowej, koniecznej do odnalezienia czy sformułowania kobiecości (jako podmiotu – w rozwoju) (...)⁴⁰.

Bohaterka analizowanego tutaj dramatu jest kobietą, która ciągle dojrzewa i wykorzystuje swoje ciało do odkrywania świata i do dookreślenia własnej tożsamości. Odkrycie w dzieciństwie seksualności podczas podróży pociągami to dopiero jeden z etapów dorastania. Bez wątplenia dziewczynę można nazwać podmiotem w rozwoju. Droga, w jaką się ona udaje, to nie tylko próba zmiany jej dotychczasowego życia, ale również, a może przede wszystkim, wchodzenie w dorosłość. Wczesne odkrycie seksualności ma brzemiennie skutki dla psychiki młodej kobiety. Niewłaściwe zrozumienie etapu dojrzewania, doprowadza bohaterkę do późniejszych problemów z mężczyznami, a pominięcie aspektu psychologicznego skutkuje tym, że zaczyna ona traktować swoje ciało jako środek do osiągnięcia przyjemności. Co więcej, stanowi ono dla niej pewien rodzaj więzienia, zniewolenia, które próbuje w jakiś sposób przełamać. Dlatego kobieta zachowuje się właśnie w tak prowokacyjny sposób. Jak podkreśla Sandra Lee Bartky:

Przestrzeń kobiety nie jest polem, w którym jej ciało może się świadomie i swobodnie realizować, ale zamknięciem, w którym czuje się ona umieszczona i które ją unieruchamia. „Swobodna kobieta” przełamuje te normy, a jej swoboda wyraża się nie tylko w zasadach moralnych, którymi się kieruje, ale i w sposobie mówienia, jak również dosłownie, w swobodzie i łatwości poruszania się⁴¹.

Właśnie stąd takie, a nie inne działania bohaterki dramatu *Beograd – Berlin*. Jej język, gesty i zachowania pokazują, że stara się ona przełamać wyżej opisane normy. Pragnie wyzwolenia i przejęcia kontroli nad swoim życiem, ale wpada w pułapkę zniewolenia. Dostrzega to jednak i dlatego

⁴⁰ *Ibidem*, s. 350–351.

⁴¹ S. Lee Bartky, *op. cit.*, s. 55.

udaje się pociągiem do Berlina, w drogę, która ma jej pomóc odkryć własną tożsamość, dojrzeć i oswobodzić się.

W czasie podróży kobieta spotyka mężczyznę, który może pomóc jej dojrzeć. W dramacie zostały przedstawione dwa jego oblicza: jedno – realne i drugie wyobrażone przez dziewczynę, zaprojektowane. Zarówno w jednym (realnym), jak i w drugim (wyobrażonym) świecie, bohaterowie ze sobą rozmawiają i w ten sposób poznają siebie i swoje pragnienia. Dopiero wzajemne oddziaływanie doprowadza do tego, że mogą się dookreślić.

Przedstawioną w dramacie problematykę podejmuje wielu badaczy, wśród nich Ewa Hyży, która stwierdza:

Rodzaj – w ujęciu socjologizującym – kształtuje się w toku społecznych interakcji. Nie ma takiego społecznego kontekstu, który byłby wolny od aspektu rodzajowego (który nie byłby „nacechowany rodzajowo” {gendered}). Rodzaj jest raczej cechą interakcji, niż cechą jednostki: wszystkie ludzkie ciała są poddane procesom nacechowania rodzajem⁴².

Na przykładzie omawianego dramatu można zauważyć, że bohaterowie dookreślają się, rozmawiając ze sobą. Poprzez dialog doprecyzowują swoje role społeczne i płć.

W wizjach (flash) mężczyzna jest przedstawiony jako ten, który przejmuje kontrolę nad całą sytuacją. Traktuje on kobietę jako przedmiot, który należy zdobyć. Dostrzega w niej przede wszystkim ciało, a nie „wnętrze”. Jak już wcześniej zaznaczyłam, współcześnie naukowcy podkreślają ograniczenia, jakim podlegają kobiety. W tym miejscu warto odwołać się do badań Bertholda Schoena-Harwooda, autora książki pt. *Writing Men* (1999), który zauważa, że mimo panującego powszechnie przekonania, o którym mowa, jednak nie do końca ma ono swoje przełożenie na rzeczywistość. Mężczyźni stoją w obliczu wyboru: jeden to przyjęcie stoickiego ideału męskości, drugi natomiast to propagowanie przemocy wobec siebie, ale także innych⁴³. Jak stwierdza badacz:

Każdy z tych ideałów jest taką samą normatywną fantazją, stymulującą niustające pragnienie realizacji, lecz zarazem niemożliwą do osiągnięcia w rzeczywistości. Rodzi to neurotyczną potrzebę samopotwierzenia

⁴² E. Hyży, *op. cit.*, s. 62.

⁴³ Zob. W. Baluch, M. Sugiera, J. Sławiński, *op. cit.*, s. 345.

*w kompulsywnie powtarzanym akcie udowadniania sobie i światu, że jest się panem samego siebie – mężczyzną*⁴⁴.

Wizerunek mężczyzny jako władcy został przedstawiony w omawianym tutaj dramacie w projekcjach kobiety. Bez oporu ulega ona w nich bohaterowi, który podporządkowując ją sobie, realizuje ideał męskości pełen przemocy i agresji (przykładem może być chociażby scena, w której łamie on staw dziewczynie). Jej postawa wpisuje się we wzorzec patriarchalny, w którym płeć piękna poddaje się władzy mężczyzn.

Realne wizerunki zaprezentowanych postaci są odmienne od tych przedstawionych w wizjach (we flashach). Początkowo to kobieta jawi się jako silniejsza i bardziej zdecydowana. Przejmując pewne elementy zachowania płci męskiej, stara się w ten sposób przełamać konwencje współczesnego świata. Wpisuje się ona we wzorzec, który przedstawiła w latach czterdziestych XX wieku Simone de Beauvoir, autorka książki pt. *Druga płeć* (*Le Deuxième Sexe*, 1949). Mimo, iż model ten został opisany w odległej przeszłości, to odpowiada on wizerunkowi, który w swoim dramacie przedstawiła Maja Pelević. Zakłada on wskazanie na równość i niezależność płci pięknej, przeciwstawionej mężczyznom⁴⁵.

Patriarchalny porządek świata, jak przypomina Berthold Schoene-Harwood: „kobietom nakazuje uwewnętrznianie ich «natury», mężczyzn z kolei zmusza do nieustannej walki z bogactwem ich własnej, grożąc odebraniem prerogatyw, w chwili kiedy nie okażą się godni swego miana”⁴⁶. Analizując wizerunek bohaterki dramatu Mai Pelević, można jednak zauważyć, że zachowuje się ona wprost przeciwnie do przywołanego przez badacza modelu. W rozmowie z towarzyszem podróży mówi o swoich wcześniejszych doświadczeniach i nieszczęśliwym życiu, które chce zmienić, przede wszystkim dla siebie. Wszelkie wcześniejsze przeżycia rzuciły cień na jej istnienie i na stosunek do własnego ciała. Bohaterka zwierając się mężczyźnie, który w świecie rzeczywistym wpisuje się we wzorzec stoickiego ideału męskości, wyjaśnia powód podróży:

ONA

Zato što me boli...I ovdje on jebe neku Amerikanku, i ovdje se plašim da ga ne izgubim...I ovdje znam da moram da odem...I ovdje sam opet otišla... I ovdje mi je na

⁴⁴ *Ibidem*, s. 345.

⁴⁵ Zob. *ibidem*, s. 347.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 346.

trenutak lakše, a već ovde mi je bilo muka od života i nisam sigurna da bih uopšte mogla i da hoću da prepričam sva ta agonična raspoloženja koja su se smenjivala u pravilnim, surovo pravilnim, talasima, ali ono što znam je da uvek postoji neki kraj ka kome moraš da težiš i neki početak koji moraš da istripuješ da bi išao dalje, i taj početak je za mene ovo...

ON

A ovde?

ONA

*Tu je Berlin*⁴⁷.

Jej największym pragnieniem jest osiągnięcie dojrzałości i unormowanie swojego życia. Berlin staje się właśnie tym metaforycznym punktem docelowym. Dlatego także w dramacie na końcu nazwa tego miasta zapisana jest małą literą. Nie jest ono konkretnym miejscem na mapie świata. Wyjście z pociągu na ostatniej stacji ma symbolizować zmianę w życiu. Właśnie dlatego Maja Pelević wykorzystuje taki zapis.

Analizując dalsze losy bohaterki omawianych tutaj dramatów, należy się zastanowić nad tym, co wynika z ich doświadczeń i prób zmiany. Jak już zauważyliśmy, każda z postaci w odmienny sposób rozumie swoje powołanie i szuka nowej tożsamości. W utworze *Pomorandżina kora* model stereotypowej nowoczesnej kobiety (dbającej o własny wygląd, będącej doskonałą matką i żoną, podporządkowanej mężczyźnie) zostaje zanegowany. Przywoływany już tutaj niejednokrotnie Wojciech Baluch stwierdza:

*Choć bowiem rodzimy się anatomicznie (czy) biologicznie naznaczeni płcią, to w zasadzie dopiero określone struktury społeczne, w których żyjemy, oraz właściwe im praktyki kulturalne przesądzają o tym, jakie dyspozycje psychiczne, cechy charakteru, sposoby zachowania i reagowania zostają uznane za właściwe dla kobiet, typowo kobiece*⁴⁸.

W społeczeństwie, w którym przyszło żyć bohaterce dramatu *Pomorandżina kora*, za typowo kobiece uznaje się dbanie o własne ciało, doprowadzanie go do perfekcji. Próby zmiany tej normy kończą się fiaskiem i wyrzuceniem poza nawias społeczności. Kobieta w pewnym momencie staje się

⁴⁷ M. Pelević, *Beograd – Berlin...*, s. 84.

⁴⁸ W. Baluch, M. Sugiera, J. Sławiński, *op. cit.*, s. 339.

jednak świadoma swojej sytuacji. Dociera do niej fakt, że walka z tytułową skórką pomarańczową i troska o ciało wiąże się z otepieniem i oglupieniem („pomorandżina kora je odstranjena sa svih delova tela, uključujući i mozaik“⁴⁹). Symboliczny powrót do normalności, który można osiągnąć poprzez np. urodzenie dziecka, oznacza zerwanie z niewolą, jakiej poddaje się płeć piękna (już samo to określenie jest wartościujące). ONA uważa, iż bezrefleksyjne naśladowanie trendów to błąd i dlatego pozwala, by ciąża zmieniała jej ciało. Stan błogosławiony nie jest w dramacie opisany jako wspaniałe przeżycie, wręcz przeciwnie: jako swoisty ciężar, który jednak pomoże jej wyzwolić się spod władzy zarówno patriarchalnej, jak i terronu piękna. Jak zauważa Gabriela Abrasowicz, która poświęciła temu dramatowi jeden ze swoich artykułów:

Przyszła matka intensywnie doświadcza licznych fizjologicznych i hormonalnych zmian, odczuwa swoisty ciężar ciąży, a później porodu (dziecko „rozpruwa jej wnętrzności”, „łamie kości”, „rozczłonkowuje ciało”), ostatecznie jednak uwalnia i „odciąża” swoje ciało, a jej somatycznie zorientowane narzędzie kobiecego wyzwolenia wbrew pozorom nie zmienia się z powrotem w zależność. W jej przypadku okazuje się bowiem, że – zgodnie z tezą Simone de Beauvoir, „natura nie określa kobiety. Kobieta określa się sama, włączając naturę w dziedzinę swoich doznań”⁵⁰.

Bohaterka dramatu może dookreślić swoją tożsamość, nadając „naturalnym” wydarzeniom większą wartość. Dokonanie wyboru staje się dla niej przełomowym momentem. Jawi się ona jako kobieta myśląca i decydująca o sobie, a nie jako zniewolona lalka, którą można pociągać za sznurki tak, aby wykonywała z góry narzucone polecenia. W ten sposób jednak popada w nielaskę innych, którzy jawnie krytykują jej decyzję:

*Dete z bog nje neće imati oca
Neodgovorna osoba. (...)
Pogledaj je kako se šepuri sa tim stomakom.
Trebalo bi malo da povede računa o zdravlju a ne da šetka okolo. (...)
Htela je da bude normalna al' to ne može svako. (...)
Treba joj oduzeti dete čim se rodi.*

⁴⁹ M. Pelević, *Pomorandżina kora...*, s. 255.

⁵⁰ G. Abrasowicz, *Skórką pomarańczową – obietnicą wolności?*, [w:] *(Nad)użycia ciała w kulturze*, red. T. Rachwał, K. Więckowska, Toruń 2012, s. 164.

*Ona ne može biti majka.
Drolja!
Bila je loša žena, zato je ostala i ostala sama.
Samo je mislila na sebe.
Ne ume ni da kuva kako treba.
Ugojila se, pogledaj na šta liči.
Uopšte ne vodi računa o sebi. (...)
Večito nezadovoljna! (...)
Dobro je da mi nismo takve⁵¹.*

Jak czytelnik može zauważyć, glosy sprzeciwu pochodzą przede wszystkim od kobiet, które poddały się terrorowi „ulepszania” siebie i uznały, że prawdziwa kobiecość może zostać wyrażona tylko i wyłącznie przez fizyczność. Reprezentują one tę część społeczeństwa, która podtrzymuje przywołane wcześniej stereotypowe ujęcie, w którym płeć piękna zostaje określona przez ciało, natomiast płeć brzydka – poprzez umysł. Jak zauważa przywoływana już tutaj Gabriela Abrasowicz, bohaterka dokonując wyboru, traci „prawo obywatelstwa”⁵². Nie przynależy już do społeczności. Co więcej: „Maja Pelević, konstruując postać głównej bohaterki, dekonstruuje jednocześnie potoczne wyobrażenie kobiecości i rozsadza w swym utworze mechanizmy ustanawiające normy, które uosabiają aktualne ideały cielesnego wizerunku”⁵³. ONA wybiera jednak wolność, gdyż ta liczy się dla niej najbardziej:

*Ne plašim se stereotipa (...)
Ovo je moje vreme i svaki njegov delić doživljavam kroz sebe
Možda je ipak bolje da sam to samo ja
I ne nisam posebna
Sama sam sebi posebna.
I jednostavna
I komplikovana
Ikonstrusana ili ne
Relna ili ne*

⁵¹ M. Pelević, *Pomorandžina kora...*, s. 257–258.

⁵² G. Abrasowicz, *op. cit.*, s. 165.

⁵³ *Ibidem*, s. 160.

*Proizvodim značenja ili ne
To je na meni da odredim*⁵⁴.

W swoim dramacie Maja Pelević pragnie pokazać, że we współczesnym świecie nie trzeba ślepo podążać za przyjętymi i upowszechnianymi przez media normami. Promowanie wizerunku pięknych, szczupłych kobiet, który staje się ideałem, doprowadza to utraty indywidualności, o którą walczy główna bohaterka utworu. Pozostałe postaci zaprezentowane w utworze wybierają łatwiejszą drogę, bo tylko w ten sposób można określić ślepe podążanie za modą, doprowadzające do konieczności zadowolenia się namiastką szczęścia.

W dramacie *Beograd – Berlin* sytuacja się nieco komplikuje. Bohaterka, jak już wcześniej zauważyliśmy, pragnie zmiany i dlatego wsiada do pociągu, który ma ją doprowadzić do ostatniej stacji – wyzwolenia. Nie podejmuje jednak ostatecznego kroku, o którym marzy od bardzo dawna i który przedstawia w wizjach symbolicznej śmierci starego „ja” i narodzin nowego:

*Uvek sebe zamišljam u beloj satenskoj venčanici sa velom dugačkim pet metara i svi su tu i mama i tata i stric i tetka i prijatelji i sve je tako lepo čisto belo i besprekorno i svi se smeju i neki plaču od sreće i nema nijedne fleke nikome se taj dan ništa loše nije desilo i vreme je divno nebo je plavo samo par oblaka koji ne najavljuju kišu i kad malo bolje pogledaš sve je tako prozirno i ceo svet je obojen u belo kao kad gledaš kroz veo a što je najbitnije ona je mrtva. Dan pre toga su je sabranili na obližnjem groblju i niko nije došao jer je padala kiša i stavili su veliki drveni krst koji je potonuo u blato i sve je bilo dosta odvratno. Ona je umrla. Sada ja mogu da počnem da živim*⁵⁵.

Podobnie jak bohaterka dramatu *Pomorandžina kora*, również ta kobieta pragnie odmienić swoje życie, którego nikt nie pochwała. Podróż ma być próbą wyrwania się z bezsensownego świata, w którym ONA do tej pory trwała. Tak się jednak nie dzieje. Końcowa scena, poprzedzająca przybycie do Berlina, jest opisem zbliżenia głównych bohaterów dramatu. Przedstawia ona symboliczne podporządkowanie się mężczyźnie i powrót do starego życia. Strach powoduje, że bohaterka w ostatniej chwili pragnie przerwać

⁵⁴ M. Pelević, *Pomorandžina kora...*, s. 262.

⁵⁵ *Eadem, Beograd – Berlin...*, s. 37.

drogę, która ma jej przynieść zmiany: „Hoću da ostanem”⁵⁶. Co jednak należy tutaj zaznaczyć, dramatopisarka nie kończy swojego utworu w sposób jednoznaczny. Czytelnik nie wie, co wydarzy się po wyjściu z pociągu i czy w ogóle ono nastąpi.

Celem Mai Pelević nie był, jak się wydaje, jedynie opis zachowania bohaterki, lecz wskazanie psychicznych konsekwencji takich, a nie innych wyborów. Wspomniany już tu wcześniej Hans-Thies Lehmann zauważa, że dla współczesnego teatru bardzo ważna staje się mowa indywidualnych bohaterów, dlatego często kładzie się nacisk na monologi. Właśnie takiego sposobu wypowiedzi używa Maja Pelević. Wykorzystując wskazaną formę, autorka przedstawia obawy, wspomnienia, a także projekcje postaci. W dramacie *Beograd – Berlin* ONA próbuje wyrwać się ze starego świata, w którym wykorzystuje swoje ciało jako środek do osiągnięcia celu. Pragnie przywrócić swojemu życiu normalność, jednak – jak się okazuje – ta droga jest o wiele trudniejsza, niż mogłoby się wydawać.

3. „Emocja (...) nepoznato osećanje”⁵⁷ – bohaterki poszukujące swojego miejsca w świecie. *Ja ili neko drugi* Mai Pelević

Tworząc swoje dramaty, Maja Pelević skupia się na przedstawieniu współczesnej rzeczywistości, by w ten sposób czytelnicy mogli się łatwiej zidentyfikować z przedstawionymi postaciami i aby przekaz, jaki niosą ze sobą te utwory, był bardziej czytelny. W dziele *Ja ili neko drugi* autorka odnosi się do bardzo głośnego wydarzenia, a mianowicie do odnalezienia w 2006 roku młodej Austriaczki Nataschy Kampusch, która była więziona przez porywacza przez okres ośmiu lat⁵⁸. O sprawie pisały i mówiły wszystkie media. Maja Pelević wykorzystała to wydarzenie i opowiedziała w swo-

⁵⁶ *Ibidem*, s. 85.

⁵⁷ M. Pelević, *Ja ili neko drugi*, s. 56, www.nova-drama.org.rs/otvorena-arhiva/item/18-maja-pelevi%C4%87, (29.06.2013).

⁵⁸ Natascha Kampusch została wprowadzona w wieku 10 lat (2 marca 1998 roku) w Wiedniu przez Wolfganga Priklopila, który przetrzymywał ją przez okres ośmiu lat. W tym czasie gwałcił ją, bił i próbował sobie podporządkować. Do dzisiaj sprawa nie została w pełni wyjaśniona, gdyż porywacz po ucieczce dziewczyny popełnił samobójstwo. W przeciągu wielu lat po odnalezieniu, pojawia się coraz więcej niewiadomych. Ta młoda kobieta jest bardzo często przedstawiana jako przykład osoby cierpiącej na tzw. syndrom sztokholmski, czyli syndrom porwanego, który nawiązuje nić porozumienia i sympatii z oprawcą.

im dramacie historię uprowadzenia dziewczynki po to, aby pokazać walkę o tożsamość kobiety zniewolonej, poszukującej swego miejsca w świecie. Autorka utworu stworzyła *quasi*-dokument, którego celem było przedstawienie wpływu, jaki ma na człowieka jego odcięcie od świata.

Dramat został napisany na zamówienie Serbskiego Teatru Narodowego w Nowym Sadzie, gdzie wyreżyserował go Kokan Mladenović. Przedstawienie uznano za najlepsze na Festiwalu Teatrów Profesjonalnych. Zebrało bardzo wiele pochlebnych recenzji.

Maja Pelević w swoich dziełach kreuje bohaterów uwikłanych w problemy współczesnego świata. Krytykuje patriarchalny, ale także, jak mogliśmy zauważyć na przykładzie wcześniej omówionych dramatów, feministyczny system wartości. Prezentuje przede wszystkim doświadczenie bycia kobietą. Wszystkie wskazane elementy możemy odnaleźć również w dramacie *Ja ili neko drugi*, w którym szczególną uwagę należy zwrócić na dwie bohaterki: porwaną i jej matkę, reprezentujące dwie odmienne postawy wobec zastanych realiów.

ONA, czyli uprowadzona, to zagubiona dziewczynka, poszukująca miłości i zrozumienia, co przypomina także bohaterki wcześniej omawianych dramatów. Trudno jej odnaleźć się zarówno w „normalnym” świecie (czyli tym sprzed porwania), jak i w rzeczywistości wykreowanej przez porywacza, a także w realiach, jakie zastaje po ucieczce od niego. Stara się dostosować do oczekiwań innych ludzi i to powoduje u niej niską samoocenę oraz kłopoty z dookreśleniem własnej tożsamości. Bohaterka sygnalizuje to już w pierwszej swojej wypowiedzi, gdzie zwraca uwagę na fakt odmienności jej wspomnień od tych, jakie z dzieciństwa wynoszą jej znajomi i przyjaciele. Nie chcąc jednak zostać wykluczoną ze środowiska, udaje, że wszystko rozumie:

Bila sam pre neki dan u jednom kafiću koji je imao dzuboks. Prijatelji i ja smo birali pesme do jutra. Vlasnik nam je podesio tako da ne mora da se plaća i plejlista je bila samo naša. Oni su se sećali detinjstva. Ja sam se smejala, igrala i pravila da razumem i osećam. Mislim da sam nešto osećala. Ne znam šta. Bilo mi je lepo. Još uvek učim šta je lepo. Koliko god ljudi pričali da je za svakoga drugačije, kapiram da nije. Čovek se oseća lepo kad mu trepere kosti. Ja se osećam lepo kad pijem vino i pravim uspomene. I sećam se. I želim da se sećam...⁵⁹.

⁵⁹ M. Pelević, *Ja ili neko drugi...*, s. 3.

W dalszej opowieści o porwaniu, bohaterka podkreśla, że odczuwa brak towarzystwa, co wpływa na nią destrukcyjnie. Aby nie zostać wykluczoną ze społeczeństwa, musi udawać kogoś, kim tak naprawdę nie jest. Podobny obraz Maja Pelević przedstawia także w sztuce *Pomarandžina kora*, gdzie bohaterka, by zyskać akceptację innych, pragnie się dostosować do norm, których tak naprawdę nie rozumie. Życie tej kobiety ograniczają stereotypowe przekonania o współczesnym świecie, natomiast dziewczynki zaprezentowanej w dramacie *Ja ili neko drugi* – porywacz, agresywny, zaborczy mężczyzna z cechami fanatyka religijnego, który, wnioskując po jego zachowaniu, wychowywał się w typowym środowisku patriarchalnym. Barbara Freedman, na której badania powołuje się Wojciech Baluch w książce *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*, zwraca uwagę na to, że „kobieta najczęściej stanowiła przedmiot, który mężczyzna (ojciec, mąż, kochanek) swoimi działaniami przekształca, wyznaczając mu zarazem właściwe miejsce w scenicznym porządku”⁶⁰. Słowa te pojawiają się, co prawda, w kontekście refleksji poświęconej tradycyjnemu dramatowi europejskiemu i porównywania dwóch sztuk: *Króla Edypa* Sofoklesa i *Poskromienia złoŹnicy* Williama Szekspira, ale trudno nie wspomnieć o nich także i w przypadku dzieł Mai Pelević. W *Ja ili neko drugi* mamy do czynienia właśnie z takim przykładem kobiety. Porwanej zostaje odgórnie narzucona rola, którą wybrał dla niej jej oprawca. Jego największym pragnieniem jest wykreowanie sobie przyszłej żony i kochanki według wzorca, jaki znał ze swojej przeszłości. Pełna izolacja dziewczynki od świata zewnętrznego, a także ciągle podkreślanie zagrożenia, jakie czekało ją poza domem porywacza, ma przyspieszyć proces wychowania. ONA zostaje potraktowana jak przedmiot, który mężczyzna może uformować tak, aby odpowiadał jego wymaganiom. Jak do tego doszło? Aby to zrozumieć, należy prześledzić cały dramat i skrupulatnie go zanalizować.

Zagubionej dziewczynce brakuje w domu miłości, szczególnie ze strony matki, która stara się, aby wszyscy postrzegali ją nie tylko jako idealną żonę i rodzicielkę, ale także jako bardzo atrakcyjną kobietę. W rzeczywistości córka się dla matki nie liczy. Zbyt zajęta sobą, nie stanowi oparcia dla własnego dziecka, co przyczynia się w pewien sposób do porwania, o czym także wspominają ludzie postronni. W dramacie zostali oni podzieleni na trzy chóry: Medija, Hor Komšija i Hor Savesni građani, które pełnią funkcję komentujących rekonstruowane wydarzenia. Wyrażają oni *vox populi*,

⁶⁰ W. Baluch, M. Sugiera, J. Zajac, *op. cit.*, s. 107.

zawierający krytykę zachowania rodziców, nie dbających o bezpieczeństwo własnego dziecka. To dzięki opiniom chórów dowiadujemy się o sposobach postrzegania porwania przez osoby postronne. Należy zwrócić tutaj uwagę na fakt, że ich myślenie często jest stereotypowe, a ich komentarze zbyt pochopnie wypowiedane. Nie wiedząc dokładnie, co się działo, chóry tworzą swoją rzeczywistość, która niekoniecznie musi być prawdziwa. Co ważniejsze, w tym dramacie nic nie ma prawa być prawdą i nikt nie dowie się o tym, co się wydarzyło. Wskazują na to podkreślone w tekście i wypowiedane jak refren słowa: „Prošlo je tačno deset godina. MI NIKADA NEĆEMO ZNATI ŠTA SE DESILO IZA TIH ZIDOVA”. W dramacie zostały one zapisane pogrubioną czcionką, by dobitniej zwrócić uwagę czytelnika na niemożność przedstawienia jednej właściwej wersji wydarzeń. Podejmowane próby odtworzenia historii porwanej i jej rodziny są utrudnione ze względu na fakt, że każdy sprawę widzi całkiem inaczej. Nawet główna bohaterka wypowiada się w taki sposób, że czytelnik, czy widz w teatrze, nie może niczego przyjąć za pewnik.

Maja Pelević, wykorzystując stereotypy, które prezentowała także w *Skórce pomarańczowej*, kreśli interesujący wizerunek jednej z bohaterek – Matki, dla której najważniejsze jest to, aby zaprezentować siebie jako osobę bez najmniejszej skazy. Dramat pozwala na dwa sposoby odczytania tej postaci: jeden, który ona sama stara się stworzyć i drugi, który poznajemy dzięki komentarzom chórów. Jak zatem Matka chce być postrzegana? Nade wszystko, jak już zostało tutaj wspomniane, jako kochająca rodzicielka oraz atrakcyjna kobieta i żona. Stara się ona wcielić w życie współczesny wzór perfekcyjnej pani domu, która zawsze wszystko ma świetnie poukładane. Pragnie, aby jej rodzina była postrzegana w taki sposób, jak te prezentowane w reklamach. Wszyscy są szczęśliwi, żyją w zgodzie, ich dzień zaczyna się i kończy z uśmiechem na twarzy. Choć życie przecież tak nie wygląda, matka zachowuje się, jakby o tym nie wiedziała. Zaprezentowana zostaje jako osoba, która zrobi wszystko, aby tylko na jej wizerunku nie pojawiła się żadna rysa. Nieistotne są uczucia, bo ich nie da się dostrzec gołym okiem. Dlatego właśnie, według jej opinii, należy skupiać się na tym, co widoczne, na materialnej stronie życia. Pozostałe sprawy da się ukryć.

Matka to kobieta, dla której ciałą staje się świątynią, jaką Maja Pelević wcześniej przedstawiła w dramacie *Pomorandžina kora*. W przypadku utworu *Ja ili neko drugi* nie jest to temat przewodni, należy jednak o nim

wspomnieć. Ciągłe malowanie ust, podkreślone zwrotem „Maże i maże i maże”, ma wskazywać na seksualność matki i kultywowanie przez nią ciała. Podobne spostrzeżenia nasuwa scena, w której ojciec przynosi dla córki czekoladę. Uważa on bowiem, że dziecko ma prawo do drobnych przyjemności. Matka jednak, gdy zauważa podarunek, denerwuje się, ponieważ ona nie może sobie pozwolić na jedzenie słodczy. Nie wpływa to dobrze na jej figurę i dlatego każe mężowi wyrzucić prezent. Jak widzimy, stawia swoje potrzeby na pierwszym miejscu. Dbą obsesyjnie o własne ciało, ponieważ jest przekonana, że człowieka ocenia się właśnie przez jego przyzmat. Kobieta lubi się dobrze ubrać i to za wszelką cenę, jest przy tym wyrafinowana i samolubna. Wspomnieć tu należy chociażby jej rozmowę z mężem, w czasie której bohaterka stwierdza, że gdy ktoś w miejscu pracy jej małżonka zostanie zwolniony, będzie miał większą pensję, za którą będzie mogła sobie ona kupić nowe, bardzo drogie buty. Co gorsze, kobieta zdaje sobie sprawę z tego, że takie myślenie nie jest właściwe i nazywa siebie złą osobą, ale to i tak nic nie zmienia. Jej partner bagatelizuje problem. Być może z tego powodu, że sam podporządkował się modelowi propagowanemu przez współczesne media, a który został przedstawiony również w tym dramacie.

W tym miejscu należy także zwrócić uwagę na to, jak zachowuje się Matka, gdy jej córka znika. Początkowo nie chce powiadamiać policji. Jest przekonana, że dziecko samo wróci do domu i że nie ma sensu panikować, ponieważ mogliby to zauważyć na przykład sąsiedzi. Troskę widać jedynie ze strony ojca, który stale pyta o dziewczynkę. Czuje, że coś może być nie tak. Kiedy mężczyzna chce powiadomić policję, Matka kategorycznie stwierdza, że to jeszcze nie czas i mogą zacząć się martwić dopiero koło północy. Gdy córka nie zjawia się do określonej pory, rodzice postanawiają wezwać odpowiednie służby. Nawet w momencie, gdy małżeństwo wie, że ich córka zaginęła, kobieta nie wychodzi z narzuconej sobie roli perfekcjonistki. To właśnie dlatego pyta męża, czy powinna się przebrać i ponownie maluje usta szminką. Bez wątplenia można ją uznać za osobę powierzchowną. Przeprasza policjantów za bałagan w domu i kłóci się z mężem, gdy on próbuje powiedzieć, że ona się myli. Zauważyć można, że córka nie znaczy dla niej zbyt wiele.

Jeśli się porówna omawianą tutaj bohaterkę z postacią z dramatu *Pomarandżina kora*, już na pierwszy rzut oka widać, że Matka z *Ja ili neko drugi* weszła w rolę, od której kobieta z wcześniej analizowanej sztuki starała

się uciec. Dla jednej macierzyństwo to tylko prestiż i wypełnienie jednego z „powołań”, dla drugiej natomiast to ucieleśnienie wszelkich marzeń i ucieczka od pogoni za wątpliwym ideałem.

Należy tutaj także podkreślić fakt, iż Matka – bohaterka analizowanego utworu – dokonuje samookreślenia przez pryzmat własnej atrakcyjności fizycznej, która jest dla niej ważniejsza od macierzyństwa. Dostrzegają to także inni ludzie i nie oceniają tego w sposób pozytywny. Media zwracają uwagę na jej prowokacyjne zachowanie: „Majka okopawa baštu ali tako da joj zadnjica dodje do izražaja. Zavodi oca”⁶¹. Chór sąsiadów natomiast podkreśla to, jak złą matką jest bohaterka:

*A ona je histerična.
Stalno se dere na ono jedno dete.
Dere se i na muža al' je on ignoriše.
Mislim da je bila alkoboličarka.
Taj dan je kopala po bašti
U nekoj izazovnoj haljini
Onda se nešto drala pa je dete izletelo na ulicu
Trčala je za njim al ga nije stigla*⁶².

Córka w oczach sąsiadów, a także mediów uchodzi za ofiarę wyrafinowanej kobiety, a rodzina za chorą jednostkę społeczną. To jest właśnie drugie spojrzenie na postać rodzicielki. Analizując słowa chórów, można powiedzieć, że Maja Pelević, podobnie jak Sarah Kane w swojej twórczości, krytykuje taki model rodziny. Główna bohaterka – uprowadzona dziewczynka – zostaje poddana systemowi represji: najpierw ze strony rodziny, a później ze strony oprawcy. Taką wizję przedstawia także w swoich utworach przywołana tutaj brytyjska dramatopisarka:

*Bohaterowie Kane uwikłani są w systemy władzy, represji, opresji, tyle że władza ta ma image pożyczony z sex-shopu, co czyni jej znoszenie tym dotkliwszym. Epizody życia napisane zostały przeciw instytucjom przemocy, takim jak wojsko, państwo, szpital, uniwersytet, rodzina, kultura, wreszcie teatr i literatura*⁶³.

⁶¹ M. Pelević, *Ja ili neko drugi...*, s. 11.

⁶² *Ibidem*, s. 21.

⁶³ I. Iwasiów, *Gender dla średnio zaawansowanych*, Warszawa 2004, s. 220.

Podobny sposób prezentacji bohaterki Pelević (wszechobecne osaczenie) ma podkreślić w dramacie *Ja ili neko drugi* traumę, jaką przeżyła mała dziewczynka. W utworze mamy pokazaną przemoc psychiczną, ale też i fizyczną ze strony oprawcy (np. wkładanie skarpet do ust uprowadzonej, więzienie jej).

Warto tutaj odnieść się do przywołanych na początku rozdziału badań Barbary Freedman, na które w swojej pracy naukowej powołują się Wojciech Baluch, Małgorzata Sugiera i Joanna Zając. Płeć jest przez nich pokazana przez pryzmat dwóch dramatów: *Króla Edypa* Sofoklesa i *Poskromienie złośnicy* Szekspira. Autorzy opracowania *Dyskurs, postać i płeć w dramacie* wskazują, że:

Król Edyp przedstawia według Freedman tragedię mężczyzny, który odkrywa własną seksualność, a wraz z nią regulujące jego postępowanie, niepodważalne zakazy. Poskromienie złośnicy wykorzystuje natomiast korekcyjną siłę kolektywnego śmiechu, pokazując ku pouczeniu widzów komedię o kobiecie, zmuszonej do ukrycia – bądź zapomnienia – o własnej seksualności i do uzewnętrznienia represyjnego patriarchalnego prawa. Komedię o kobiecie, dla której tożsamość płciowa staje się podwójnie fatalnym przeznaczeniem, gdyż podporządkowuje ją również mężczyźnie. Ta zaś radykalnie ogranicza jej wolność wyboru miejsca w społecznej strukturze⁶⁴.

Obraz podobny do zaprezentowanego w *Poskromieniu złośnicy* wyłania się z dramatu *Ja ili neko drugi*, z tą różnicą, że Maja Pelević nie przedstawiła go w konwencji komediowej, co nadaje omawianemu utworowi jeszcze bardziej przerażający wymiar. Porywacz kształtuje główną bohaterkę (ONA) w taki sposób, że po oswobodzeniu trudno jest się jej odnaleźć w normalnym świecie.

Z analizy porównawczej postaci matki i córki wyłaniają się portrety skonstruowane na zasadzie opozycji. Pierwsza z nich emanuje seksapilem, kobiecością, natomiast seksualność drugiej z nich porywacz próbuje zniszczyć. Dziewczynce, jak już wielokrotnie podkreślono, zostaje narzucona rola, do której musi się dostosować. Gita Sen w swoim artykule *Podporządkowanie i kontrola seksualna: porównawcze spojrzenie na kontrolę nad kobietami* zwraca uwagę na to, w jaki sposób kobiety są postrzegane w kulturze indyjskiej,

⁶⁴ W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, *op. cit.*, s. 332.

która w dalszym ciągu trzyma się mocno patriarchalnego modelu rodziny. Pomimo że zachodnie wzorce bardzo odbiegają od schematu przedstawionego przez autorkę przywołanej pracy, to warto przyjrzeć się utworowi także pod tym kątem. Badaczka zauważa, że dawniej:

(...) jedynym biologicznym pewnikiem w większości społeczeństw pozostawało to, kto jest matką, a nie – kto jest ojcem. Jednak w miarę jak rosły ekonomiczne nadwyżki i rozwijał się aparat państwowy, rozwijały się też struktury patriarchalnego gospodarstwa domowego. Kontrola nad dziećmi (tak jak nad nieożywionymi środkami produkcji) przeszła z rąk kobiet w ręce niektórych (jeżeli nie wszystkich) mężczyzn⁶⁵.

Jak dalej stwierdza Gita Sen, taka sytuacja spowodowana była tym, że mężczyźni przejęli seksualną kontrolę nad kobietami. Właśnie to możemy zobaczyć w relacji porywacza z uprowadzoną dziewczynką z dramatu *Ja ili neko drugi*. Na samym początku troszczy się on o nią jak o własne dziecko. Zamyka ją w domu, by w ten sposób uniemożliwić jej zetknięcie się z niebezpieczeństwami świata zewnętrznego. Z czasem jednak jego stosunek do niej ulega zmianie. Wychowuje ją w taki sposób, by jako dorosła kobieta mogła zająć miejsce przy jego boku.

Dziewczynka zaraz po porwaniu buntuje się i pragnie wrócić do swojego „normalnego” życia. Z czasem jednak zauważa, że opieranie się woli oprawcy nie przynosi skutku, więc zaczyna się mu podporządkowywać. Co więcej, przywiązuje się do niego. Porywacz osiąga swój cel i doprowadza do takiej sytuacji, że kobieta, kiedy dorasta, nie chce od niego odejść. Z czasem otrzymuje coraz więcej swobody, której nie potrafi wykorzystać. Kobieta bowiem wchodzi w rolę, jaką narzucił jej oprawca i uzależnia się od niego. Program wychowawczy przynosi skutek, gdyż dziewczyna zachowuje się w sposób zgodny z oczekiwaniami porywacza. Ma to na nią bardzo negatywny wpływ, gdyż, jak sama zauważa, zostaje w ten sposób pozbawiona prawdziwych emocji. Nie wie, czym one są i dlatego jest zagubiona. Szuka nowej drogi, którą mogłaby podążać.

Dziewczynka dorasta, ale nie ma osoby, która mogłaby jej wytłumaczyć, co się dzieje z nią i z jej ciałem. Można to zauważyć w momencie, gdy

⁶⁵ G. Sen, *Podporządkowanie i kontrola seksualna: porównawcze spojrzenie na kontrolę nad kobietami*, [w:] *Kobiety, gender i globalny rozwój*, red. N. Viswanthan, L. Duggan, N. Wiegersma, L. Nisonoff, s. 181, <http://www.pah.org.pl/m/1639/GENDER.pdf>, (28.07.2013).

bohaterka dostaje pierwszy raz miesięczkę i nie rozumie, co się z nią dzieje: „Iz mene sad curi krv neka čudna”⁶⁶. Menstruacja dla młodych kobiet staje się elementem wprowadzającym w dorosłość. Brak wsparcia i wytłumaczenia tego faktu (np. ze strony matki), powoduje zachwianie tożsamości i problem z symbolicznym wkroczeniem w kobiecy świat. Tak właśnie dzieje się w przypadku głównej bohaterki dramatu *Ja ili neko drugi*. Natomiast porywacz dostrzega w jej dojrzewaniu tylko i wyłącznie zagrożenie. Osaczając ją, czyni z niej ofiarę. Warto tutaj w tym kontekście przywołać artykuł Gabrieli Dragun *Dorosnąć i zniknąć, a może pozostać dziewczynką na zawsze? Dylematy bohaterek współczesnej prozy*. Powołuje się ona w nim na badania Marii Janion, która podkreśla wspomniany tu motyw. Jak pisze autorka:

*Kobieta-ofiara staje się celem łatwym do zdobycia. Bezsilna, bezwolna, o z góry przypisanych rolach, wyznaczonej przynależności, poddawana jest manipulacjom i różnym formom gwałtu (fizycznego, psychicznego). Ograniczona jedynie do ciała, zdaje się być plastyczną masą, którą można dowolnie kształtować, zmieniać*⁶⁷.

Mimo iż cytaty odnosi się do innego utworu, to taki obraz bohaterki wylania się także z analizowanego dramatu. ONA zostaje ograniczona przez porywacza, który w okresie dojrzewania zamyka ją w domu i narzuca jej role, które kobieta musi wypełnić. Przekształca ją w ofiarę, którą w ten sposób może łatwiej kontrolować. Odizolowuje ją od świata zewnętrznego, gdyż stwierdza, że w normalnej rzeczywistości czeka ją wiele zła:

*Sprečavam da ti se dese sve traume iz mladosti!
Jel znaš šta bi ti se sada dešavalo da si „slobodna”
Napadali bi te muškarci
Iskorišćavali i ostavljali
Ti bi se besomučno napirlitavala zbog njih
Sekla kosu, kopala lice, čupala dlake
I znaš šta bi na kraju dobila?
Ništa. Bol i besmislicu.
Uzaludno trošenje enerije.*

⁶⁶ M. Pelević, *Ja ili neko drugi...*, s. 30.

⁶⁷ G. Dragun, *Dorosnąć i zniknąć, a może pozostać dziewczynką na zawsze? Dylematy bohaterek współczesnej prozy*, www.obieg.pl/artmix/1776, (02.08.2013).

*Skakala bi po disko klubovima.
Probala drogu od koje bi možda i umrla*⁶⁸.

Posługując się manipulacją, zastraszaniem i odcinając ofiarę od świata zewnętrznego, porywacz próbuje uformować dziewczynkę zgodnie ze swoimi wyobrażeniami. Traktuje ją jako swoją własność, o czym otwarcie mówi: „Dodji ovamo. Ti si moja devojčica. I ja te čuvam. Čuvam te od svega lošeg što se napolju dešava. Moraš da razumeš. Napolju je džungla...napolju je džungla i ja moram da te zaštitim”⁶⁹. Bohaterka porównuje świat stworzony przez porywacza do domu dla lalek, a siebie samą do Barbike. Czuje, że to oprawca nią kieruje, a ona wypełnia jego polecenia. Nie sposób zauważyć, że Maja Pelević wykorzystuje w dramacie motyw *theatrum mundi*, który – oczywiście – przekształca zgodnie ze swym artystycznym zamysłem. Siła, która rządzi bohaterką, to nie Bóg z tradycyjnych realizacji tego toposu, lecz porywacz: „Ovo sve izgleda kao neki mali svet. Kao ona kućica za Barbike, mama, koju si mi ti izabrała a ti tata kupio. Samo što sam ja Barbika”⁷⁰. Aby podtrzymać kontakt z rzeczywistością, do której przynależała przed porwaniem, bohaterka pisze listy do rodziców, w których opowiada o swoim życiu. Spowiedź, bo tak również można nazwać jej wyznania, pokazuje trudności, na jakie napotykała, próbując dokonać samookreślenia. Dociera do niej fakt, że w domu nie ma już dla niej miejsca, gdyż jej rodzice zapewne sądzą, że umarła i nigdy więcej nie wróci.

Ojciec, matka, a także chóry z czasem zapominają o małym bezbronnym dziecku. Dochodzą do wniosku, że dziewczynka zapewne nie żyje. Maja Pelević pokazuje tragedię rodziny, którą uznać można za dysfunkcyjną przed porwaniem, ale również i po nim. Dziecko zostaje uznane przez rodziców za martwe i aby wypełnić pustkę, postanawiają oni starać się o kolejne. Próby jednak nie przynoszą skutku i małżeństwo się rozpada.

Bardzo ważnym bohaterem dramatu jest porywacz, który przyczynia się do tragedii całej rodziny, szczególnie zaś do tragedii uprowadzonej dziewczynki. To on ją kształtuje i ważne wydaje się poznanie przyczyn jego zachowania. Dlaczego oprawca działa w taki, a nie inny sposób? Odpowiedzi na to pytanie należałoby szukać we współczesnym społeczeństwie, które podążając za stereotypowymi wyobrażeniami, wymaga od jednostek

⁶⁸ M. Pelević, *Ja ili neko drugi...*, s. 31.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 32.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 33.

określonych wzorców postępowania. W świecie współczesnym mężczyźni czerpią ze modelu męskości, upowszechnianego przede wszystkim za pomocą mediów. Uczą się zachowań z filmów, reklam, najnowszej literatury. Męskość jest postrzegana jako pewna ideologia. Jak zauważa Krzysztof Arcimowicz, dominacja męska jest naturalnym elementem współczesnej rzeczywistości. Teorie dominacji, jak pisze autor:

(...) zakładają, że mężczyźni potrzebują władzy nad kobietami, ponieważ czerpią z tego korzyści i przywileje; po drugie, mężczyźni muszą mieć władzę nad kobietami, gdyż jest to głęboko zakotwiczona potrzeba tkwiąca w męskiej osobowości. Punktem wyjścia do psychologicznej analizy męskiej potrzeby dominacji nad kobietami są wczesne dziecięce doświadczenia z kobietami. Chłopcy postrzegają swoje matki i nauczycielki w szkole podstawowej jako panujące i kontrolujące. Te związki prawdopodobnie mogą wywołać chęć wyrażenia władzy nad kobietami w dorosłym życiu⁷¹.

Być może właśnie z takim zjawiskiem mamy do czynienia w przypadku porywacza, który początkowo dominuje nad kobietą (w późniejszym etapie pozwala natomiast na podporządkowanie się jej). Narzucając role, jakie ma ona odgrywać, czuje się pełnowartościowym mężczyzną. Gdy dziewczynka odmawia wypełnienia jego rozkazów, czuje się zagubiony, więc aby osiągnąć cel, stosuje wobec niej przemoc (np. wspomniane już wpychanie skarpetki do ust).

Po pewnym czasie sytuacja jednak ulega zmianie. Porywacz pozwala młodej kobiecie na dominację nad sobą. Widać tu wyraźnie element erotyczny. Bohaterka staje się panią swojego oprawcy, który jej się zupełnie podporządkowuje. Słucha jej w taki sposób, jakby była jego matką. Jak zauważa przywołany już tutaj Krzysztof Arcimowicz, to rodzicielka dla każdego mężczyzny staje się uosobieniem woli. Badacz, powołując się na niemieckiego psychoterapeutę Wielfrieda Wiecka, wskazuje na fakt, że dziecko uzależnia się od matki, a to oddziałuje na jego dorosłe życie: „Patriarchat określa rodzinę jako instytucję opartą na «pigulce», którą jest matka. Syn uzależnia się od matki – «pigulki». Dorosły mężczyzna zmienia uzależnienie od matki na rzecz uzależnienia od kobiety, partnerki w związku”⁷². Dlatego

⁷¹ K. Arcimowicz, *Męska przemoc, agresja i władza*, www.psychologia.edu.pl/czytelnia/59-niebieska-linia/966-meska-przemoc-agresja-i-wladza.html, (10.08.2013).

⁷² *Ibidem*.

właśnie porywacz kształtuje dziewczynkę w taki sposób, jakby miała być jego matką (chce, aby go karała), ale również później partnerką. Być może w ten sposób pragnie powrotu do młodości.

Młodej kobiecie zostaje narzucone tyle ról społecznych, że nie jest ona w stanie im sprostać. Przełomowym momentem stają się jej osiemnaste urodziny, które oznaczają wejście w dorosłość. W dramacie to nie menstruacja jest progiem dojrzałości, lecz właśnie pełnoletniość. Porywacz sam wybiera moment, w którym uznaje, że dziewczynka jest już dojrzała. Kończy proces jej wychowywania, po czym ją uwalnia. Wcześniej jednak spędza z nią noc. W ten sposób wypełnia ona kolejną z ról: zostaje jego kochanką, partnerką. Nazajutrz pozwala dziewczynie uciec. Kobieta jednak nie potrafi się odnaleźć w świecie, w którym teoretycznie nie jest ograniczana przez wolę porywacza, w świecie wolności. Praktycznie bowiem ciągle określa się w nim wyznaczniki zachowań, np. jak powinno się wyglądać, co mówić i robić. Taki obraz zniewolenia dostrzegamy w analizowanym tu dramacie (szczególnie w wypowiedziach porywacza), jak również w poprzednio interpretowanej sztuce *Pomorandżina kora*. Utwór kończy wystrzał, zapewne z pistoletu. Opierając się na faktach, można się domyślać, że chodzi o samobójstwo porywacza. To niedopowiedzenie zostawia jednak miejsce także na inne interpretacje. Dla głównej bohaterki dramatu jedynie śmierć była pewnikiem. To wpajał jej przez okres ośmiu lat oprawca.

Maja Pelević prezentuje w swoim dramacie różne rodzaje poszukiwań. Zarówno te dosłowne, jakim jest próba odnalezienia uprowadzonego dziecka, jak również metaforyczne – szukanie własnej tożsamości i uczuć, których postaci zaprezentowane w sztuce są stopniowo pozbawiane. Bohaterki analizowanej sztuki, pomimo różnic, łączy poszukiwanie własnego miejsca w świecie, próba sprostania wymaganiom innych osób, współczesnego społeczeństwa. Ta droga jednak powoduje to, że są one pomału odzierane z uczuć, o czym mówi porwana z dramatu *Ja ili neko drugi*. Stwierdza bowiem, że została pozbawiona prawdziwych emocji i dlatego nie rozumie tego, co się wokół niej dzieje. Czuje się wyobcowana.

Zakończenie

Maja Pelević w swojej twórczości przedstawia problemy współczesnych kobiet, które zagubione w skomercjalizowanym świecie, pragną dookreślić swoją tożsamość. Stawiają sobie pytania: kim są i kim chciałyby być.

Sprzeciw wobec rzeczywistości bohaterek dramatów zaprezentowanych w niniejszej rozprawie skazuje je na wyobcowanie. Wybór własnej drogi życiowej łączy się z koniecznością podjęcia wyzwania, na które nie każda z nich się decyduje.

W niniejszej pracy staraliśmy się przedstawić dramatopisarstwo Mai Pelević w kontekście wybranych prac z kręgu badań feministycznych i gender studies, co miało ułatwić zrozumienie zagadnień poruszanych przez autorkę. Jej utwory dotyczą przede wszystkim osób niepotrafiących się odnaleźć w rzeczywistości, w której media odgrywają jedną z najważniejszych ról. W analizowanych tutaj dramatach: *Pomorandżina kora*, *Beograd – Berlin* i *Ja ili neko drugi* spoglądamy na świat przez pryzmat kobiecych doświadczeń.

Prezentacja w pierwszym rozdziale dokonań najmłodszych dramatopisarzy serbskich stała się punktem wyjścia dla określenia wpływów, jakim podlegała twórczość Mai Pelević – bohaterki niniejszej pracy. Przybliżenie miejsca, jakie zajmuje wśród innych młodych twórców, prowadzi do konkluzji, że autorka ma bardzo wyraziste poglądy. Jest osobą, której nie ograniczają stereotypowe przekonania o roli kobiety. Autorki nie interesuje literatura zaangażowana, prezentująca problemy wojny i traumy z nią związanej (częsty temat dramatów starszego pokolenia), lecz przedstawienie zjawisk charakterystycznych dla ponowoczesnej rzeczywistości. Przede wszystkim mowa tutaj o kryzysie tożsamości oraz kulcie ciała, które zawałdnęły czasami współczesnymi. W tej części pracy skupiliśmy się także na recepcji dzieł Mai Pelević oraz najmłodszego pokolenia dramatopisarzy zarówno w Serbii, jak również poza jej granicami.

W drugim rozdziale poddaliśmy analizie dramaty: *Beograd – Berlin* i *Pomorandżina kora*, prezentujące problemy kobiet, których tożsamość budowana jest wokół ciała i cielesności. Pokazaliśmy, w jaki sposób bohaterki traktują stereotypowe przekonania o roli płci pięknej we współczesnym świecie. Opisałiśmy konflikty ze społeczeństwem wywierającym na nie naciski, ale także walkę kobiet z własnymi przekonaniem i barierami. Analizie poddaliśmy również stosunek bohaterek do mężczyzn i do modelu ujmującego relacje kobieta – mężczyzna w sposób tradycyjny. Mimo iż bohaterki dramatu podjęły odmienne decyzje (jedna postanowiła się zmienić, drugiej zabrakło na to odwagi), to niewątpliwie można je uznać za postacie dynamiczne, którymi kierują przede wszystkim emocje. Żyją one jakby na granicy dwóch światów, pomiędzy rzeczywistością owładniętą przez stereotypowe

postrzeganie ról społecznych a własnymi marzeniami związanymi ze swobodą w działaniu. Bohaterka dramatu *Pomorandżina kora* robi krok do przodu i postanawia wybrać siebie, podczas gdy dziewczyna z utworu *Beograd – Berlin* tkwi jakby w zawieszaniu.

W trzecim i ostatnim rozdziale pokazaliśmy dwie bohaterki utworu *Ja ili neko drugi*. Matka i córka stoją jakby w opozycji do siebie. Zachowanie obu jest ograniczane: pierwsza podporządkowuje się modelowi perfekcyjnej pani domu (matki, żony i kochanki), promowanemu w mediach – modelowi, który Maja Pelević przedstawiła także w dramacie *Skórka pomarańczowa*. Drugą bohaterkę kontroluje natomiast porywacz, który kształtuje ją według własnych upodobań. Na przykładzie uprowadzonej dziewczynki możemy prześledzić sposób formowania moralności i osobowości bohatera zniewolonego (zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym). Kobiety są odzierane z emocji i zaczynają prowadzić jałowe życie, które ogranicza się jedynie do ogrywania narzuconych ról.

W swoich dramatach Maja Pelević posługuje się niejednokrotnie językiem brutalnym, wulgarnym, przesiąkniętym agresją. Wykorzystuje go jednak celowo. W swoich dramatach przedstawia czasy współczesne, w których taki sposób wysławiania się jest czymś powszechnym. Dzięki temu jej utwory stają się jakby *quasi*-dokumentami, próbującymi określić miejsce i role kobiet we współczesnej rzeczywistości.

Podsumowując, należy zauważyć, że Maja Pelević została w Serbii uznana za obiecującą autorkę. Dramatopisarka jest postrzegana jako twórca kontrowersyjny, wykorzystujący tematy, które już ktoś, kiedyś, w jakiś sposób zaprezentował. Niemniej stara się pokazać intymny świat swoich bohaterek i ich poszukiwane własnej tożsamości, a nie wielkie problemy współczesnej rzeczywistości. Właśnie dlatego jej dramaty, ze szczególnym uwzględnieniem postaci kobiecych, stały się głównym zagadnieniem tej pracy.

Praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr hab. Sylwii Nowak-Bajcar

Резиме

У историји српске књижевности драма никад није заузимала посебно место, а критичари нису детаљно анализирали овај жанр. Доминирала је епика. Повећано интересовање за драму може се приметити на крају XX и на почетку XXI века, када је почела да има успеха и на међународним сценама. Међу најпознатијим писцима треба поменути Биљану Србљановић и Милену Марковић, а из најмлађе генерације Мају Пелевић, чије драме су анализирани у овом раду. Када је реч о драмским ауторима, можемо да приметимо да је у последње две декаде веома ојачала позиција жена на драмској сцени. Жене се баве темама које су повезане не само са историјом и друштвеним проблемима, већ пре свега са тражењем идентитета и интимним светом људи. Јако често њиховим јунацима бивају младе жене које у савременом свету не могу да нађу свој пут. Ово је веома приметно у драмама Маје Пелевић, чије јунакиње траже свој идентитет у друштву које жели да прати најновију моду, а такође представља стереотипно мишљење. Описана борба за дефинисање сопственог идентитета жене је код Маје Пелевић је толико занимљива да је постала главна тема овог дипломског рада под насловом *Слике жене у најновијој српској драматургији на основу драма Маје Пелевић*. Рад је подељен на три дела у којима се анализирају, описују и процењују њене драме, а поготово начин представљања изгубљених јунакиња.

Прва глава је увод у дипломски рад. У њему се представља кратка историја српске драматургије после другог светског рата, са детаљним описом најновије српске драме (то јест драма која су настале током последних 20 година). Посебно се обраћа пажња на место Маје Пелевић на српској драмској сцени, али и на њену улогу у женској драматургији у Србији. Такође се представља њена биографија и књижевно дело. Поставља се питање да ли чињеница да је српско друштво ипак патријархално друштво има утицај на теме којима се баве списатељице, а поготово Маја Пелевић. Анализира се и да ли су трансформација деведесетих година и отварање према Западу утицали на писце и, уколико је тако, на који начин. На крају се дефинишу главне теме следећих глава.

Други део дипломског рада је посвећен анализи две драме Маје Пелевић: *Београд – Берлин* и *Поморанцина кора*, у којима се обраћа посебна пажња на јунакиње. Циљ ове главе је објашњење начина на који жене дефинишу свој сопствени идентитет и представљање утицаја

друштва на тај процес. Како би се боље разумели ови механизми, овде се пореде ове две драме и њихове јунакиње. Наглашава се нарочито однос тих жена према свом телу и према својој сексуалности. Приказује се како то утиче на њихову психу и односе са другим људима. На крају се поставља питање какав циљ је имала ауторка драме при представљању своје јунакиње на раније описан начин и да ли је у томе била успешна.

Трећи и последњи део овог дипломског рада је анализа ситуације жене која је поробљена и у буквалном и у метафоричком смислу. У драми *Ја или неко други*, представља се јунакиња, која је као мало дете била отета и затворена 10 година. Због лошег искуства не може да се снађе у свету и има проблем са дефинисањем свог идентитета. Тај део је посвећен и анализи њене мајке (њеним уласцима у друштвене улоге које би требало да јој гарантују успех у животу) и истраживању њених односа према кћерки. Компликоване релације су одраз проблема савремених јунакиња у свету који је пун опасности.

Циљ овог дипломског рада је представљање слике жена, које се или боре за свој идентитет или само живе свој живот, помало бесмислено. Задатак овог рада је и одговор на питање о разлогу избора јунакиња, али и покушај њиховог дефинисања. Ликови Маје Пелевић из драма *Београд – Берлин* и *Поморанџина кора*, труде се да промене свој живот и раде на томе. То не гарантује успех, али битна је жеља за променом. Са друге стране, драма *Ја или неко други* је пример једноставног заустављања промене.

Неки сматрају да стваралаштво Пелевићеве баца неко ново светло на патријархалну средину и место жене у таквом друштву. Овај дипломски рад би требало да ипак мало модификује тај став и да покаже да за Мају Пелевић у анализираним драмама нису толико битне велике теме (иако се баве савременим темама), него представљање интимног света својих јунакиња и њихово дефинисање свог сопственог идентитета. Између осталог због тога је ова млада списатељица толико занимљива у српској драматургији и од стране неких истраживача и критичара је сматрана за „будућег истинског предводника” најмлађе групе драмских писаца.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Pelević M., *Beograd – Berlin*, docs.google.com/document/d/1Y7R2554ucNPIQAI-bZ8sgYS6rjDMO2JP61uMzBw6V_s/edit.
- Pelević M., *Ja ili neko drugi*, docs.google.com/document/d/1D6QSRKBYcY9SVQT-0trrIus3QvH4S4f_5DSihKmEWX4/edit.
- Pelević M., *Pomorandžina kora*, [w:] *Predsmrtna mladost: antologija najnovije srpske drame (1995–2005)*, t. 1, red. S. Jovanov, V. Jezerkić, Novi Sad 2006.

Literatura przedmiotu

- Abrasowicz G., *Skórka pomarańczowa – obietnicą wolności? Koncepcje bycia piękną i bycia sobą w dramacie <Pomorandžina kora> Mai Pelević*, [w:] *(Nad)użycia ciała w kulturze*, red. T. Rachwał, K. Więckowska, Toruń 2012.
- Baluch W., Sugiera M., Sławiński J., *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*, Kraków 2009.
- Cielesta A., Zwierzchowska D., *Dramat serbski po 1995 roku*, [w:] *Serbska ruletka. Dramat serbski po 1995 roku*, t. 1, red. A. Cielesta, L. Małczak, D. Zwierzchowska, Katowice 2011.
- Hyży E., *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003.
- Iwasiów I., *Gender dla średnio zaawansowanych*, Warszawa 2004.
- Lazin M., *Otkud uspeh Biljane Srbljanović*, [w:] *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, red. S. Anđelković, Novi Sad 2004.
- Lee Bartky S., *Foucault, kobiecość i unowocześnienie władzy patriarchalnej*, tłum. K. Gawlicz, M. Starnawski, [w:] *Gender: perspektywa antropologiczna*, t. 2: *Kobiecość, męskość, seksualność*, red. R. E. Hryciuk, A. Kościańska, Warszawa 2007.
- Lehmann H. T., *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009.
- Nikolić D., *Deca autizma ili Male priče o malim ljudima*, [w:] *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, red. S. Anđelković, Novi Sad 2004.
- Nowak-Bajcar S., *Mapy czasu. Serbska proza postmodernistyczna wobec wyzwań epoki*, Kraków 2010.
- Predsmrtna mladost: antologija najnovije srpske drame (1995–2005)*, t. 1, red. S. Jovanov, V. Jezerkić, Novi Sad 2006.
- Romčević N., *Teatr w Serbii w latach 1990–2010*, tłum. L. Małczak, [w:] *Serbska ruletka. Dramat serbski po 1995 roku*, t. 1, red. A. Cielesta, L. Małczak, D. Zwierzchowska, Katowice 2011.

Tasić A., *Savremena srpska drama na evropskim scenam: recepcija slike srpskog društva*,
[w:] *Obrazovanje, umetnost i mediji u procesu evropskih integracija*, t. 2, red.
N. Daković, M. Nikolić, Beograd 2011.

Tasić A., *Otvorene rane – telo u neobrutalističkoj drami i pozorištu*, Beograd 2009.

Źródła internetowe

Arcimowicz K., *Męska przemoc, agresja i władza*, www.psychologia.edu.pl/.

Cielemęcka O., *Feminizm i filozofia krytyki społecznej. Uwagi do Mitu Piękna*,
www.genderstudies.pl/.

Dragun G., *Dorosnąć i zniknąć, a może pozostać dziewczynką na zawsze? Dylematy bohaterki współczesnej prozy*, www.obieg.pl/.

In-yer-face Theater, www.inyerface-theatre.com/.

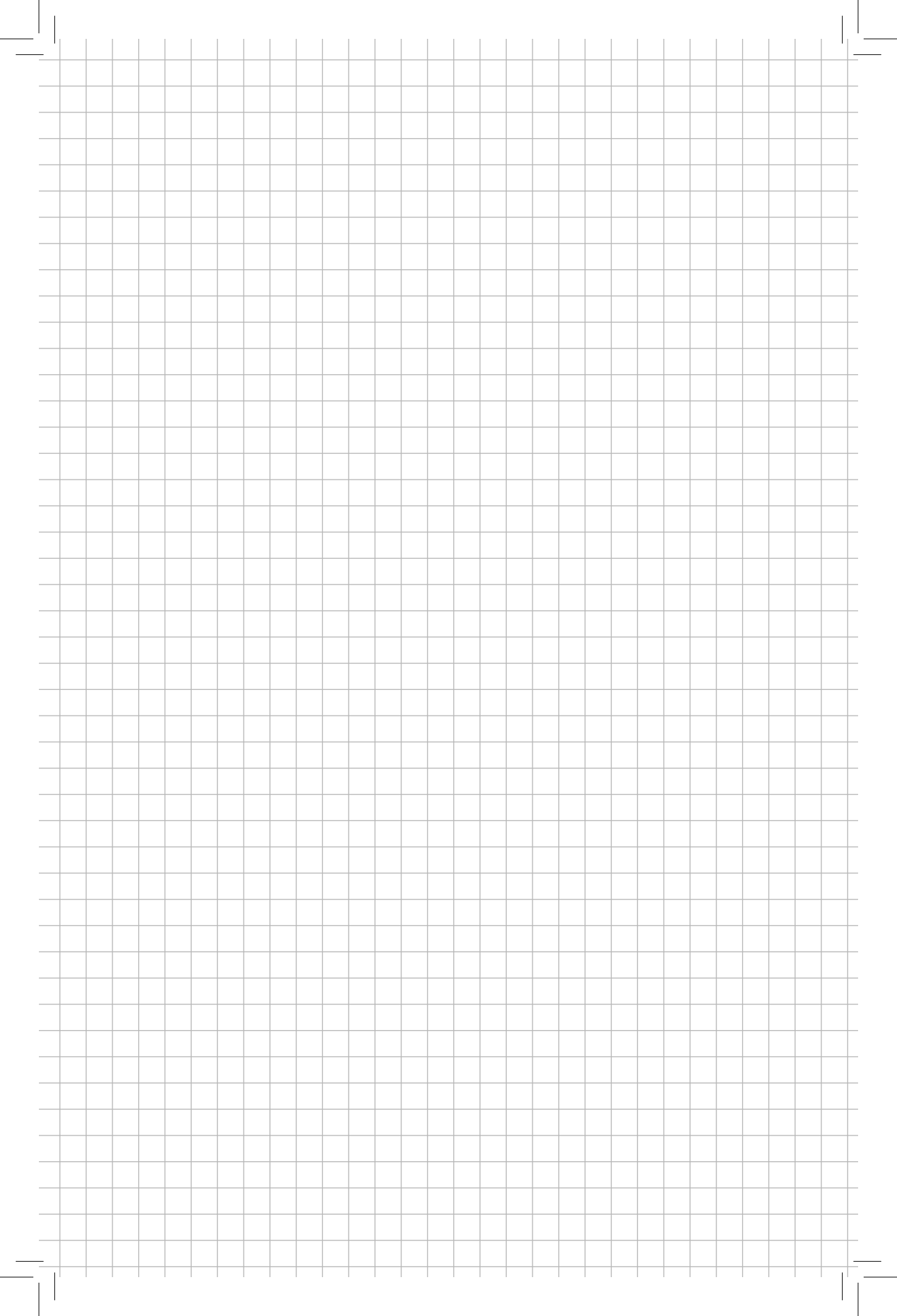
Jovanov S., *Ugodne równowagi, opasna obećania*, www.sveske.ba/.

Lazin M., *Nova drama, nova gluma*, www.pozorje.org.rs/.

Sen G., *Podporządkowanie i kontrola seksualna: porównawcze spojrzenie na kontrolę nad kobietami*, www.pah.org.pl/.

Świąder B., bez tytułu, www.teatr-pismo.pl/.

Wichowska J., *Paszport kraju, którego nie ma*, www.didaskalia.pl/.



Kamila Płodzień
Uniwersytet Jagielloński

Język wartości w tekstach publicystycznych wybranych numerów pisma „Vlajka” z lat 1939–1942

N Wstęp

iniejsza praca poświęcona jest tekstom publicystycznym wybranych numerów pisma „Vlajka” z lat 1939–1942. Autorka postanowiła zająć się tą tematyką ze względu na zainteresowanie zarówno historią ugrupowania Vlajka, jak i problematyką wartości w języku. Na temat czeskiej prasy w Protektoracie Czech i Moraw powstało już немало publikacji, np. *Český tisk pod vládou Wolfganga Wolframa von Wolmara* Jakuba Končelíka, Barbary Köpplovej i Jitki Kryšpínovej (2003), czy też, częściowo poruszające omawiane zagadnienie, *Mechanismy wpływu społecznego i manipulacja językowa – czeskie przypadki* Dariusza Tkaczewskiego (2010), jednak możliwość analizy materiału powstałego w tym okresie pod kątem języka wartości wydała się autorce ciekawa.

Pierwszy rozdział poświęcony został dziejom organizacji od jej początków pod koniec lat dwudziestych XX wieku, poprzez nielegalną działalność

po układzie monachijskim, po problemy wokół kolaboracji z nazistami w okresie istnienia Protectoratu Czech i Moraw. W rozdziale drugim autorka starała się przybliżyć podstawowe problemy lingwistyki aksjologicznej, szczególnie zaś zagadnienia związane z tzw. słowami sztandarowymi, które okazały się kluczowe dla analizy zawartej w trzecim rozdziale. Omawiane leksemy zostały wybrane w sposób arbitralny, jednak w dużej mierze oparty na ich frekwencji w tekstach. Słowa te podzielone zostały na miranda i kondemnanda. Jeśli chodzi o pierwsze z nich, są to przede wszystkim leksemy związane z opisem przestrzeni niemieckiej, ideologii narodowo-socjalistycznej, narodu czeskiego oraz wartości pracy. Najważniejsze wyszczególnione grupy kondemnantów stanowiąc natomiast słowa opisujące Pierwszą Republikę Czechosłowacką, demokrację, liberalizm, a także Żydów.

Najbardziej pomocną literaturą, dzięki której praca mogła powstać okazała się, w przypadku części historycznej, książka Milana Nakonečnego *Vlajka. K historii a ideologii českého nacionalismu*. Rozdziały dotyczące zagadnień językoznawczych w dużej mierze zaś zostały oparte na badaniach Jადwigi Puzynyiny, Jerzego Bartmińskiego oraz Walerego Pisarka.

Kopie materiałów poddanych analizie zostały autorce udostępnione przez Bibliotekę Narodową Republiki Czeskiej.

1. Historia ideologii i działalności Vlajki

1.1. Vlajka w okresie Pierwszej Republiki

Pierwsza Republika Czechosłowacka pojawiła się na mapie Europy 28 października 1918 roku, a jej głównym twórcą oraz pierwszym prezydentem był Tomáš Garrigue Masaryk. W skład państwa weszły ziemie czeskie oraz tereny historycznie węgierskie (tj. Słowacja i Ruś Zakarpacka). Czesi i Słowacy (według ówczesnego ujęcia, dwa szczepy jednego narodu czechosłowackiego) stanowili ok. 65% wszystkich jej obywateli. W granicach nowego państwa znalazła się również trzymilionowa mniejszość niemiecka, a także zamieszkujący Śląsk Cieszyński Polacy. Na Rusi Zakarpackiej żyli przede wszystkim Rusini i Węgrzy¹.

Podobnie jak w wielu innych krajach europejskich, także w Czechosłowacji okres po zakończeniu I wojny światowej stał się czasem gwałtownego ścierania się radykalnych, ekstremistycznych ruchów politycznych

¹ T. Pasák, *Český fašismus 1922–1945 a kolaborace 1939–1945*, Praha 1999, s. 59.

i społecznych – faszyzujących na prawicy oraz komunistycznych na lewicy. Jak pisze Milan Nakonečný, badacz dziejów organizacji:

Członkom Vlajki blisko było do komunistów w ich dążeniu do zmiany niezadawalających warunków w stan idealny, różnili się jednak wyborem środków i ideowym punktem wyjścia; podczas gdy pierwsi byli nacjonalistami i idealistami, drudzy internacjonalistami i materialistami. Ta rewolucyjna bliskość, ale ideowa obcość uczyniły ich nieprzejezdnymi wrogami².

Początki Vlajki sięgają połowy lat dwudziestych XX wieku. Wyłoniła się z faszystowskiej organizacji Narodowa Gmina Faszystowska (Národní obec fašistická, NOF), od 1927 roku będącej pod przywództwem gen. Radoli Gajdy. W 1926 roku w ramach NOF powstało Faszystowskie Towarzystwo Studentów (Fašistické studentské sdružení, FSS). Dwa lata później niezadowoleni z przywództwa Gajdy członkowie NOF pod przywództwem Cyrila Svozila zwołali w Ołomuńcu zjazd, w którym uczestniczyli także członkowie FSS. Dnia 20 marca 1928 roku prasy przedstawiciele FSS (m.in. Jan Vrzalík, Jindřich Streibl, Jožo Hritz) założyli Narodowy Związek Młodzieży i Studentów (Národní svaz mládeže a studenstva) i zaczęli wydawać czasopismo „Vlajka“. Gazeta ta była jednak później nazywana „nieudaną Vlajką“ („nepodařená Vlajka“), ze względu na przekonanie vlajkowców, iż „miała zbyt literacki styl i przypominała raczej pismo dla starszych panów niż dla energicznej młodzieży”³.

Jesienią 1929 roku nastąpił gwałtowny przypływ żydowskich studentów do Czechosłowacji. Przyjeżdżali oni przede wszystkim z Polski, Rumunii i Węgier. W pierwszej kolejności niezadowolenie z tego powodu zaczęli wyrażać studenci niemieccy, ale wkrótce nastroje te udzieliły się również Czechom. Pojawiły się żądania wprowadzenia na uniwersytetach *numerus clausus*⁴, organizowane były również manifestacje brutalnie pacyfikowane

² „Vlajkaři měli blízko ke komunistům ve své snaze změnit tyto neutěšené poměry v ideální stav, lišili se však volbou prostředků a ideovými východisky; zatímco první byli nacionalisté a idealisté, druzí byli internacjonalisté a materialisté. Tato revoluční blízkost, ale ideová vzdálenost, z nich vytvořily nesmiřitelné nepřátele“. Za: M. Nakonečný, *Vlajka. K historii a ideologii českého nacionalismu*, Praha 2001, s. 11. Wszystkie tłumaczenia, o ile nie zaznaczono inaczej, zostały wykonane przez autorkę niniejszej pracy.

³ *Ibidem*, s. 13.

⁴ M. Paszek, T. Kosiński, *Ugrupowania nacjonalistyczne i faszystowskie I Republiki Czechosłowackiej*, „Studenckie Zeszyty Naukowe IFS UJ”, 2013, t. 3, nr 1, s. 119.

przez policję⁵. Dochodziło do licznych zebrań nacjonalistycznie nastawionej młodzieży w praskich kawiarniach. Na jednym z nich, w restauracji Písek na Žižkovie, 7 marca 1930 roku (choć oficjalne zebranie założycielskie miało miejsce dopiero pod koniec miesiąca) został założony „klub polityczny Vlajka” („politický klub Vlajka”), z programem „zwalczania [masarykowskiego – K. P.] realizmu i budowy nowej Czechosłowacji”⁶.

Warto w tym miejscu poświęcić nieco uwagi ówczesnym podstawom ideologicznym Vlajki. W początkowej fazie, według Nakonečného, jej nacjonalizm nie był postawą zasadzającą się na szowinizmie, ale raczej na tradycjach „nacjonalizmu obronnego” – walki małego narodu z obcą władzą, germanizacją i łamaniem jego praw. Wkrótce jednak pojawiły się w nim elementy antysemityzmu, przestrzegającego przed „żydobolszewizmem” czy żydowskim kapitałem⁷. Pojęcie realizmu, wspomniane powyżej jako ideologia wroga, odnosi się do sformułowanego przez Tomáša Garrigue’a Masaryka politycznego i kulturalnego programu, który charakteryzował się sprzeciwem wobec obskurantyzmu, antysemityzmu i „zaściankowych” modeli nacjonalizmu⁸.

Wkrótce Jan Vrzalík i Jindřich Streibl sformułowali program „nowoczesnego nacjonalizmu” („novodobé národovectví”), wyrażony w formie punktów „przeciw” i „za”. Wśród zjawisk, przeciwko którym wymierzona miała być działalność vlajkowców, wymienione zostały: partyjniactwo, międzynarodowy kapitał, światowa masoneria, masarykowski realizm, lewacki intelektualizm i marksizm, a także, co istotne z punktu widzenia późniejszych losów organizacji, niemiecki szowinizm. Opowiadano się natomiast za: silnym państwem narodowym, kulturą chrześcijańską (zwłaszcza katolicką), podwyższeniem jakości życia robotników, narodową i ekonomiczną niezależnością oraz wojskowo-politycznym sojuszem z Polską⁹.

Najwybitniejszymi ideologami organizacji byli bez wątpienia profesor František Mareš oraz poeta Viktor Dyk. Jednak podczas gdy Dyk był rzeczywiście ideologiem w pełnym tego słowa znaczeniu, Mareša nazwalibyśmy raczej vlajkowskim „filozofem”¹⁰. Wówczas považany już także za

⁵ M. Nakonečný, *op. cit.*, s. 13.

⁶ *Ibidem*, s. 16.

⁷ *Ibidem*.

⁸ R. Heck, M. Orzechowski, *Historia Czechosłowacji*, Wrocław 1969, s. 274–275.

⁹ M. Nakonečný, *op. cit.*, s. 15.

¹⁰ *Ibidem*, s. 75.

granicą, były rektor Uniwersytetu Karola w Pradze, sformułował filozofię, z której Vlajka przejęła głównie definicję pojęcia narodu. Oparta była ona na witalizmie oraz wyraźnej negacji pozytywizmu i materializmu¹¹.

Vlajka nigdy nie stała się partią, choć była bez wątpienia organizacją polityczną. Interesująca była zwłaszcza jej działalność na polu kulturalnym, bowiem także i tutaj starała się sformułować jasny i bardzo radykalny program, oczywiście w nawiązaniu do podstaw ideologicznych. Pomimo że Vlajka początku lat trzydziestych wciąż jeszcze mówiła o niemieckim zagrożeniu (zwłaszcza w związku z działalnością Konrada Henleina i Niemców sudeckich), jej stosunek do Trzeciej Rzeszy stawał się ambiwalentny – z jednej strony niechętny niemieckiemu szowinizmowi, z drugiej przychylny nazistowskiemu antysemityzmowi i ustrojowi czerpiącemu z włoskiego faszyzmu. Co ciekawe, w związku ze spostrzeżeniem Milana Nakonečnego, programowa niechęć Vlajki do obcych wpływów w sztuce, tzw. „cudzychizmów“ (np. surrealizmu) i jej przekonanie, że niszczą one „duszę narodu“ była właściwie analogiczna do nazistowskiego pojęcia *entartete Kunst* – sztuki zdegenerowanej¹². Nie do pominięcia jest także działalność Vlajki na polu dyskusji wokół autentyczności rękopisów Królowodworskiego i Zielonogórskiego, oba zawierające wierszowane utwory, opisujące wczesnośredniowieczne dzieje Czechów. Rzekomo odnalezione zostały na początku XIX wieku, jednak dziś są jednogłośnie uważane za falsyfikaty, stworzone w okresie odrodzenia narodowego na potrzeby budowania czeskiej tożsamości narodowej. Mimo że w czasach działalności Vlajki fałszerstwo zostało już właściwie udowodnione, nacjonalistycznym idealistom trudno było się z tym pogodzić. W konsekwencji Jan Vrzalík, najaktywniejszy jeśli chodzi o problematykę rękopisów, napisał wiele wykładów i artykułów broniących ich autentyczności¹³. Na polu kultury Vlajka była także zaangażowana w tzw. Insigniadę, to znaczy walkę o przekazanie Czechom insygniów Uniwersytetu Karola, które dotychczas spoczywały w rękach rektora niemieckiego uniwersytetu w Pradze. Insignia zostały w końcu wydane, nie obyło się jednak bez użycia przemocy przez obie strony konfliktu¹⁴.

¹¹ *Ibidem*, s. 77.

¹² *Ibidem*, s. 38.

¹³ *Ibidem*, s. 319.

¹⁴ *Ibidem*, s. 38.

1.2. Vlajka między Monachium a Protektoratem

Jednym z przełomowych momentów w historii Vlajki był rok 1938. Pod koniec września podpisany został układ monachijski, pozbawiający Czechy 28,5 tys. km² terytorium, 2,8 mln obywateli narodowości niemieckiej i 800 tys. czeskiej, a także doskonałych fortyfikacji, rozciągających się wzdłuż granicy niemieckiej¹⁵. Jednocześnie zostało wymuszone powołanie jednoznacznie proniemieckiego rządu, podczas gdy dotychczasowy prezydent Edvard Beneš złożył rezygnację i udał się do Anglii, skąd wkrótce kierować miał rządem emigracyjnym. Na jego miejsce, po krótkim zastępstwie gen. Jana Syrovego, Zgromadzenie Narodowe wybrało Emila Háchę, apolitycznego prawnika, człowieka mało energicznego, uległego i apatycznego¹⁶.

Wraz z nastaniem Drugiej Republiki, zwanej od tej chwili, w odróżnieniu od *Československiej*, *Česko-slovenską*, Vlajka, podobnie jak partia komunistyczna, została zdelegalizowana. Część jej członków, głównie radykałów, postanowiła jednak kontynuować działalność nielegalnie w tzw. Vlajce-Maffii Nového Československa¹⁷. Teoretycznie przewodniczącym Vlajki był w dalszym ciągu Jindřich Streibl, piastujący to stanowisko od 1935 roku, jednak w praktyce na czele organizacji stanął w tym okresie Jan Rys (Josef Rozsěvač), niedoszły lekarz, wcześniej członek NOF, antysemita i entuzjasta faszyzmu (inspirujący się zwłaszcza rumuńskim wodzem Żelaznej Gwardii, Corneliu Codreanu¹⁸). Członkowie Vlajki-Maffii skupiali się na akcjach propagandowych (np. w tajemnicy drukując ulotki w kilku nielegalnych drukarniach), ale także działalności terrorystycznej w dzisiejszym znaczeniu tego słowa. Prawdopodobnie jednak inni członkowie Vlajki nie zdawali sobie sprawy ze zbrodni popełnianych przez swoich towarzyszy¹⁹, podobnie jak wielu z nich nie popierało późniejszej postawy kolaboracyjnej²⁰. Po dyktacie monachijskim powstał też Klub Nowoczeski (Novočeská beseda), będący rodzajem kamuflażu dla działalności Vlajki-Maffii. Pod pretekstem organizowania wykładów kulturalno-oświatowych, prowadzone były szkolenia vlajkowców i przygotowania do antysemickich zamachów bombowych, w tym na żydowskie przedsiębiorstwa, synagogi, cmentarze, czy po prostu

¹⁵ W. L. Shirer, *The Rise and Fall of the Third Reich*, New York 1992, s. 569.

¹⁶ *Ibidem*, s. 568.

¹⁷ M. Nakonečný, *op. cit.*, s. 88.

¹⁸ *Ibidem*, s. 313.

¹⁹ *Ibidem*, s. 99.

²⁰ *Ibidem*, s. 116–117.

miejsca, w których przebywały osoby pochodzenia żydowskiego. W czasie swej nielegalnej działalności członkowie i sympatycy Vlaljki przeprowadzili szereg zamachów, przede wszystkim w Pradze, Pilźnie i Kromieryżu. Wielu z nich dopuszczono się już w okresie istnienia Protektoratu i prawdopodobnie o przygotowaniach do nich wiedziały gestapo i SD²¹.

Na początku 1939 roku, tuż przed początkiem nazistowskiej okupacji, działalność Vlaljki została na krótko osłabiona na skutek aresztowania Jana Rysa i Jindřicha Thuna-Hohensteina, innego znaczącego działacza, i osadzenia ich w więzieniu w związku z nielegalnym zgromadzeniem członków organizacji, o którym doniesiono władzy²².

1.3. Vlaljka w Protektoracie Czech i Moraw

Dnia 14 marca 1939 roku Rys i Thun-Hohenstein wyszli na wolność²³. Tego samego dnia w Berlinie prezydent Czecho-Słowacji Emil Hácha na spotkaniu z Adolfem Hitlerem, Hermannem Goeringiem i Joachimem von Ribbentropem podpisał dokument, w którym „oddał los swojego narodu w ręce Führera Trzeciej Rzeszy”. Zostało to wymuszone groźbami o bombardowaniu Pragi i naciskiem na słabego psychicznie i fizycznie prezydenta. Nazajutrz ok. godziny szóstej do kraju wkroczył Wehrmacht, a wieczorem Adolf Hitler ogłosił, że Republika przestała istnieć²⁴.

Przez miesiąc tereny okupowane znajdowały się pod zarządkiem armii, po czym Niemcy zdecydowali się powołać podległe sobie lokalne władze polityczne. Na stanowisku prezydenta pozostał Hácha, a urząd premiera zajął Rudolf Beran, którego pod koniec kwietnia zastąpił Alois Eliáš. W okresie późniejszym powołane zostało także tzw. Wojsko Rządowe (Vládní vojsko), reprezentacyjne polityczno-porządkowe siły zbrojne oraz Korpusy Bezpieczeństwa Protektoratu Czech i Moraw (Protektorátní bezpečnostní sbory) – służby bezpieczeństwa²⁵. Urząd protektora objął Konstantin von Neurath, wcześniejszy minister spraw zagranicznych Rzeszy.

Po Vlaljce, jako organizacji nacjonalistycznej, można by się spodziewać niechęci wobec obcej agresji na własne państwo. Jednak w programie

²¹ *Ibidem*, s. 93.

²² *Ibidem*, s. 98.

²³ M. Nakonečný, *op. cit.*, s. 100.

²⁴ W. L. Shirer, *op. cit.*, s. 603.

²⁵ D. Tkaczewski, *Mechanizmy wpływu społecznego i manipulacja językowa – czeskie przypadki*, Katowice 2010, s. 231.

ideologicznym ugrupowania, obok wrogości do niemieckiego szowinizmu, istniała również sympatia do faszyzmu i antysemityzmu. Skłonności profaszystowskie ostatecznie przeważały i Vlájka stała się organizacją kolaboracyjną, choć, jak już wyżej wspomniano, odbyło się to przy dezaprobacie wielu jej działaczy z okresu Pierwszej Republiki.

Gdy wojska Wehrmachtu zajmowały Pragę, działacze Vlájki, NOF (z gen. Gajdą na czele) i organizacji Akcja Odnowy Narodowej (Akce národní obnovy) spotkali się, aby omówić ich perspektywy w nowej rzeczywistości politycznej. W notatniku Rysa znaleziono projekt obsadzenia państwowych stanowisk: Thun-Hohenstein miał zostać ministrem spraw zagranicznych, a Václav Aleš Cyphelly – edukacji. Rys przydzielił sobie natomiast funkcję ministra propagandy²⁶.

Prezydent Hácha, utrzymujący wówczas kontakty z Edvardem Benešem²⁷, dążył do odseparowania vłajkowców oraz innych ugrupowań faszystowskich od struktur władzy Protektoratu. Aby uniemożliwić legalizację ruchu (wciąż był nielegalny po wydarzeniach 1938 roku), ogłosił, że jedyną czeską organizacją polityczną w Protektoracie jest Wspólnota Narodowa (Národní souručenství, NS)²⁸. Właśnie legalizacja, będąca częścią boju o władzę przeciwko czeskiemu rządowi i NS, była tym, o co (bez skutku) Vlájka walczyła w początkowej fazie istnienia Protektoratu.

Dnia 28 kwietnia 1939 roku Jindřich Streibl oficjalnie ustąpił ze stanowiska przewodniczącego, a jego miejsce zajął Rys. Początkowo określany był przez ruch mianem wodza (*vůdce*), jednak wkrótce zmuszony był zrezygnować z tego tytułu, ponieważ mógł się on odnosić wyłącznie do Adolfa Hitlera²⁹.

Wkrótce zaczął wychodzić dziennik „Vlájka”. We wstępnym artykule redakcyjnym z 21 czerwca 1939 roku, Jan Rys, który został jego redaktorem naczelnym, sformułował program o charakterze radykalnie kolaboracyjnym. Jest wysoce prawdopodobne, że na początku dziennik cieszył się finansowym wsparciem ze strony nazistów. Jego wydawanie było zresztą możliwe dzięki przychylności Karla Hermana Franka, niesławnego szefa policji oraz sekretarza stanu. Czeski rząd protektoratowy, z Aloisem Eliášem na czele, był temu bowiem przeciwny, podobnie było zresztą w wspomnianej

²⁶ M. Nakonečný, *op. cit.*, s. 100–101.

²⁷ D. Tkaczewski, *op. cit.*, s. 230.

²⁸ M. Nakonečný, *op. cit.*, s. 101.

²⁹ *Ibidem*, s. 108.

już kwestii legalizacji³⁰. Podczas gdy zarówno von Neurath, jak i Frank, popierali dążenia Vlájki do uznania jej za pełnoprawną organizację, Hácha i Eliáš konsekwentnie tego odmawiali, powołując się na przepis o wyłączności Wspólnoty Narodowej jako czeskiej struktury polityczno-społecznej. Stosunek niemieckiego okupanta do Vlájki daleki był jednak od szczerego, zaangażowanego poparcia. Naziści wykorzystywali ją jako, jak wyraził się Nakonečný, kartę w grze z protektoratowym rządem i prezydentem Háchą, którą mogliby użyć w wypadku nieposłuszeństwa ze strony Czechów. Udzielali jej czasem finansowego wsparcia, nigdy jednak nie dopuszczali możliwości przejęcia przez to ugrupowanie znaczących stanowisk na szczeblach władzy. Na ogół gestapo i SD dla własnych celów wysługiwały się pojedynczymi członkami Vlájki³¹.

Stosunek samej organizacji do okupantów również nie był jednak bezkrytyczny, a jej chęć kolaboracji nie można określić jako nieograniczoną czy bezwarunkową. W listopadzie 1939 roku Rys, wraz z kilkoma innymi działaczami, odbyli z Frankiem rozmowę, której treść świetnie nakreśla podstawy ich ówczesnego światopoglądu i zawartych w nim złudzeń. Vlájkowcy z wyrzutem sformułowali w jej trakcie pytanie, czy Rzesza zamierza „iść w kierunku Nowej Europy” drogą narodowego socjalizmu czy też germańskiego imperializmu³². Pośród postulatów wysuniętych przez Rysa względem władz niemieckich pojawiły się m.in. pełna autonomia Protektoratu, wypuszczenie większości więźniów politycznych, otwarcie czeskich szkół wyższych (zamkniętych po protestach studenckich, na skutek których setki z nich zostało wywiezionych do obozów koncentracyjnych)³³ czy też rewizja spraw związanych z aryzacją, na skutek której zagrabiony majątek żydowski trafił prawie wyłącznie do niemieckich, nie zaś czeskich rąk³⁴.

W okresie tym narastały również napięcia pomiędzy kierownictwem Vlájki a Wspólnotą Narodową, która starała się zgodnie ze strategią Eliáša spowalniać działalność okupantów stojącą w sprzeczności z interesem narodowym lub zasadami moralnymi (np. wprowadzenie praw na wzór ustaw norymberskich)³⁵. Sami członkowie protektoratowej Vlájki kontynuowali

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, s. 110.

³² *Ibidem*, s. 111.

³³ *Ibidem*, s. 8.

³⁴ *Ibidem*, s. 111.

³⁵ *Ibidem*, s. 112.

natomiast tradycje agresywnego, „terrorystycznego” antysemityzmu Vlalji-Maffii. Dochodziło z ich strony do wielu brutalnych ataków na osoby pochodzenia żydowskiego³⁶.

Protektoratowa Vlaljka podjęła próby zjednoczenia faszystowskich i faszyzujących organizacji w Protektoracie. Stała się jednym z trzech ugrupowań, wchodzących w skład tzw. ČNST-Vlaljka (Český národní-sociální tábor), utworzonego w październiku 1939 roku, w którego skład, oprócz samej Vlaljki, weszły także Gwardie Świątopelkowe (Svatoplukovy gardy) oraz Narodowa Aryjska Wspólnota Kulturowa (Národní árijská kulturní jednota)³⁷, która miała zajmować się głównie problematyką kulturalną i ideologiczną³⁸. W rzeczywistości jednak pozycja Vlaljki była najsilniejsza, a ČNST zarządzane autorytatywnie przez Rysa, wokół którego zrodził się wręcz swego rodzaju kult³⁹. Symbolem ruchu stały się legendarne witki Świątopelka⁴⁰, graficznie, z całą pewnością celowo, przypominające włoskie fascies.

Rok 1940 stał się przełomowy dla ugrupowania, jego konfliktu ze Wspólnotą Narodową i dążenia do przejęcia władzy. Początek roku, który przyniósł ze sobą militarne sukcesy Trzeciej Rzeszy, wpłynął na powszechne wyobrażenie o sile i pewnej drodze Niemców do zwycięstwa. Dla Vlaljki, deklarującej się jako ideowy sojusznik nazistów (i starającej się, aby za deklaracjami tymi szły również czyny, np. poprzez organizację zbiórki pieniędzy na niemiecki Czerwony Krzyż, metalu na cele wojskowe czy też propozycje utworzenia ochotniczych zaciągów do Wehrmachtu⁴¹), oznaczało to przyływ nowych członków, w szczególności jednak koniunkturalistów, którymi bardziej niż przekonania kierowała chęć ewentualnych zysków. Organizacja nadal borykała się z problemem nielegalności i prześladowaniem przez protektoratową policję, ścigającą jej członków nawet za wylepianie vlaljkowskich plakatów i nalepek, w szczególności nawołujących do walki z bolszewizmem (stało to bowiem w sprzeczności z obowiązującym traktatem o przyjaźni między Trzecią Rzeszą a Związkiem Radzieckim)⁴². Wśród kierownictwa Vlaljki zrodziło się mylne przekonanie, że otwarte wystąpienie

³⁶ *Ibidem*, s. 111.

³⁷ *Ibidem*, s. 118.

³⁸ *Ibidem*, s. 130.

³⁹ *Ibidem*, s. 132–133.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 133.

⁴¹ *Ibidem*, s. 156.

⁴² *Ibidem*, s. 155.

przeciwko czeskiej władzy i Wspólnocie Narodowej spotka się z poparciem nazistów. W rzeczywistości, jak już zostało wspomniane, Niemcy nigdy nie byli zainteresowani przekazaniem Vlájce istotnych stanowisk, a napięte stosunki pomiędzy nią a władzą kolaboracyjną były dla nich w gruncie rzeczy korzystne.

Niemożność osiągnięcia legalizacji ruchu była jednym z wielu czynników, mających wpływ na rosnącą frustrację i demotywację w szeregach ČNST. Innym stał się narastający konflikt ze Wspólnotą Narodową, która w oczach vłajkowców ucieleśniała stare partyjniactwo oraz niechęć wobec zacieśnienia współpracy z Niemcami. Ataki na Vlájkę pojawiały się ze strony niemal wszystkich czeskich gazet, będących organami Wspólnoty. W ruchu pojawiły się także konflikty wewnętrzne⁴³.

Przygotowań do próby przejęcia władzy można się dopatrzeć już w działaniach vłajkowców z końca 1939 roku, kiedy rozpoczęto organizowanie oddziałów bojowych⁴⁴. Do szczególnego wzrostu aktywności ugrupowania doszło wiosną i latem 1940 roku. Miały wtedy miejsce liczne vłajkowskie zgromadzenia, z których najbardziej godnymi odnotowania były te z 11 marca, kiedy w wielkiej sali praskiego pałacu Lucerna odbyła się parada z udziałem członków organizacji, i 30 maja, gdy Jan Rys oznajmił że „ruch ma prawo do swojej narodowej rewolucji, będącej w zgodzie z niemiecką rewolucją światową”⁴⁵. Dniem, który stał się punktem kulminacyjnym wszystkich narastających frustracji i niepokojów, był 8 sierpnia. Wieczorem, na ulicy Dušní, przed budynkiem numer 17, gdzie znajdował się centralny i okręgowy zarząd Wspólnoty Narodowej, zebrał się tłum w liczbie ok. 300 osób. Wielu z nich stawilo się na miejsce w uniformach Gwardii Świętopelkowych, inni w brązowych koszulach Młodzieży Vlájki, później do ulicznej walki po stronie protestujących włączyło się także kilka osób w mundurach SS. Tłum wykrzykiwał hasła takie jak „Cześć Wodzowi!” czy „Chwała armii niemieckiej!”⁴⁶. Policja nawoływała do rozejścia się i usiłowała wypchnąć tłum z ulicy w kierunku placu Dušní náměstí, jednak została przezeń zaatakowana. Niedługo po tym demonstrantom udało się na krótki czas zająć budynek. Wkrótce Frank wydał rozkaz, aby uczestniczący w przedsięwzięciu członkowie SS zaniechali działań, a pozostający w budynku (wśród nich m.in.

⁴³ *Ibidem*, s. 156–157.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 157.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 159–160.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 168.

Mohammed Brikcius, przewodniczący gminy muzułmańskiej i publicysta dziennika „Vlajka“ czy Ivan Roubal, lekarz SG) zostali spacyfikowani⁴⁷.

Wydarzenia na ulicy Dušní były początkiem stopniowego upadku Vlajki. Pomimo zapewnień kierownictwa organizacji, że chodziło o pokojową manifestację, uznano je za próbę puczu przeciwko władzy popieranej przez Niemców. Czeski rząd uzyskał pretekst do podjęcia kroków przeciwko ugrupowaniu⁴⁸ i przekonywał Niemców do uznania go za organizację przestępczą⁴⁹. Kryzys uwidocznił się także poprzez odejście setek członków oraz problemy gazety „Vlajka“, która w tym okresie przestała być dziennikiem, a wychodziła nieregularnie, w zmniejszonym nakładzie⁵⁰. Spadła także liczba osób prenumerujących czasopismo z ok. 1450 na początku 1940 roku do ok. 860 pod jego koniec. Pojawiły się również problemy finansowe⁵¹, a Niemcy właściwie przestali się liczyć z Vlajką jako z siłą polityczną w Protektoracie⁵². Wraz z początkiem 1941 roku w organizacji doszło do rozłamu – na czele jednej grupy stanął Rys, a drugiej jego krytyk Alois Kříž⁵³. Demotywacja w szeregach uwidoczniła się także 25 stycznia, na kiedy planowana była kolejna próba puczu, jednak na miejsce stawilo się zaledwie 8% przewidywanych uczestników⁵⁴.

W tym czasie okupanci przygotowywali programy reedukacji czeskiej młodzieży w duchu narodowego socjalizmu i przyjaznej postawy wobec Rzeszy. W przedsięwzięciu brał udział m.in. Emanuel Moravec, późniejszy minister szkolnictwa i oświaty Protektoratu⁵⁵, którego fanatyczna kolaboracja wkrótce zapewniła mu miano „czeskiego Quislinga“⁵⁶. Moravec już wówczas znajdował się w konflikcie z Vlajką. W czerwcu 1941 roku ruch na chwilę odżył wraz z inwazją na Związek Radziecki. Od tej pory działacze i publicyści mogli atakować bolszewizm, który ukazywali przede wszystkim jako zbrodnicze dzieło Żydów⁵⁷. W tym samym czasie bardzo częsta stała

⁴⁷ *Ibidem*, s. 171.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 172.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 176.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 175.

⁵¹ *Ibidem*, s. 181–182.

⁵² *Ibidem*, s. 178.

⁵³ *Ibidem*, s. 186.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 187.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 188.

⁵⁶ D. Tkaczewski, *op. cit.*, s. 255.

⁵⁷ M. Nakonečný, *op. cit.*, s. 194.

się krytyka dorobku niektórych czeskich twórców (np. Karel Čapka, Ivana Olbrachta czy Vítězslava Nezvala) oraz inteligencji. Na gruncie politycznym był to zwłaszcza czas ostrych ataków na prezydenta Hácha⁵⁸.

Dnia 27 września 1941 roku sytuacja w Protektoracie uległa znacznemu pogorszeniu, po tym jak Konstantin von Neurath, uznany przez Hitlera za zbyt ustępliwy, odszedł na urlop zdrowotny, a jego miejsce, nominalnie jako zastępujący protektor, zajął Reinhard Heydrich⁵⁹, który ogłosił stan wyjątkowy⁶⁰ i zaprowadził terror w kraju. W przeciągu jesieni straconych zostało ok. 500 Czechów, a ok. 6 tys. wywiezionych do obozów koncentracyjnych⁶¹. Aresztowany i kilka miesięcy później stracony został również Alois Eliáš⁶².

Po przeprowadzonym 27 maja 1942 roku zamachu na Heydricha i będącej jego następstwem masakrze Lidic, we Vlalce pojawiły się głosy aprobujące zagładę wioski. Nie brak było także działaczy, dla których wydarzenie to stanowiło swego rodzaju przebudzenie i początek utraty złudzeń⁶³.

Stopniowe zmierzanie Vlalaki ku upadkowi następowało wraz z rosnącym konfliktem pomiędzy Rysem a Moravcem. Ten drugi został wkrótce ministrem szkolnictwa i oświaty oraz przewodniczącym Kuratorium do Spraw Wychowania Młodzieży w Czechach i na Morawach (Kuratorium pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě), które miało urzeczywistniać wizję o wychowaniu nowego pokolenia Czechów w duchu nazistowskiej ideologii⁶⁴. Okupanci zdecydowanie zdawali się brać stronę Moravca w tym sporze i nie przeszkadzała im nawet jego wolnomularska przeszłość, o której donosił im Rys⁶⁵. Likwidacja organizacji była tylko kwestią czasu. Dnia 29 września 1942 roku Frank zaproponował, aby niektórzy z vjaljkowców (lista ok. 350 osób) zostali wysłani do Niemiec na roboty i aby pozostali tam w rozproszeniu, tak aby uniemożliwić ich działalność. W styczniu 1943 roku Rys został aresztowany i wywieziony do obozu koncentracyjnego w Dachau. Przebywał tam do końca wojny⁶⁶. Wraz z wyzwoleniem obozu

⁵⁸ *Ibidem*, s. 201.

⁵⁹ R. Heck, M. Orzechowski, *op. cit.*, s. 388.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 214.

⁶¹ *Ibidem*, s. 202.

⁶² R. Heck, M. Orzechowski, *op. cit.*, s. 389.

⁶³ M. Nakonečný, *op. cit.*, s. 214–215.

⁶⁴ D. Tkaczewski, *op. cit.*, s. 255.

⁶⁵ M. Nakonečný, *op. cit.*, s. 209.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 222.

w kwietniu 1945 roku, pomimo ostrzeżeń ze strony Amerykanów, w odróżnieniu od licznych członków Vlájki, postanowił powrócić do kraju, aby „bronić swych towarzyszy”⁶⁷. Po krótkim pobycie w Rzymie, trafił do Pragi, gdzie wraz z kilkoma innymi działaczami został oskarżony o kolaborację, postawiony przed sądem i skazany na śmierć przez powieszenie⁶⁸. Historia Vlájki dobiegła końca.

1.4. Protektoratowa gazeta „Vlájka”

Protektoratowa „Vlájka”, będąca przedmiotem analizy niniejszej pracy, zaczęła wychodzić 21 czerwca 1939 roku w nakładzie 3 tys. egzemplarzy (który znacznie się później zmniejszył), a jej redaktorem naczelnym został Jan Rys⁶⁹. Pośród innych redaktorów pisma o sformułowanym już na samym początku skrajnie kolaboracyjnym profilu znajdziemy także hrabiego Felixa Achille de la Cámara, fanatycznych antysemitów w rodzaju Emila Šourka czy wspomnianego już wcześniej Mohammeda Brikcusa⁷⁰. Do pierwotnego składu redakcji należeli także m.in. Vaclav Slézak, zajmujący się rubryką spraw socjalnych, dr Jan Jílek, wraz z Aloisem Svobodą redagujący rubrykę gospodarczą, Zdenko Vaněk, odpowiedzialny za rubrykę kulturalną, czy też Alois Kříž i Otakar Polívka, prowadzący część dotyczącą sportu. Oprócz tego w piśmie pojawiały się działy poświęcone antysemitkiej agitacji, wiadomościom z zagranicy, reportażom, filmowi, humorowi czy też rubryki sądowe⁷¹.

2. Wartości w języku

2.1. Podstawowe zagadnienia lingwistyki aksjologicznej – wprowadzenie do języka wartości

Lingwistyka aksjologiczna zajmuje się wieloma problemami wokół tzw. języka wartości. Jednym z podstawowych jej zagadnień jest próba sformułowania definicji wartościowania, która różni się w ujęciu poszczególnych badaczy. Jadwiga Puzynina, czołowa polska lingwistka zajmująca się językiem wartości, rozumie to pojęcie jako: „uznawanie czegoś za (w jakimś

⁶⁷ *Ibidem*, s. 226.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 266.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 108, 120.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 120.

⁷¹ *Ibidem*, s. 152.

stopniu i pod jakimś względem) dobre lub (w jakimś stopniu i pod jakimś względem) zle⁷². Problemem, jaki pojawia się natychmiast po zaakceptowaniu takiej definicji, jest oczywiście rozumienie przymiotnika „dobry”. Koncepcje przytaczane przez Puzyrinę są rozmaite – definicja Nadieжды Arutjunowej mówi o „dobrym” jako o „odpowiadającym wyidealizowanemu modelowi makro- i mikrokosmosu, uświadamianemu jako cel życia człowieka, a tym samym jego działania”. Według Tomasza Krzeszowskiego, rzeczownik określany przymiotnikiem „dobry” to „taki, który spełnia definicję odpowiadającego mu pojęcia”⁷³. W odczuciu autorki tej pracy, rozróżnienia analogicznego do dwóch powyższych dokonuje Norbert Fries, dzieląc wypowiedzi wartościujące na:

- 1) wypowiedzi o wartości prawdziwościowej;
- 2) wypowiedzi bez wartości prawdziwościowej.

Jako przykład na te pierwsze Fries podaje zdanie „Piotr jest dobrym szachistą”, a na drugie – „Ta powieść jest dobra”⁷⁴. Zdanie pierwsze może stanowić przykład na użycie przymiotnika „dobry”, odpowiadającego definicji Krzeszowskiego – dobry szachista to bowiem szachista posiadający określone zdolności, wyróżniające go na tle innych szachistów. Użycie przymiotnika „dobry” w zdaniu drugim, „Ta powieść jest dobra”, jest zdecydowanie bliższe definicji zaproponowanej przez Arutjunową – dobra powieść, czyli „odpowiadająca wyidealizowanemu modelowi makro- i mikrokosmosu...”, czy też w uproszczeniu: taka, która podoba się nadawcy komunikatu.

Sama Puzyrina formułuje definicję „dobrego x” jako „takiego x, jakim nadawca chce, żeby on (pod jakimś względem) był”⁷⁵. W kontekście prowadzonych badań szczególnie interesująca wydaje się definicja mówiąca o „odpowiadaniu wyidealizowanemu modelowi mikro-i makrokosmosu...”.

2.2. Język wartości a językowy obraz świata

Wiele zagadnień lingwistyki aksjologicznej łączy się z pojęciem językowego obrazu świata. U jego podstaw, jak stwierdza Jerzy Bartmiński, stoi

⁷² J. Puzyrina, *Wokół języka wartości*, [w:] *Język w kręgu wartości*, red. J. Bartmiński, Lublin 2003, s. 27.

⁷³ *Ibidem*, s. 27–28.

⁷⁴ N. Fries, *Wartościowanie. Aspekty językowe i pojęciowe*, [w:] *Wartościowanie w języku i tekście na materiale polskim i niemieckim*, red. G. Falkenberg, N. Fries, J. Puzyrina, Warszawa 1992, s. 34–35.

⁷⁵ J. Puzyrina, *Wokół języka wartości...*, s. 28.

zespół wartości zakorzeniony w postrzeganiu przez człowieka rzeczywistości. Pojęciem językowego obrazu świata Bartmiński obejmuje:

*Zespół utrwalonych (stereotypowych) wyobrażeń o człowieku i świecie dający się odtworzyć z różnego typu danych językowych: gramatyczno-systemowych (...), semantycznosystemowych (...), użyciowych, a także danych „przyjętych”, wierzeniowych i zachowaniowych, które są relewantne dla efektywnej komunikacji*⁷⁶.

W jego opinii pojęcie „język wartości” jest niejednorodne i może się odnosić do rozmaitych zagadnień badawczych, których wymienia trzy:

- 1) problem roli języka jako narzędzia wartościowania;
- 2) jako źródła informacji o wartościach „zmagazynowanych w języku”;
- 3) tego, jakie wartości są przypisywane samemu językowi (np. jasność, rzetelność, poprawność)⁷⁷.

Według Bartmińskiego zjawisko wartościowania może być niezbywalnym elementem znaczenia jakiegoś słowa, ale znacznie częściej jest obecne jako konotacja towarzysząca prymarnemu znaczeniu. Jak pisze Bartmiński, stanowi raczej element pragmatyki niż semantyki znaków językowych⁷⁸. Spostrzeżenie to rozwija problematyka słów sztandarowych.

2.3. Pojęcie słowa sztandarowego. *Mirandum* i *kondemnandum*

Według Walerego Pisarka, wyrazy i wyrażenia sztandarowe to takie, które z racji swej wartości denotacyjnej, konotacyjnej i emotywniej nadają się do roli „x” lub „y” w strukturach typu „Niech żyje x!” czy „Precz z y!”⁷⁹. Dzielimy je na tak zwane *miranda* – to znaczy wyrazy odnoszące się do pojęć godnych pochwały, podziwu, wartościowanych przez podmiot pozytywnie (można powiedzieć, że *mirandum* to wymienione wcześniej „x”) oraz ich przeciwieństwo – *kondemnanda* – wyrazy o konotacji negatywnej (analogicznie – „y”). Pisarek w swojej pracy *Wybory słów sztandarowych jako kryterium stratyfikacji społeczeństwa*, opierając się na danych Ośrodka Badań

⁷⁶ J. Bartmiński, *Miejsce wartości w językowym obrazie świata*, [w:] *Język w kręgu wartości...*, s. 63.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 64–66.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 60.

⁷⁹ W. Pisarek, *Wybory słów sztandarowych jako kryterium stratyfikacji społeczeństwa*, [w:] *Język w kręgu wartości...*, s. 87.

Prasowych, stwierdza, że zasób i hierarchia słów sztandarowych wydaje się trwała w czasie⁸⁰.

Zagadnienia słów sztandarowych można jednak, w opinii autorki niniejszej pracy, użyć nie tylko w odniesieniu do społeczeństw i narodów, opisując różnice pomiędzy ich członkami według kanonicznych kategorii demograficznych, to znaczy badając różnice pomiędzy społecznościami miejskimi i wiejskimi, grupami wiekowymi czy ludźmi o określonym wykształceniu. Istnienie słów sztandarowych można z łatwością przypisać także każdej ideologii czy orientacji politycznej, na podstawie zarówno treści jej własnych deklaracji ideowych i manifestów, jak i frekwencji użycia pewnych wyrazów w konkretnych kontekstach przez jej entuzjastów (czego zbadanie jest oczywiście dużo bardziej wymagające pod względem metodologicznym). Ideologia sama w sobie jest bowiem propozycją wcielenia w życie pewnych, stojących u jej podstaw wartości na płaszczyźnie społecznej i politycznej. Słowa sztandarowe, które te wartości reprezentują i stanowią jej językowy wyraz, są zatem wpisane w każdą ideologię. Mamy prawo założyć, że im jest ona żywoniejsza, tym bardziej pula takich słów będzie miała skłonność do poszerzania się, wraz z postępującymi próbami dostosowania ideologii do nowych warunków. Wydaje się, iż istnienie słów sztandarowych, zarówno mirandów, jak i kondemnandów, jest w sposób nieunikniony wpisane w każdą orientację ideologiczną.

W niniejszej pracy autorka postara się zbadać język wartości pod kątem obecności słów sztandarowych, ich semantyki, dystrybucji i hierarchii. Analiza tych elementów prawdopodobnie pozwoli przynajmniej na częściowe opisanie językowego obrazu świata publicystów „Vlajki”.

2.4. Składniki wartościowania

Norbert Fries wyróżnia szereg elementów, składających się na wartościowanie – będących jego częścią lub mających na nie znaczący wpływ. Jako główne składowe wymienić można:

- 1) skalę wartości;
- 2) przydział wartości, to znaczy umiejscowienie wartościowanej rzeczy na skali;
- 3) przedmiot podlegający wartościowaniu;
- 4) przyporządkowanie przedmiotu wartościowanego obiektom porównawczym.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 90.

Obok tego, jak już zostało wspomniane, występuje szereg czynników, które nie są elementami samego wartościowania, ale w jakiś sposób je warunkują, np.:

- 1) cel, perspektywa i intencja wartościowania;
- 2) nośnik wartościowania;
- 3) system emocji⁸¹.

2.5. Język agresji, język porozumienia

Wydaje się, iż przy analizie tekstów o bardzo radykalnej orientacji ideologicznej, powstałych zarówno w warunkach totalitarnych, jak i demokratycznych (zatem także w przypadku artykułów „Vlajki”), jednym z pierwszoplanowych zagadnień będzie pojęcie języka agresji oraz opozycyjnego wobec niego języka porozumienia. Według Puzyniny, te pierwszy to „sposób zachowania językowego, wyrażający negatywne wartościowania i złe emocje wobec odbiorcy lub też kogoś, o kim mówi się w tekście”. Badaczka zauważa również, że istnieje różnica pomiędzy stanami uczuciowymi krótkotrwałymi, jak złość czy gniew, oraz długotrwałymi, to znaczy pogardą czy nienawiścią⁸². Jeszcze przed dokonaniem właściwej analizy łatwo zgadnąć, że w przypadku tekstów, których dotyczy praca, będziemy mieli do czynienia w dużej mierze z wartościowaniami wpływającymi z uczuć długotrwałych (choć nie niezmiennych), co ma miejsce w przypadku właściwie każdego tekstu motywowanego ideologicznie. Ciekawym, lecz osobnym zagadnieniem jest natomiast to, na ile wypowiedź motywowana uczuciami długotrwałymi jest w stanie świadomie i dla osiągnięcia określonych celów wykorzystywać środki językowe typowe dla wypowiedzi motywowanych uczuciami krótkotrwałymi (np. aby spotęgować w odbiorcy wrażenie szczerości czy pasji nadawcy).

Język porozumienia natomiast jest „oparty na wzajemnym zrozumieniu, szacunku i życzliwości, (...) wyraża wolę mówiącego czy też piszącego aby do takiej właśnie relacji [porozumienia] z partnerem dialogu doszło”⁸³.

Omawiane pojęcia wiążą się z zagadnieniem etyki komunikacji. Anna Giza przedstawia pojęcie etycznej komunikacji nawiązując do modelu Jürgena Habermasa, to znaczy opierając się na czterech postulatach: prawdy, szczerości, słuszności (rozumianej jako właściwa lub niewłaściwa relacja

⁸¹ N. Fries, *op. cit.*, s. 39.

⁸² J. Puzynina, *Słowo – wartość – kultura*, Lublin 1997, s. 77.

⁸³ *Ibidem*, s. 76.

personalna między uczestnikami komunikacji w zależności od panujących norm) i zrozumiałości⁸⁴. Komunikacja etyczna to zatem taka, w której obie (lub więcej) strony starają się komunikować wypełniając cztery powyższe postulaty. Nieetyczna natomiast, to taka, w której jedna lub więcej stron nie przestrzega któregoś z tych założeń, przy czym może to wynikać ze świadomie przyjętej postawy lub z nieświadomianego łamania zasad. Ostatni przypadek Habermas nazywa „systematycznie zniekształconą komunikacją”⁸⁵.

2.6. Analiza tekstów

Materiał źródłowy niniejszej pracy obejmuje 214 tekstów publicystycznych z dwudziestu dziewięciu losowo wybranych numerów „Vlajki” z lat 1939–1942. Z analizy, oprócz artykułów informacyjnych, wyłączone zostały te o tematyce sportowej, nowości kulturalne, reportaże oraz relacje z frontu. Jadwiga Puzyńska proponuje zestaw pytań, pozwalających w pełni scharakteryzować aksjologiczną stronę każdego tekstu. Artykuły, których dotyczy niniejsza praca, zostaną w pewnym stopniu zanalizowane w oparciu o te pytania. Są one następujące:

- 1) kto wartościuje?;
- 2) co podlega wartościowaniu?;
- 3) czy wartości są pozytywne czy negatywne? Do jakich kategorii należą?;
- 4) w jakich aktach mowy występują? W jakich modalnościach? Czy są emocjonalnie nacechowane? (Bartmiński przestrzega przed automatycznym utożsamianiem wypowiedzi wartościujących z emocjonalnie nacechowanymi i odwrotnie);
- 5) czy są wartościami w mowie niezależnej, pozornie zależnej, czy są przytaczane lub referowane?;
- 6) czy są to wartościowania za pomocą środków językowych systemowych (z definicyjnymi elementami aksjologicznymi), ogólnoceniających lub opisowo-oceniających? Jaką rolę odgrywają środki językowe o konotacyjnym nacechowaniu wartościującym i jaka jest motywacja kontekstowa tych konotacji? Jaka jest rola implikatur konwersacyjnych w nadawaniu wypowiedziom nacechowań aksjologicznych?;

⁸⁴ A. Giza, *Na czym polega „etyczna komunikacja”?*, [w:] *Etyka międzyludzkiej komunikacji*, red. J. Puzyńska, Warszawa 1993, s. 18–20.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 19.

7) w jakich układach tekstowych (a zarazem strukturach myślowych) występują elementy wartościujące?;

8) czy tekst zawiera elementy metajęzykowo – metaaksjologiczne?⁸⁶.

W wyniku analizy autorka ma zamiar podjąć próbę opisu i sformułowania wniosków na temat sposobów, celów i motywacji zjawiska wartościowania w tekstach „Vlajki”, o których mowa.

3. Język wartości w tekstach publicystycznych „Vlajki” z lat 1939–1942

3.1. Język prasy Protektoratu – charakterystyka ogólna

Wraz z powstaniem Protektoratu radykalnie zmieniła się sytuacja prasy, która została podporządkowana Centralnemu Referatowi Prasy w Pradze, kierowanemu przez Wolfganga Wolframa⁸⁷. Nadzorowane przez okupanta periodyki stały się czysto propagandowym medium w służbie ideologii narodowego socjalizmu i politycznych interesów Trzeciej Rzeszy. W niektórych przypadkach powodem tego było poczucie przymusu, w innych zaś autentyczne przekonania dziennikarzy-kolaborantów. Pisma takie jak „A-Zet”, „Národní politika”, „Národní práce”, „Polední list” czy „Večer” stały się narzędziami nazistowskiej propagandy⁸⁸. Oprócz publikacji artykułów zgodnych z narodowo-socjalistyczną ideologią, zobowiązane były także do druku, zawsze na pierwszych stronach, nowych przepisów prawnych dyskryminujących Żydów⁸⁹. Nie inaczej było w przypadku „Vlajki”, która np. 13 września 1941 roku informowała dużą, wytłuszczoną czcionką: „Označení Židů zavedeno!”⁹⁰. Jak pisze Dariusz Tkaczewski, działalność protektoratowej prasy sprawiła, że:

sterowana przez hitlerowców „rozprowa z Žydami” – przynajmniej w sferze publicznej i medialnej – odbywała się „czeskiimi rękami i českim piórem”, a ówczesny język czeski stał się bardzo niebezpiecznym narzędziem w głowach antysemitycznych manipulatorów i zbrodniarzy⁹¹.

⁸⁶ J. Puzynina *Wokół języka wartości...*, s. 31–32.

⁸⁷ Z. Jasiński, *Czeska szkoła w Protektoracie Czech i Moraw*, Opole 2006, s. 78.

⁸⁸ D. Tkaczewski, *op. cit.*, s. 252–253.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 236.

⁹⁰ „Vlajka”, ročník IX, číslo 28, 13.09.1941, s. 1.

⁹¹ D. Tkaczewski, *op. cit.*, s. 252–253.

3.2. Język protektoratowej „Vlajki” – słowa sztandarowe a język wartości

Już pobieżna lektura tekstów publicystycznych pisma „Vlajka” pozwala zwrócić uwagę na powtarzające się w artykułach sformułowania, tematykę i opinie, które można określić jako swoiste połączenie narodowo-socjalistycznej ideologii z lokalną (protektoratową, czeską) rzeczywistością, czy też próbę dostosowania jednego do drugiego. Pozytywne lub negatywne wartościowanie pewnych słów i pojęć w sposób oczywisty wpływało bowiem bezpośrednio z tez nazizmu, jednak w przeciwieństwie do nich nie odnosiło się do gruntu niemieckiego (czy też, w niektórych kwestiach, przede wszystkim rasowych, germańskiego), lecz czeskiego. Mamy zatem do czynienia z przejściem języka (fo r m y) ideologii nazistowskiej i użycia go do przekazania nowej, aktualnej i relewantnej dla innej już przestrzeni (t r e ś c i).

Ze względu na ograniczenia objętościowe niniejszego opracowania, nie sposób omówić wszystkich słów sztandarowych, jakie można wyróżnić w wyniku analizy materiału. Autorka postanowiła więc skupić się na tych, które, głównie ze względu na frekwencję, wydały się jej najbardziej relewantne. Jako miranda uwagę zwracają tutaj: *Říše, Německo, německý, český (národ), práce*. Najczęstszymi kondemnandami wydają się *Žid, demokracie, liberalismus* oraz utworzone od nich przymiotniki a także słowa odnoszące się do Pierwszej Republiki Czechosłowackiej.

3.3. Miranda

Jednym z najczęściej występujących w tekstach pisma rodzajów mirandów są słowa związane z przestrzenią niemiecką, a więc takie jak *Německo, Němci, německý*, ewentualnie *Říše*. Występują one w różnych kontekstach, które podzielić można na bardziej ogólne, odsyłające raczej do całości dziedzictwa kultury niemieckiej, oraz takie, które odnoszą się konkretnie do rzeczywistości narodowo-socjalistycznej. W przypadku tych pierwszych mamy do czynienia przede wszystkim z artykułami i wypowiedziami starającymi się zwrócić uwagę na kulturową bliskość Czechów i Niemców (lub czasem wręcz ją wyolbrzymić):

[Piśmiennictwo czeskie] *Od časů sv. Václava mělo své vzory v písemnictví a kultuře sousední německé (...)* Rozchod v politickém myšlení národa českého s národem německým teprve zavinił přerušení one tradiční

*linie české kultury a způsobil onu nezdravou a nelogicky násilnou přeorientaci české kultury*⁹².

Po pierwsze zatem to, co niemieckie utożsamione zostaje z cywilizacyjnym postępem, z którego naród czeski czerpie korzyści, po drugie zaś zwrócenie uwagi na związek z kulturą niemiecką w odległych, lecz bardzo ważnych dla świadomości narodowej czasach, buduje wrażenie kontynuacji współpracy jako czegoś naturalnego i zgodnego z narodową mentalnością Czechów. Jeśli chodzi o miranda odwołujące się do ideologii i rzeczywistości nazizmu, to są one wykorzystane głównie w przypadku prób legitymizacji działań politycznych i zbrojnych Trzeciej Rzeszy, także poprzez ukazywanie ich jako czegoś korzystnego dla Czechów. Już w tym samym artykule czytamy: „Revoluce myšlení a titánský boj, který prodělávají árijští národové v čele s národem německým, nemůže nechat stranou ani národ český”⁹³. Trzecia Rzesza, podobnie jak dawna kultura niemiecka, postawiona więc zostaje w roli po pierwsze wzorca kulturowego i ideologicznego, po drugie zaś przewodnika na drodze „aryjskich” narodów, w tym czeskiego, ku lepszej przyszłości, wyidealizowanej wizji świata po politycznej i kulturowej transformacji, wyrażanej słowami „Nová Evropa” lub „Nový Řád”. Nie brak i innych przykładów na przekonanie o podobnej roli hitlerowskich Niemiec:

*(...) Židé tu chtěli vytvořit bojiště. Bylo by jim lhostejno, jakým proudem by tekla česká krev. Chtěli jen docílití oslabení Německa. Nestali jsme se nástrojem, kterého bylo použito. Německo nám ukázalo cestu. Doplátili jsme na dřívější zaslepenost (...)*⁹⁴.

[O literaturze dla młodzieży, w artykule podkreślającym jej ważną rolę] *A většina knih, připadajících v úvahu, jsou překlady z němčiny*⁹⁵.

Mniej reprezentatywnym, ale niezwykle ciekawym z punktu widzenia ogólnej refleksji wokół budowania pozytywnych i negatywnych asocjacji wokół wyrazów jest przykład z artykułu *Politické měřítko* z 26 września 1940 roku, w którym autor przyrównuje ideologię narodowego socjalizmu do religii chrześcijańskiej pod względem jego pozytywnego wpływu na ludzkość: „(...) nebylo kromě učení křesťanského žádného takového učení, jež by

⁹² L. Rosol, *Po stopách*, „Vlajka”, ročník XII, číslo 59, 17.07.1942, s. 1.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ B. P. B., *Kéž se rozední...*, „Vlajka”, ročník IX, číslo 104, 24.10.1939, s. 6.

⁹⁵ J. Novotný, *O knihu mládeže*, „Vlajka”, ročník XII, číslo 41, 24.05.1942, s. 1–2.

přinášelo tolik spravedlnosti poctivě pracujícím jako tomu tak je v programu nacionálního socialismu německého (...)⁹⁶. Autor stara się więc zbudować u odbiorcy pozytywne skojarzenia wokół wyznawanej przez siebie ideologii poprzez odwołanie do rzekomych podobieństw z niekwestionowanym filarem cywilizacji europejskiej, ale także (co być może jeszcze ważniejsze z punktu widzenia motywacji nadawcy) do sfery godnej szacunku.

Stosunek publicystów „Vlajki“ do własnego narodu, jaki wylania się z analizowanych tekstów jest dość ambiwalentny i można scharakteryzować go za pomocą poniższych tez:

- 1) pozytywne wpływy kulturowe i ideologiczne, jakie kształtowały naród czeski związane były (i są) z sąsiedztwem niemieckim;
- 2) wpływy negatywne związane były z aktywnością Żydów;
- 3) naród czeski, należący do „aryjskich narodów Europy“, charakteryzuje wiele godnych podziwu cech, które jednak zostały wypaczone poprzez oddziaływanie niepożądanych wzorców kulturowych i ideowych, w przeszłości chętnie akceptowanych przez czeską inteligencję;
- 4) naród czeski należy poddać reedukacji (*převýchova*) w duchu nacjonalistycznym według wzorców niemieckich.

Pomimo więc licznych tekstów, w których pojawia się krytyka narodu czeskiego, słowa *český* czy też *český národ* pozostają mirandami. Pojęcie czeskości bezdyskusyjnie stanowi bowiem wartość pozytywną – coś, za co warto walczyć i co należy doskonalić. Nie mamy tu jednak do czynienia z tak daleko posuniętą idealizacją i brakiem krytycyzmu jak w przypadku tekstów opisujących dorobek niemiecki.

Przykłady na tezy z podpunktu pierwszego zawarte zostały przy opisie mirandów odnoszących się do Niemiec i Niemców, zaś z podpunktu drugiego omówione zostaną bardziej szczegółowo w rozdziale o kondemnacjach. Przykłady ilustrujące tezy nr 3 i 4 zamieszczone zostały poniżej:

*(...) jeden z největších zločinů, který špáchala minulá lidemokratická a židozednářsky usměřená výchova na duchu českého národa (...)*⁹⁷.

*A boj o návrat těchto nutných předpokladů k ozdravení našeho českého árijského národa je mu bojem čistým a svatým*⁹⁸.

⁹⁶ J. Čermák, *Politické měřítko*, „Vlajka“, ročník X, číslo 217, 28.09.1940, s. 1.

⁹⁷ M. A. Brikcius, *Bez osobní odpovědnosti*, „Vlajka“, ročník X, číslo 65, 20.03.1940, s. 1.

⁹⁸ *Ibidem*.

České národní tělo bylo infikováno židozedenářstvem a demokracií. Dlouhá léta bylo těmito chorobami oslabováno⁹⁹.

[O zamachu na Heydricha] (...) národní charakter našeho národa vyznačoval se světlými i špatnými stránkami, ale rozhodně podobný čin nikdy by nemohl dříve vyrůst z povahy českého člověka¹⁰⁰.

Bolševický jed nesmí již nikdy víc obrozovat čistotu krve českého národa!¹⁰¹.

Práce nie jest mirandum, które wydaje się wypływać bezpośrednio z ideologii Vlakji. Doktryna, z którą mamy do czynienia nie jest w każdym razie jedyną, dla której słowo to stanowić może ważne mirandum. W tekstach gazety pojawia się jednak zaskakująco często. Oczywiście, bardzo liczną grupę stanowią przykłady, w których nadawca ma na myśli konkretnie pracę na rzecz Rzeszy i w sposób bardzo jednoznaczny ją propaguje:

Rozumnost většiny příslušníků našeho národa se projevuje v klidné a kvalitní práci na všech českých pracovištích. Dělnictvo naprosto tvrdě odsuzuje a odmítá zločinnou činnost záškodníků a stojí ve své většině na straně dělníků německých, kteří na východní frontě hájí sociální a národní revoluci pracujících lidí všech árijských národů¹⁰².

Český dělník svou poctivou práci v závodech zde i v Říši dokázal a dokazuje, že chce aktivně přispět na utvoření nových sociálních poměrů v rámci Nového Řádu¹⁰³.

Przypuszczalnie jeszcze wyższą frekwencję mają teksty, w których praca opisywana jest jako bezwzględna, ponadczasowa wartość, właściwa „aryjskim” narodom, jednak ulegająca rozkładowi na skutek kontaktów z Żydami oraz destrukcyjnymi ideologiami (najczęściej liberalizmem):

Liberalistická škola vychovávala nám sobce. (...) Z liberalistických škol odcházal do života dorost, který byl vyučen v uctívání zlata, který pojem cti a vážnosti dovedl spojovat jedině s bohatstvím. Nikdo ten dorost

⁹⁹ A. Zahradník, *Na čem záleží*, „Vlajka”, ročník XII, číslo 5, 18.01.1942, s. 1.

¹⁰⁰ M. A. Brikcius, *Nad propastí*, „Vlajka”, ročník XII, číslo 44., 03.06.1942, s. 1.

¹⁰¹ J. Pachmayer, *Bývalí komunisté – lidé Benešovi*, „Vlajka”, ročník XII, číslo 44, 03.06.1942, s. 2.

¹⁰² J. Hallman, *Nepřítel za frontou bude zničen*, „Vlajka”, ročník XII, číslo 44, 03.06.1942, s. 2.

¹⁰³ L. Stýblo, *Pracující člověk se přesvědčí*, „Vlajka”, ročník XII, číslo 44, 03.06.1942, s. 2.

*nepoučil o tom, že pravé životní štěstí pramení z práce, kázně, oběti pro druhého*¹⁰⁴.

[O Benešu i jeho zwolennikach] (...) *Oni jsou naplnění stejně žhovou nenávistí k poctivé práci* (...) ¹⁰⁵.

Práce jako wartość wyznawana przez narody aryjskie i ideowo sprzymierzone z Trzecią Rzeszą bywa czasem przeciwstawiona słowu *zlato*, zdajacemu się symbolizować nie tylko zachodni kapitalizm, ale także ogólne wyrzeczenie się jakichkolwiek wartości na rzecz korzyści materialnych:

*I v Rusku zvítězí narodovectví – národní socialismus – nad materialismem a práce nad zlatem*¹⁰⁶.

(...) *je to boj (...) proti starým demokraciím, proti ponižujícímu dědictví Západu, boj práce proti moci zlata, boj dělníka-rukou i ducha proti vládě židovzednářů a liberálů. Ten zápas skončí pro narodovce vítězně.* (...) ¹⁰⁷.

3.4. Kondemnanda

Tematyka publikacji „Vlajki” skupiona była nie tylko na pozytywnej kampanii proniemieckiej, ale także na próbach kompromitacji poprzedniego systemu. *Bývala republika, starý řád, starý režim* lub inne słowa odnoszące się do Pierwszej Republiki Czechosłowackiej są kondemnandami o bardzo wysokiej frekwencji. Stosunkowo często pojawiają się również nazwiska Tomáša Garrigue’a Masaryka i Edvarda Beneša, stanowiące niejako symbole minionej ery, charakteryzowanej jako skorumpowana, niemoralna, naznaczona partyjniactwem, problemami socjalnymi i wrogimi ideami. Zauważyć możemy także derywowane od nazwisk słowa „masarykovština” i „benešovština” czy też pogardliwe określenia takie jak „benešovská klika”¹⁰⁸ czy „benešova banda”¹⁰⁹, odnoszące się do środowiska władz minionego ustroju:

¹⁰⁴ A. Svoboda, *O nového občana*, „Vlajka”, ročník XI, číslo 37, 29.10.1941, s. 1.

¹⁰⁵ J. Pachmayer, *Bývalí komunisté – lidé Benešovi*, „Vlajka”, ročník XII, číslo 44, 03.06.1942, s. 2.

¹⁰⁶ J. Hallman, *Proti židovskému moru*, „Vlajka”, ročník XI, číslo 17, 28.06.1941, s. 4.

¹⁰⁷ E. Chalupa, *Moji mladí kamarádi!*, „Vlajka”, ročník X, číslo 65, 20.03.1940, s. 3.

¹⁰⁸ V. Košák, *Zrádcování*, „Vlajka”, ročník X, číslo 23, 30.01.1940, s. 1.

¹⁰⁹ J. Hallman, *Nepřítel za frontou bude zničen*, „Vlajka”, ročník XII, číslo 44, 03.06.1942, s. 2.

(...) a na samém okraji propasti zničení všech morálních a etických hranic podarilo se zločincům minulého režimu vésti ducha českého národa (...) ¹¹⁰.

A jen on proti nim bojuje. Bud' proto, že nepodlehl nikdy sám jedním minulého období, anebo proto, že tyto jedy odhalil a odbodil ¹¹¹.

Náš národ byl stížen těžkou chorobou. Byl zle zachvácen masarikovštinou a benešovštinou ¹¹².

Kolejnými kondemnandami są *demokracie* i *liberalismus*. Odnoszą się zarówno do rzeczywistości Pierwszej Republiki, jak i do Wielkiej Brytanii oraz, rzadziej, Stanów Zjednoczonych. Pojęcia te także kojarzone są na ogół z systemem, który nie promuje wartości moralnych i nie wymusza na jednostce odpowiedzialności za swoje czyny:

(...) *nikdo za nic nemohl a nikdo za nic nebyl vinen a odpoveden. (...) zmizet se svou vinou v oblacích demokratickeho kadidla jako smradoch ve svem smradu* (...) ¹¹³.

Demokratické diskutování v době, kdy soupeřova vojska překročí opevněné hranice státu, bylo jistě typickým znakem této vládní soustavy, která dnes již patří, díky Bobu, minulosti ¹¹⁴.

(...) *taková čiperná, typicky demokratická obrátka* (...) ¹¹⁵.

Tak zvané člověčství a demokracie, která se již za jeho [Masaryka] zvrhla v židovskou plutokracii, nemají ze zdravým životem národa nic společného ¹¹⁶.

To je tedy smysl nového, národně socialistického světového řádu, který se odvrací od nesmyslných pojmů, jako je humanita, demokracie, internacionalismus atd ¹¹⁷.

¹¹⁰ M. A. Brikcius, *Bez osobní odpovědnosti*, „Vlajka“, ročník X, číslo 65, 20.03.1940, s. 1.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² V. Novotná, *Moje mladé kamarádky!*, „Vlajka“, ročník X, číslo 65, 20.03.1940, s. 3.

¹¹³ Tribun, *Vládnouti jindy a dnes*, „Vlajka“, ročník IX, číslo 104, 24.10.1939, s. 5.

¹¹⁴ M. Nývlt, *Diktatura demokratů*, „Vlajka“, ročník X, číslo 165, 24.07.1940, s. 1.

¹¹⁵ V. Košák, *Totalita ve Francii*, „Vlajka“, ročník X, číslo 178, 08.08.1940, s. 1.

¹¹⁶ O. Ducháč, *A ještě Masaryk*, „Vlajka“, ročník X, číslo 191., 23.08.1940, s. 1.

¹¹⁷ J., *Národní a pracovní pospolitost. O nové uspořádání lidské společnosti*, „Vlajka“, ročník XII, číslo 33, 26.04.1942, s. 3.

Za osobną grupę kondemnowanych należy uznać słowo *Žid* oraz leksemy od niego derywowane. Ciekawe jest zaś zwłaszcza to, że oprócz zwykłego, utworzonego od niego przymiotnika „židovský“, w tekstach pisma występują obfitość neologizmów zawierających morfem „žid-“. Zabieg ten występuje zawsze w przypadku zjawisk godnych według autorów pogardy i niezgodnych z ich światopoglądem.

Przypisanie jakiemuś zjawisku „żydowskości“ (prawdopodobnie najczęściej rozumianej jako zaangażowanie Żydów w jego tworzenie) jest zatem po pierwsze sposobem na jego skompromitowanie, po drugie natomiast na wykazanie rzekomej szkodliwej działalności samych Żydów. Mogłoby się wydawać, że tego typu łączenie kilku zjawisk, przeciwko którym skierowana jest działalność propagandowa tak, jakby stanowiły elementy tej samej wrogiej siły, pokrywa się z tym, co o oddziaływaniu na masy ludzkie pisał Adolf Hitler w „Mein Kampf“:

Rzeczą geniuszu wielkiego przywódcy jest pokazanie, że jego przeciwnicy, nawet bardzo od siebie różni, wydają się należeć do jednej kategorii... Wielość różnych wrogów musi być zawsze scalona, aby w oczach mas własnych zwolenników walka była skierowana wyłącznie przeciw jednemu wrogowi¹¹⁸.

Dość często występują połączenia „žid-“ z innym słowem za pomocą interfiks „-o-“. Największą frekwencję ma tu chyba słowo *židozedenář* czy też *židozedenářský*, mające ukazywać związek Żydów z masonerią:

Chceme-li očistiti otrávený pramen, nestačí k tomu odfonknouti několik bublén na povrchu, nýbrž odstraniti a zničiti ropuchu u pramene sedící. Že touto ropuchou je židozedenářská, rotaryánská a partajnická smečka, je více než zřejmo¹¹⁹.

[O Edvardzie Benešu] *toboto židozedenáře 28° svěcení¹²⁰.*

Można w tym miejscu przywołać także przykłady takie jak *židokapitalistický*, *židobolševický* czy *židodemokacie*:

¹¹⁸ L. Rees, *Złowroga charyzma Adolfa Hitlera. Miliony prowadzone ku przepaści*, tłum. K. Masłowski, Warszawa 2013, s. 162.

¹¹⁹ V. Chmelař, *Právo kritiky*, „Vlajka”, ročník X, číslo 217, 28.09.1940, s. 3.

¹²⁰ Vit, *Mám svůj plán... Jedno z proroctví Beneše-Picka se naplňuje*, „Vlajka”, ročník X, číslo 178, 08.08.1940, s. 4.

*Proti židokapitalistickému vykořisťování sociální spravedlnost, proti židozdednářskému pytláctví (...) křesťanskou morálku (...)*¹²¹.

*(...) když naši kamarádi na středních školách byli perseklováni pro svůj nesouhlas s židobolševickými clowny (...)*¹²².

*(...) potíže západních židodemokracií (...)*¹²³.

Kilkukrotnie pojawia się także pogardliwy wyraz *židomil* na określenie nie-Żyda sprzyjającego w przekonaniu nadawcy interesom żydowskim. W podobnym znaczeniu występuje zresztą *bílý Žid* – czeska wersja obecnie w języku niemieckiej propagandy antysemickiej terminu *der weisse Jude*.

W tekstach, obok tworzenia tego typu konotacji, nie brak oczywiście także bardziej bezpośrednich przejawów języka agresji, wyrażających się poprzez pochwałę działań nazistowskich Niemiec wymierzonych przeciwko Żydom:

*Osud nechtěl záhuby českého národa. V našem sousedství se mezinárodnímu Židovstvu vzepřel velký německý národ. Vypověděl Židovstvu vyhlazovací boj (...)*¹²⁴.

*Máme vážné důvody k boji proti židovstvu a z nich nejdůležitější je rasový*¹²⁵.

lub też poprzez przeciwstawienie rzekomo wyznawanych przez nich wartości i priorytetów wartościom i priorytetom wyznawanych przez nadawcę tekstu: „(...) nejsou to ideály, jsou to pouhé měšce zlata, sobecké zájmy několika anglických a židovských rodin. Právo, spravedlnost a věrnost? Není třeba se těmito pojmy zabývat (...)¹²⁶.

Nie brakuje również tekstów, które po prostu poświęcone są wykazywaniu negatywnego wpływu Żydów na kulturę i społeczeństwo. W tym, podobnie jak w poprzednim wypadku, wartościowanie ma miejsce nie na poziomie konotacyjnym, lecz stanowi już po prostu treść wypowiedzi.

¹²¹ O. Ducháč, *op. cit.*, s. 1.

¹²² J. Novotný, *Mladý svět v boji proti bolševismu*, „Vlajka”, ročník XI, 28.06.1941, s. 5.

¹²³ B. P. B., *op. cit.*, s. 6.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Dr. Chmelař, *Kolem novodobého národovectví a rasy*, „Vlajka”, ročník IX, číslo 152, 27.12.1939, s. 1.

¹²⁶ A. Svoboda, *Čím kdo zachází, tím schází!*, „Vlajka”, ročník XII, číslo 41, 24.05.1942, s. 1.

3.5. Wnioski

Reasumując, należy zwrócić uwagę, iż wyszczególnione w analizie miranda i kondemnanda bardzo często współwystępują ze sobą w jednym zdaniu lub akapicie. W trakcie wyszukiwania przykładów ilustrujących pojawiające się w pracy tezy na temat słów sztandarowych, autorka stwierdziła, iż rzadko można było znaleźć zdanie lub myśl, które stanowiłyby przykład na użycie tylko jednego z takich słów. Jeżeli chodzi o kilka współwystępujących kondemnandów lub kilka współwystępujących mirandów, wytłumaczenie tego zjawiska jawi się jako dość proste i trafnie scharakteryzowane w przytoczonym wcześniej fragmencie „Mein Kampf” – doszukiwanie się powiązania między współwystępującymi zjawiskami wydaje się bowiem wypływać z ludzkiej natury i mechanizmów poznawania przez nas świata. Postawienie więc obok siebie żydostwa, masonerii i partyjniactwa – „(...) touto ropuchou je židozednářská, (...) a partajnická smečka (...)”¹²⁷ – leksemów semantycznie w ogóle ze sobą niezwiązanych, skutkuje wykształceniem u odbiorcy asocjacji pomiędzy tymi słowami. Autorka przypuszcza również, że nie bez znaczenia, jeśli chodzi o intencje nadawców tego typu tekstów, jest fakt, że podobne wyliczenia bardzo często nadają artykułom bardziej emocjonalnego charakteru.

Jeśli natomiast chodzi o współwystępowanie mirandów i kondemnandów, to intencją nadawcy jest oczywiście ukazanie kontrastu – obecność zjawiska uznanego przez odbiorcę jako godne pogardy zwiększa pozytywny stosunek do zjawiska zasługującego na podziw i na odwrót. Nie brak również tekstów, których kompozycja oparta jest właśnie na kontraście pomiędzy jednym zjawiskiem – problemem oraz innym – rozwiązaniem. Nierzadko przyrównywane są one do choroby i leku.

Zakończenie

Tematem pracy był język wartości w tekstach pisma „Vlajka” w latach 1939–1942. Celem rozważań autorki było przede wszystkim wyszczególnienie najistotniejszych słów sztandarowych ważnych dla ugrupowania włajkowców i ustalenia stojących u ich podstaw motywacji związanych z systemem wartości.

¹²⁷ V. Chmelař, *Právo kritiky...*, s. 3.

W trakcie analizy autorce udało się ustalić, że aksjologia tekstów prorektoratowej „Vlajki” stanowi połączenie systemu wartości uniwersalnych dla nacjonalizmu z elementami typowymi dla przestrzeni i czasu, w których powstały. Z jednej strony są to zatem wartościowania odnoszące się do problemów czeskich (np. niechęć wobec Masaryka, Beneša i dorobku Pierwszej Republiki), z drugiej zaś elementy przyswojone na skutek politycznej dominacji nazistowskiej (np. silna germanofilia). Istnieją także postawy właściwe obu tym uwarunkowaniom – np. antysemityzm, będący typowy zarówno dla niemieckiego narodowego socjalizmu, jak i przedwojennego ugrupowania Vlajka.

Wartościowanie w języku pisma odbywa się na różnych poziomach: konotacyjnym oraz wyrażanej wprost treści. Jest ono przeprowadzane za pomocą różnych środków – stylistycznych (np. porównania nazizmu do chrześcijaństwa) czy też słowotwórczych (neologizmy).

Oprócz analizy poszczególnych słów sztandarowych i ich znaczenia dla opisu światopoglądu autorów tekstu, w niniejszej pracy skupiono się także na funkcji współwystępowania wielu słów sztandarowych: mirandów oraz kondemnantów.

Wymagania objęściowe pracy z pewnością nie pozwoliły uwzględnić wszystkich wniosków, do jakich mogłaby prowadzić bardziej szczegółowa analiza, autorka wierzy jednak, że przedstawione tezy okażą się ciekawe z punktu widzenia lingwistyki aksjologicznej. Niniejsza praca z konieczności jest fragmentaryczna, ponieważ skupia się jedynie na kilku, w opinii autorki najważniejszych, słowach sztandarowych, więc w celu dokładniejszego opisu poruszanej problematyki konieczne byłoby podjęcie dalszych badań.

Praca licencjacka napisana pod kierunkiem dra Roberta Sendka

Resumé

Práce je věnována problémům hodnotového světa publicistických textů tiskoviny „Vlajka”, (nazvané svým vydavatelem jako „list”) v období Protektorátu Čechy a Morava, od jeho nastolení v roce 1939 až do doby krátce před likvidací organizace Vlajka.

V první kapitole sledujeme dějiny organizace, vývoj její ideologie a evoluce její činnosti. Pozornost věnujeme ideologickým a filosofickým základům organizace, jejímu založení v období První republiky a její činnosti, hlavně v oblasti kultury. Kromě iniciativ, jako byly obhajoba autentičnosti rukopisů Zelenohorského a Královédvorského nebo tak zvané Insigniády, věnujeme pozornost jevům důležitým z hlediska budoucích dějin Vlajky, jako jejímu antisemitskému postoji nebo nejednoznačnému, ambivalentnímu vztahu k nacistickému Německu. V další části kapitoly sledujeme události po Mnichovské dohodě, týkající se činnosti násilných radikálů, seskupených kolem Jana Rysa-Rozsévače. Pak přecházíme ke kolaborančské činnosti Vlajky v období samotného Protektorátu, její snaze o dosažení legalizace a převzetí vlády, k základním údajům o protektorátním listu „Vlajka” a postupném pádu organizace.

Úkolem druhé kapitoly je seznámení se základní problematikou axiologické lingvistiky, ze zdůrazněním otázek spojených s jazykovým obrazem světa, jazykových asociací jejich působení na percepci světa (pojem *mirandum*, *kondemnandum*), jazyka agrese a jazyka shody.

Třetí kapitola zahrnuje analýzu jazyka publicistických textů Vlajky, především způsobů vytváření kladných a záporných jazykových asociací se slovy, které (hlavně na základě kritéria frekvence) považujeme za nejrelevantnější, zejména slov: *Říše*, *Německo*, *německý*, *práce*, *demokracie*, *liberalismus*, *Židé*, *židovský*.

Během analýzy docházíme k závěru, že jazyk protektorátní „Vlajky” představuje především usilovnou snahu autorů přizpůsobit základní tvrzení německého národního socialismu českému prostředí a ztotožnit zájmy českého národa se zájmy Třetí říše.

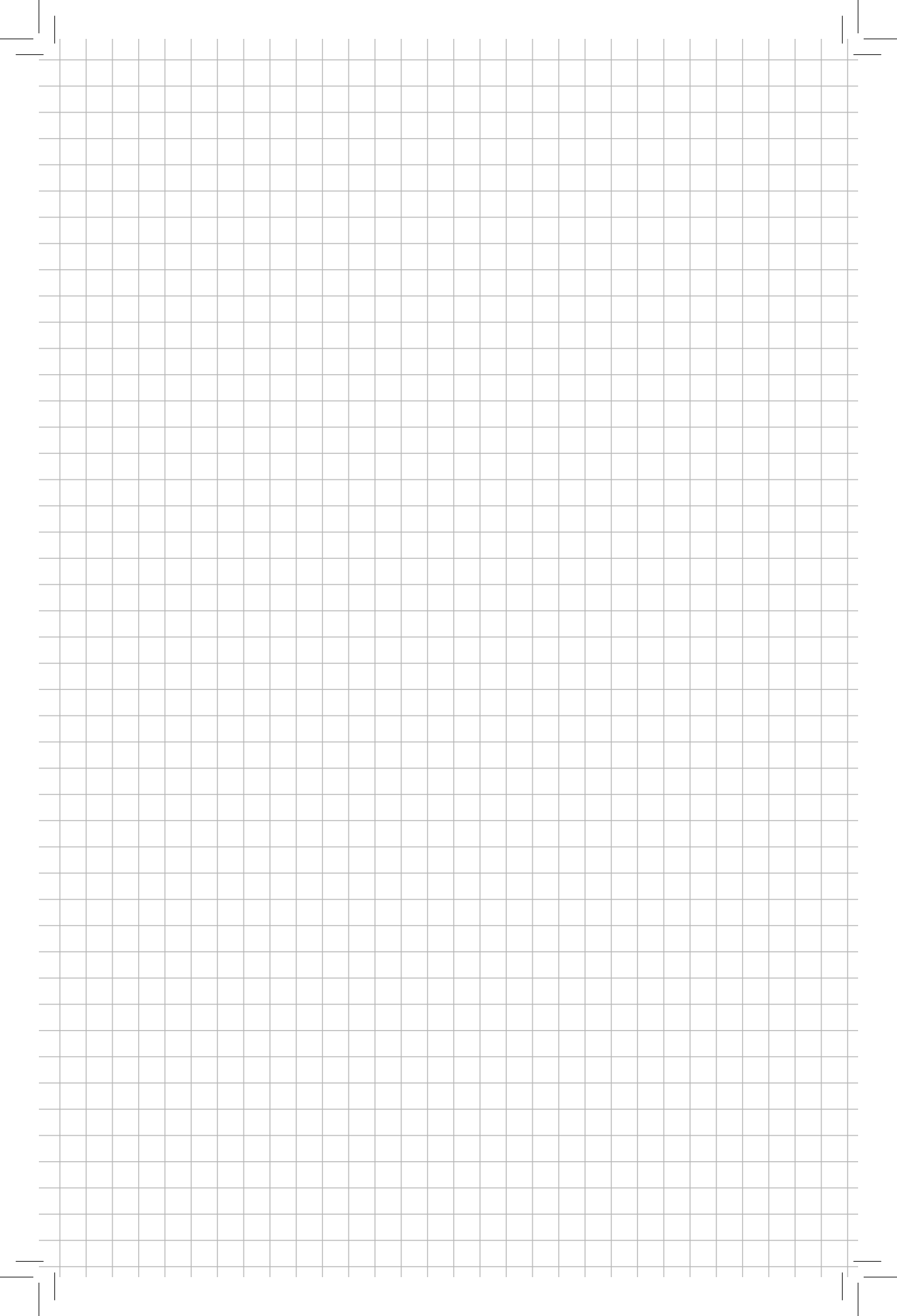
Bibliografia

- Bartmiński J., *Miejsce wartości w językowym obrazie świata*, [w:] *Język w kręgu wartości. Studia semantyczne*, red. J. Bartmiński, Lublin 2003.
- Fries N., *Wartościowanie. Aspekty językowe i pojęciowe*, [w:] *Wartościowanie w języku i tekście na materiale polskim i niemieckim*, red. G. Falkenberg, N. Fries, J. Puzynina, Warszawa 1992.
- Giza A., *Na czym polega „etyczna komunikacja”?*, [w:] *Etyka międzyludzkiej komunikacji*, red. J. Puzynina, Warszawa 1993.
- Heck R., Orzechowski M., *Historia Czechosłowacji*, Wrocław 1969.
- Jasiński Z., *Czeska szkoła w Protektoracie Czech i Moraw*, Opole 2006.
- Nakonečný M., *Vlajka. K historii a ideologii českého nacionalismu*, Praha 2001.
- Pasák T., *Český fašismus 1922–1945 a kolaborace 1939–1945*, Praha 1999.
- Paszek M., Kosiński T., *Ugrupowania nacjonalistyczne i faszystowskie I Republiki Czechosłowackiej*, „Studenckie Zeszyty Naukowe IFS UJ”, 2013, t. 3, nr 1.
- Pisarek W., *Wybory słów sztandarowych jako kryterium stratyfikacji społeczeństwa*, [w:] *Język w kręgu wartości. Studia semantyczne*, red. J. Bartmiński, Lublin 2003.
- Puzynina J., *Słowo – wartość – kultura*, Lublin 1997.
- Puzynina J., *Wokół języka wartości*, [w:] *Język w kręgu wartości. Studia semantyczne*, red. J. Bartmiński, Lublin 2003.
- Rees L., *Złowroga charyzma Adolfa Hitlera. Miliony prowadzone ku przepaści*, tłum. K. Masłowski, Warszawa 2013.
- Shirer W. L., *The Rise and Fall of the Third Reich*, New York 1992.
- Tkaczewski D., *Mechanizmy wpływu społecznego i manipulacja językowa – czeskie przypadki*, Katowice 2010.

Lista numerów pisma „Vlajka” poddanych analizie w pracy:

- ročník IX, číslo 61, 01.09.1939.
ročník IX, číslo 62, 02.09.1939.
ročník IX, číslo 104, 24.10.1939.
ročník IX, číslo 138, 09.12.1939.
ročník IX, číslo 152, 27.12.1939.
ročník X, číslo 23, 30.01.1940.
ročník X, číslo 65, 20.03.1940.
ročník X, číslo 112, 23.05.1940.
ročník X, číslo 125, 07.06.1940.
ročník X, číslo 165, 24.07.1940.
ročník X, číslo 178, 08.08.1940.
ročník X, číslo 191, 23.08.1940.
ročník X, číslo 194, 27.08. 1940.
ročník X, číslo 217, 28.09.1940.

ročník XI, číslo 17, 28.06.1941.
ročník XI, číslo 20, 19.07.1941.
ročník XI, číslo 28, 13.09.1941.
ročník XI, číslo 33, 18.10.1941.
ročník XI, číslo 37, 29.10.1941.
ročník XI, číslo 44, 23.11.1941.
ročník XI, číslo 52, 21.12.1941.
ročník XII, číslo 5, 18.01.1942.
ročník XII, číslo 9, 01.02.1942.
ročník XII, číslo 17, 01.03.1942.
ročník XII, číslo 33, 26.03.1942.
ročník XII, číslo 41, 24.05.1942.
ročník XII, číslo 44, 03.06.1942.
ročník XII, číslo 45, 07.06.1942.
ročník XII, číslo 59, 17.07.1942.



Aleksandra Wojtaszek
Uniwersytet Jagielloński

***Ratno pismo* Josipa Mlakicia.
Pomiędzy chorwackim a bośniackim modelem
„pisanja wojny”**

W Wstęp

swojej pracy chciałabym poddać refleksji twórczość Josipa Mlakicia, pisarza pochodzenia chorwackiego, urodzonego i mieszkającego w Bośni. Dotychczas wydał on siedem powieści – *Kad magle stanu* (2000), *Živi i mrtvi* (2002), *Psi i klaunovi* (2006), *Tragom zmijske košuljice* (2007), *Čuvari mostova* (2007), *Ljudi koji su sadili drveće* (2010) i *Planet Friedman* (2012), cztery zbiory opowiadań oraz tomik poezji. Cechą wspólną większości jego utworów jest podejmowanie tematu wojny w byłej Jugosławii z lat dziewięćdziesiątych: akcja *Živi i mrtvi* toczy się w trakcie konfliktu, *Psi i klaunovi* bezpośrednio przed jego wybuchem, natomiast *Čuvari mostova*, *Ljudi koji su sadili drveće* i *Kad magle stanu* opisują wydarzenia dziejące się już po zakończeniu działań zbrojnych, które jednak bezpośrednio są z nimi związane. Akcja pozostałych dwóch powieści rozgrywa się o kilka wieków wcześniej (*Tragom zmijske košuljice*) lub też w dość odległej przyszłości (*Planet*

Friedman), nadal jednak na poziomie symbolicznym i metaforycznym odwołuje się do wojennych doświadczeń. Z przedstawionego korpusu tekstów, do swojej analizy wybrałam *Kad magle stanu*, *Živi i mrtvi* oraz *Ljudi koji su sadili drveće*, ze względu na zawarty w nich potencjał interpretacyjny – wśród dotychczasowych utworów Mlakicia są to dzieła najbardziej złożone i najlepiej obrazujące charakterystyczny dla tego twórcy sposób opisywania rzeczywistości naznaczonej konfliktem zbrojnym.

Przedmiotem mojego zainteresowania będzie przede wszystkim kreślony przez pisarza obraz wojny oraz przystawalność sposobu jego prezentacji do literatury ukazującej się w tym samym okresie w Bośni i Hercegowinie oraz w Chorwacji, dlatego w pierwszym rozdziale chciałabym pokrótce omówić stan badań nad twórczością dotyczącą tematyki wojennej w literaturach obu tych krajów. Oczywiście, tak szeroki termin obejmuje ogromną ilość tekstów, dlatego swoją syntezę opieram przede wszystkim na wybranych pracach krytycznoliterackich, które zajmują się zjawiskiem *ratnog pisma* (pisania wojny)¹. Ze względu na deklarację samego autora, który uważa się za pisarza należącego do obu literatur², jak również podobny stosunek krytyków włączających go zarówno w obręb literatury chorwackiej, jak i bośniacko-hercegowińskiej³, w pracy uwzględniłam sytuację literacką

¹ Nieco dalej tłumaczę szczegółowo kwestię terminologii używanej do określania literatury związanej z wojną na tym obszarze. W przypadku tej pracy termin *ratno pismo* używany jest wymiennie z terminem 'literatura wojenna' i dotyczy wszelkich utworów powiązanych tematycznie z wojną w byłej Jugosławii z lat dziewięćdziesiątych.

² „...Pisac može biti svačiji. Ivo Andrić je svjetski pisac, a i da nije – znam da je moj pisac. Pisca se ne može određivati samo po jeziku, mjestu gdje stanuje, zemlji u kojoj živi. Mislim da biti bosanskohercegovački i biti hrvatski pisac ne isključuje jedno drugo. Mislim da su to zastarjeli koncepti, anakronizmi iz prošlosti, nešto kao ove recentne unutarhrvatske priče o «crvenoj nemani». Mogu biti bosanskohercegovački pisac, jer ovdje živim. Ako gledate kategoriju jezika, onda sam hrvatski pisac. Pitanje je hoćemo li pisca određivati po jeziku kojim piše ili po mjestu u kojem živi... Po meni, puno je bolje odrediti ga po više stvari, spomenute su samo dvije od stotinu mogućih odrednica. Treba književnost prestat i tretirati kao nogomet, u književnosti možete igrati za više reprezentacija...”. Cytat pochodzi z wywiadu z Josipem Mlakićem przeprowadzonym 2 czerwca 2012 roku i opublikowanym na portalu novossti.com. Zob. I. Fuka, J. Mlakić, *Bilo bi nam loše i bez rata*, www.novossti.com/2012/06/bilo-bi-nam-lose-i-bez-rata/, (10.04.2013).

³ Na przykład według Jagny Pogačnik: „Jedan od prvih ratnih romana u pravom smislu riječi, nakon Cvetičeva, došao nam je iz Bosne, iz pera Josipa Mlakića, koji će se i u svojoj kasnijoj prozi baviti upravo tom tematikom, pisca kod kojeg nema problema ni s uvrštenjem u kontekst nacionalnih književnosti, jer po vlastitom izboru pripada i bošnjačkoj i hrvatskoj, i knjige uglavnom objavljuje u hrvatskih nakladnika.” Za: J. Pogačnik, *Usponi, padovi i konačno dobri radovi*, „Hrvatska Revija”, 2009, nr 3, www.matica.com.

w Chorwacji oraz w Bośni. Celem tego zabiegu jest dokonanie oceny, czy dzieła Josipa Mlakicia w większym stopniu wpisują się w chorwacki, czy też w bośniacki sposób pisania o wojnie i na ile wyłamują się z przyjętych w obu tych systemach sposobów opisywania tego tematu.

1. *Ratno pismo* w Chorwacji oraz Bośni i Hercegowinie

1.1. Problem terminologii

W różnych tekstach krytycznych dotyczących literatury związanej z wojną w Chorwacji i Bośni w latach dziewięćdziesiątych bywa ona rozmaicie nazywana lub też pod tymi samymi terminami autorzy rozumieją nieco odmienne od siebie zjawiska. Zauważa ten problem między innymi teoretyk literatury Damir Arsenijević, który przywołuje takie pojęcia, jak *ratno pismo*, *ratna književnost*, *antiratno pismo* i *patriotske teme*, jednocześnie konkludując, że ta różnorodność „svjedoči o traumatičnom jezgru oko kojeg kruže suko-bljene simbolizacije, svaka sa svojim svjetonazorom”⁴. To wyraźne powiązanie z określonym światopoglądem, a nawet konkretną opcją polityczną widoczne jest szczególnie w przypadku ostatniego terminu, jednak jest on stosunkowo rzadki, zwłaszcza w tekstach powstałych już po wojnie i tych, które wyszły spod pióra uznanych pisarzy, dlatego nie będę się nim zajmować w niniejszej rozprawie. Interesujący i najczęstszy jest termin *ratno pismo*, jednak bywa on rozumiany i definiowany w różny sposób. Z jednej strony terminem tym (używanym wówczas zamiennie z *ratna književnost*) określa się utwory, których tematem, ujmowanym pośrednio lub bezpośrednio, jest wojna. Tvrtko Vuković w swojej syntezie chorwackiej poezji lat dziewięćdziesiątych uzasadnia użycie terminu *ratno pjesništvo* następująco: „Nazvat ću ga ratnim pjesništvom jer su mu rat, posljedice rata i osjećaji koje rat potiče tema i osnovna motivacija”⁵. Zauważmy, że jeżeli przyjmiemy taką definicję tego terminu, obejmie on także ogromny korpus utworów, które nie mówią o wojnie wprost, a jedynie odwołują się do jej skutków przez nią

hr/HRRevija/revija2009_3.nsf/AllWebDocs/Usponi__padovi_i_konacno_dobri_radovi, (12.04.2013).

⁴ D. Arsenijević, *Bosna Pharmakos – ka političkoj kritici kulture*, „Sarajevske sveske”, 2007, nr 15/16, www.sveske.ba/bs/content/bosna-pharmakos-%E2%80%93-ka-politickoj-kritici-kulture, (05.04.2013).

⁵ T. Vuković, *Čitljivost i nečitljivo*, [w:] *Povijest hrvatskoga jezika / Književnost i kultura devedestih. Zbornik radova 40. seminara Zagrebačke slavističke škole*, ed. K. Mićanović, Zagreb 2011, s. 144.

wywołanych. Podobnie Darko Lukić w tekście *Dramsko ratno pismo* tłumaczy, że „zasad je moguće kao jedino mjerilo uspostaviti temu Domovinskog rata kao zajednički imenitelj tek nastajućeg odvetka suvremene hrvatske drame“⁶ i wyróżnia pięć typów dramatów należących do tej kategorii – obok tych mówiących wprost o działaniach wojennych lub ich skutkach pojawiają się również te wojnę parodiujące, opisujące przemiany społeczne, które wywołała lub przedstawiające ją w sposób symboliczny i metaforyczny⁷. Dopiero w obrębie tak szeroko rozumianej literatury wojennej dokonuje się czasem szczegółowych podziałów, wyróżniając na przykład w obrębie dramatu podkategorie: *żeńsko ratno pismo*, *urbana ratna drama* czy *socjalna ratna drama*⁸. W ten sposób termin ten staje się niezwykle szeroki i w pewnym sensie nefunkcjonalny z punktu widzenia czysto literaturoznawczego, ponieważ przenosi jedynie informację o bardzo szeroko zakrojonym polu tematycznym.

Inne rozumienie terminu *ratno pismo* pojawia się w eseju Julijany Matanović *Od prvog zapisa do povratka u normalu (jedna moguća priča o hrvatskom ratnom romanu)*. Autorka zwraca w nim uwagę na fakt, że pojęcie to określa literaturę początku lat dziewięćdziesiątych, która głównie poprzez różnorodne postaci dokumentaryzmu reagowała na rzeczywistość wojny⁹, a sam termin dominował w początkowym okresie powstawania literatury wojennej, czyli – według Matanović – od wybuchu konfliktu do roku 1997. Natomiast po roku 1997, kiedy zmienia się paradygmat sposobu pisanie o wojnie, a krytyka zaczyna w inny sposób postrzegać utwory dotyczące tego tematu (przede wszystkim ponownie akcentując samą wartość dzieła literackiego), razem z pojawieniem się nowej chorwackiej powieści wojennej „termin hrvatsko ratno pismo počinje prelaziti u drugi plan”¹⁰. Podobną definicję *ratno pisma* przynosi tekst Juricy Pavičića *Prošlo je vrijeme Sumatra i Javi*, w którym autor określa je jako fenomen pierwszej połowy

⁶ D. Lukić, *Dramsko ratno pismo*, „Kolo”, 1997, nr 6, s. 345.

⁷ *Ibidem*, s. 346.

⁸ *Ibidem*, s. 347.

⁹ „Tek kada je, a dogodilo se to početkom 2000., postao nevažan način kojim je ostvareno pravo na govor i kada se za terminom hrvatsko ratno pismo krenulo posezati najčešće u raspravama o tekstovima prvoga odgovora na zbilju, počeo nas je zanimati samo i jedino književni tekst”. Za: J. Matanović, *Od prvog zapisa do povratka u normalu (jedna moguća priča o hrvatskom ratnom romanu)*, „Sarajevske sveske”, 2004, nr 5, www.sveske.ba/bs/content/od-prvog-zapisa-do-povratka-u-normalu, (04.03.2013).

¹⁰ *Ibidem*.

lat dziewięćdziesiątych i zawęza do amatorskiej memuarystyki wojennej¹¹ – opowieści weteranów o ich własnych doświadczeniach, a więc tekstów bliskich zarówno dokumentom, mówiącym o konkretnych wydarzeniach historycznych, jak i dyskursowi autobiograficznemu.

W krytyce bośniacko-hercegowińskiej nacisk położony jest na inny problem, a mianowicie na opozycję *ratno* – *antiratno pismo*. Kwestię tę podejmuje w artykule *Prizori uhodanog užasa* Enver Kazaz i bardzo mocno podkreśla antywojenny charakter bośniackiej prozy:

Naime, taj pojam koji pokriva samo tematsku razinu prenebregava antiratnu dimenziju kao semantički temelj ove literature. Ona ne vidi rat kao oca svih stvari, nego upravo obrnuto – rat je po njoj ništitelj svih stvari. Otud bi možda bilo primjerenije u skladu sa etičkim i idejnim aspektima ovog literarnog korpusa terminološki ga odrediti kao antiratno pismo, jer ono žestoko govori protiv rata i njegovog stravičnog besmisla¹².

Jednocześnie zauważa, że na obszarze byłej Jugosławii (*de facto* w Serbii i Chorwacji) pojawia się także literatura *stricte* wojenna, która promuje działania zbrojne, agresywne ideologie i nacjonalizmy. Podobne obserwacje prowadzi Stevana Tontića do podzielenia literatury wojennej na dwie grupy – obok *antiratno pisma* terminem *proratno* lub *radikalno ratno pismo* oznacza on literaturę przesiąkniętą ideologią strony „dominującej, silniejszej”, a więc literaturę, która szuka (i znajduje) uzasadnienia dla sensowności konfliktu zbrojnego¹³. Tymczasem Damir Arsenijević te podziały i kategoryzacje na *ratno* i *antiratno pismo* uznaje za ograniczające, gdyż w efekcie prowadzą do zatarcia różnic w sposobie wyrażania antywojennego stosunku poszczególnych autorów i zwraca uwagę na kryjący się w nich fałsz binarnej opozycji¹⁴.

¹¹ J. Pavičić, *Prošlo je vrijeme Sumatra i Javi*, „Sarajevske sveske”, 2004, nr 5, www.sveske.ba/bs/content/proslo-je-vrijeme-sumatra-i-javi, (11.04.2013).

¹² E. Kazaz, *Prizori uhodanog užasa*, „Sarajevske sveske”, 2004, nr 5, www.sveske.ba/bs/content/prizori-uhodanog-uzasa, (03.04.2013).

¹³ S. Tontić, *Ratno antiratno pismo*, „Sarajevske sveske”, 2004, nr 5, www.sveske.ba/bs/content/ratno-antiratno-pismo, (11.03.2013).

¹⁴ „Termin (anti)ratno pismo je koristan samo utoliko što usmjerava pažnju na snažnu opoziciju i kritiku rata koja postoji u ratnoj bosanskohercegovačkoj književnosti, ali je takođe tretira i kao homogenu kategoriju, na taj način zanemarujući mnogostrukost načina artikuliranja takvog antiratnog osjećaja. Premda se antiratni stav može uzeti kao osnova na kojoj određena ratna bosanskohercegovačka književnost tematizira rat, takva osnova je zapravo ograničavajuća, jer zanemaruje ispravnu političku dimenziju poezije razlika koja prevazilazi lažnu binarnu opoziciju ratno-huškački etnonacionalizam nasuprot humanističkom univerzalističkom pacifizmu”. Za: D. Arsenijević, *op.cit.*

Podsumowując rozważania na temat problemów terminologicznych związanych z literaturą wojenną na obszarze Chorwacji oraz Bośni i Hercegowiny, można stwierdzić, że krytycy nadal nie wykształcili jednorodnego aparatu pojęciowego, natomiast istniejące terminy zdają się niewystarczające i w zasadzie niezbyt funkcjonalne. Wystarczy przyrzeć się temu, jak różne dzieła zostają zaklasyfikowane przez krytyków w obręb *ratno pisma* – od wczesnych, amatorskich i dokumentalnych świadectw uczestników działań wojennych po prozę XXI wieku, która nie boi się eksperymentów formalnych, a temat wojny stanowi jedynie jedną z części składowych fabuły. Postulat niektórych bośniackich krytyków, aby zamienić nazwę na *antiratno pismo* wydaje się zrozumiałe ze względu na faktyczny antywojenny charakter większości tamtejszych utworów. Taki zabieg pozwoliłby na doprecyzowanie pola semantycznego, jednak z drugiej strony nowy termin nadal nie odzwierciedla różnorodności powstającej na ten temat literatury, a jedynie sprowadza ją do prostej opozycji *ratno – antiratno*.

1.2. Próby periodyzacji

Chociaż od wybuchu wojny w Chorwacji minęły zaledwie ponad dwie dekady, pojawiają się pierwsze próby periodyzacji powstającej w tym czasie literatury na podokresy posiadające swoje charakterystyczne cechy. Takiego wyraźnego podziału dokonuje przede wszystkim Julijana Matanović, wyróżniając w literaturze chorwackiej inspirowanej wojną trzy okresy. Pierwszy z nich przypada na lata 1992–1997 i charakteryzuje się przede wszystkim dominacją gatunków hybrydowych, stojących na pograniczu dokumentu i literatury, oraz naocznych relacji świadków, najczęściej pisarzy-amatorów. Według autorki jest to czas, w którym od oceny wartości literackiej dzieła istotniejsze jest pytanie o *pravo na govor*, a najczęściej przewijającą się frazą jest zdanie „vidjeli smo to svojim očima“. Uznani pisarze przeważnie milczą lub pozostają wierni dotychczasowej poetyce, czasami próbując przy tym zmierzyć się z nowym tematem i niejako „wpleść” go w fabułę swoich dzieł¹⁵.

Przełomowym dla Matanović jest rok 1997 i pojawienie się kultowej w Chorwacji pod koniec ubiegłego stulecia książki Ratka Cvetnicia *Kratki*

¹⁵ Dobrze widoczne jest to chociażby w przypadku Nedeljka Fabria i jego powieści *Smrt Vranskog*, w której bohater *Anny Kareniny* umieszczony zostaje w ogarniętym wojenną zawieruchą Vukovarze. Utwór ten ukazał się jeszcze w trakcie wojny w 1994 roku i doznał bardzo skrajnych recenzji.

*izlet. Zapisi iz Domovinskog rata*¹⁶. Ten napisany na kształt dziennika utwór składa się z krótkich fragmentów przedstawiających wojenne doświadczenia autora, który w latach 1992–1993 obserwował konflikt z perspektywy żołnierza. Dzieło debiutanta stało się najczęściej wspomnianym w różnorodnych opracowaniach krytycznych i poniekąd granicznym utworem chorwackiej prozy wojennej ze względu na kilka faktów. Krytycy w większości zgadzają się, co do tego, że jest to proza wartościowa pod względem literackim, napisana przez twórcę niezwiązanego dotychczas z literaturą, jednak posiadającego warsztat i przygotowanie teoretyczne, co skutkuje na przykład pojawieniem się w tekście intertekstualności, wykorzystaniem czarnego humoru czy zamierzonej fragmentaryczności. Co więcej, proza ta, z jednej strony jakościowo w znacznym stopniu przewyższa większość wcześniejszych prób, a z drugiej wpisuje się w dotychczasowy paradygmat mówienia o wojnie, kładący największy nacisk na świadectwo bohaterów-uczestników zdarzeń, oraz odwołuje się do tak popularnego na początku lat dziewięćdziesiątych dyskursu autobiograficznego. Cechą, która wyróżnia Cvetnicia, jest ostra krytyka rzeczywistości, przede wszystkim politycznej i ideologicznej, przy jednoczesnym dystansie do wszelkich autorytetów i prawd ostatecznych¹⁷. Pojawienie się wojennych zapisków *Kratki izlet* zostało dzięki temu uznane, nie tylko przez Matanović, ale i Jagnę Pogačnik oraz Andree Zlatar, za szczytowe osiągnięcie dotychczasowej prozy wojennej, jak również za początek nowego etapu *ratno pisma*.

Drugi okres (według zaproponowanej przez Matanović periodyzacji) rozpoczął się w roku 1997 i trwał przez następne trzy lata. Dla tekstów powstałych w tym czasie istotny jest powrót do oceny jakości dzieła, nadal jednak nie jest pozostawiane bez odpowiedzi pytanie, czy autor faktycznie był świadkiem opisywanych wydarzeń. Natomiast okres trzeci, trwający od roku 2000 to przede wszystkim czas, w którym „vraćamo se pravom prostoru književnosti, kvalifikativ ratni prelazi u nadleštvo književne genologije, a kritičari i čitatelji usmjeravaju se isključivo na književni tekst”¹⁸.

Nieco inny podział proponuje w eseju *Književno vrijeme: sadašnjost* Andree Zlatar. Cezurą pierwszego etapu rozwoju literatury wojennej jest dla niej rok 1995 – wówczas autorom brakowało jeszcze odpowiedniego

¹⁶ J. Matanović, *op. cit.*

¹⁷ Szczegółowo o roli książki Ratka Cvetnicia *Kratki izlet. Zapisi iz Domovinskog rata* pisze między innymi Jagna Pogačnik, *op. cit.*

¹⁸ J. Matanović, *op. cit.*

dystansu czasowego, co skutkowało niedostatkami rozwiniętych modeli narracji fikcyjnej. Powstawały wtedy przede wszystkim dzienniki, publicystyka, proza dokumentalna i autobiograficzna. Drugi okres, przypadający na lata 1995–1997, to czas pojawienia się nowych nazwisk na chorwackiej scenie literackiej i pierwszych prób łączenia wspomnień z prozą narracyjną oraz podkreślania perspektywy pojedynczego człowieka w stosunku do opisywanych wydarzeń. Zlatar przypisuje te właściwości także powieściom *Kratki izlet* Ratka Cvetnicia i *Glasom protiv topova* Alenki Mirković opublikowanym w 1997 roku, którzy, podobnie jak Matanović, uznaje za graniczny. Według Zlatar, od 1998 roku „počeli su se pojavljivati romani koji su od početka do kraja i izgledali kao romani”¹⁹ i chociaż powieści te sytuowane są w czasie i przestrzeni związanej z wojną, strukturą przypominają inne modele prozy fikcyjnej.

Jurica Pavičić nie dokonuje tak szczegółowej periodyzacji, wskazuje jednak na przełomowy moment w chorwackiej prozie lat dziewięćdziesiątych i sytuuje go pomiędzy rokiem 1997 a 1999. Jako jeden z istotnych elementów tej „rewolucji”, która chorwackiej prozie przynosi nowych autorów, tytuły i przede wszystkim odmienny styl pisania, wskazuje on założenie w Splicie czasopisma „Torpedo” w 1997 roku, a także późniejsze uruchomienie FAK-u (Festivalu A Književnosti)²⁰. Sam problem pojawienia się nowej prozy skoncentrowanej na rzeczywistości i teraźniejszości, określanej najczęściej mianem *stvarnosna proza*²¹ lub, posługując się terminem Krešimira Bagicia, *kritički mimetizam*, chociaż powiązany z wojną więzami przyczynowości, nie jest jednak istotny dla samej periodyzacji literatury wojennej, dlatego pozwolę go sobie w tym miejscu pominąć.

1.3. Poetyka *svjedočenja*

We wspomnianym już eseju Julijany Matanović kluczowym pojęciem odnoszącym się do literatury wojennej jest *svjedočenje*, które na język polski

¹⁹ A. Zlatar, *Književno vrijeme: sadašnjost*, „Zarez”, 2000, nr 40, s. 8.

²⁰ J. Pavičić, *op. cit.*

²¹ Terminem tym Jagna Pogačnik określa chorwacką prozę przełomu XX i XXI wieku między innymi w przedmowie do antologii *Tko govori, tko piše*. (Zob. *Tko govori, tko piše. Antologija suvremene hrvatske proze*, red. J. Pogačnik, Zagreb 2008, s. 7–22.) Jednak należy zaznaczyć, że termin ten pojawił się już wcześniej w odniesieniu do prozy serbskiej, powstającej na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Zob. M. Dyras, *W poszukiwaniu prawdy. „Nowa serbska proza” na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Kraków 2000, s. 9–27.

możemy przetłumaczyć jako ‘dawanie świadectwa’²². Wojna i okres tuż po jej zakończeniu to w literaturze chorwackiej przede wszystkim czas pojawienia się różnorodnych gatunków stojących na granicy fikcji i rzeczywistości – dzienników, pamiętników, listów, zapisków, świadectw, a także wielu innych utworów, które trudno zakwalifikować do konkretnego gatunku, dlatego najczęściej są one określane mianem *hibridni* lub *rubni žanrovi*. Ich autorami są przede wszystkim amatorzy, uczestnicy działań wojennych, którzy w tej traumatycznej sytuacji decydują się opowiedzieć swoją historię. Matanović zaznacza, że tak jak autorzy odczuwali potrzebę mówienia i pisania, tak i czytelnicy poszukiwali dzieł, w których mogli odnaleźć zapis rzeczywistości, której sami doświadczyli²³. Pavičić zauważa, że w momencie, kiedy rzeczywistość przekracza najśmielsze wizje, *fikcionalne zone* przestają być potrzebne, a „književnost koja se bavi književnošću i uživa u dvorani zrcala literarnih kodova i interteksta postane vam najednom užasno nesimpatična u trenutku kad kuću oblažete vrećama pijeska, a prozore smeđim selotejpom”²⁴, dlatego postmodernistyczna i eskapistyczna literatura charakterystyczna dla lat osiemdziesiątych musiała zaniknąć.

Wobec pojawiających się na początku lat dziewięćdziesiątych w ogromnej ilości zapisków świadków, literacka wartość dzieła przestała mieć, również dla wielu krytyków, jakiegokolwiek znaczenie wobec ciężenia ku jak najwierniejszemu oddaniu prawdy historycznej. Istotnym staje się pytanie, czy autor faktycznie uczestniczył w opisywanych wydarzeniach i tym samym zyskał, tak często wspominate, *pravo na govor*. Dzisiaj, kiedy większość tych zapisków została uznana za niezbyt wartościowe pod względem artystycznym, podkreśla się jednak zrozumienie dla tych, którzy w obliczu wojny odczuwali potrzebę mówienia i pisania o niej, jak i fakt, że ten nurt nazywany często *govorom svjedoka* może posłużyć jako materiał do tworzenia późniejszych powieści bazujących na wydarzeniach wojennych²⁵. Jagna Pogačnik ostro komentuje wszelkie niedostki wspomnianych tekstów:

Ti novi ili situaciji prilagođeni žanrovi – fragmentarna autobiografska i dnevnika proza, proza koja tematizira ratna događanja i hibridni prozni žanr u formi kolumnističkih, novinarskih tekstova na rubovima fictiona i factiona – osim nekoliko naslova iznimaka – iz današnje su

²² J. Matanović, *op. cit.*

²³ *Ibidem.*

²⁴ J. Pavičić, *op. cit.*

²⁵ J. Matanović, *op. cit.*

*perspektive uglavnom literarno nerelevantni i ostaju većim dijelom na razini dokumenta jednog vremena u kojem je teza o tome kako svatko ima pravo na priču o vlastitom životu ostala često tek paravan za amaterizam pa i nacionalnoeuforična stajališta upakirana u kvaziknjževnu formu*²⁶.

Jakkolwiek wątpliwa jest wartość artystyczna tekstów opartych na przedstawionych tu założeniach, są one interesujące z literaturoznawczego punktu widzenia, przede wszystkim ze względu na obraz pewnego okresu i charakterystycznej dla niego poetyki.

Hayden White, amerykański historyk i teoretyk historiografii, w swoich esejach starał się udowodnić fikcjonalność przedstawień opartych na faktach i pokazywał, że literatura świadectwa charakterystyczna dla „situacji granicznych” (u niego paradygmat takich sytuacji stanowi Holocaust) wykorzystuje chociażby figurę, metaforę czy alegorię do opisania faktycznych zdarzeń historycznych. Nie istnieją zatem teksty „czyste” i wolne od typowo literackich zabiegów²⁷. Podobny proces zachodzi w przypadku zapisków naocznych świadków z Chorwacji, bez względu na to, jak istotne byłoby dla nich dążenie do wyłącznego oddania prawdy o tamtych wydarzeniach. Wydaje się, że ważniejsze niż sama prawda historyczna staje się przekazanie i zapisanie własnej historii oraz przeżytego przez siebie doświadczenia, swoista „terapia pisaniem”, która bywa także często tematyzowana w utworach prozatorskich.

Inaczej *svjedočenje* rozumiane jest w przypadku literatury bośniackiej. Swoje doświadczenie z pisaniem w czasie wojny opisuje poeta i pisarz Stevan Tontić:

*(...) morao sam na neki način „doskočiti” svojoj zanimjelosti, svom ap-solutnom beznađu. To jest – pokušati da svjedočim o njemu. Bar to, bar toliko. Bar da ostavim jasan ljudski i pjesnički trag iza sebe. Da svako – kada me više ne bude među živima – može da vidi kako sam se „na strašnome mjestu” držao*²⁸.

Enver Kazaz zaznacza, że mówiąca o wojnie literatura bośniacka jest zaangażowana etycznie i patrzy na świat z perspektywy ofiary, która przeszła przez okrucieństwa wojennego piekła. Pisarz staje się zatem *svjedokom užasa*,

²⁶ J. Pogačnik, *op. cit.*

²⁷ H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, [w:] *Idem, Proza historyczna*, tłum. E. Domańska, Kraków 2009, s. 201–218.

²⁸ S. Tontić, *op. cit.*

a sama literatura bierze na siebie obowiązek moralnej oceny obserwowanego zła, co wymusza zmianę wcześniejszych konceptów artystycznych²⁹. Urodzony w Sarajewie i mieszkający w Serbii pisarz Vladimir Pištalo przedstawił w jednym z wywiadów myśl zbieżną ze znaną wypowiedzią Teodora Adorno o barbarzyństwie pisania poezji po Auschwitz³⁰, że niemożliwe jest „pisati o cveću dok vani kolju ljude”³¹. Jednocześnie jednak, jak podkreśla Kazaz, „estetika guta politiku u sebe da bi se realizirao mnogostruko angažiran književni tekst”³². Również częste w przypadku *ratno pisma* przekraczanie granic gatunków i ciążenie ku dokumentalistyce Kazaz uważa za poszerzenie, a nie zawężenie możliwości literatury, co ostatecznie prowadzi do konkluzji: „Poetika svjedočenja odjednom se otkriva ne kao redukcija literature, nego upravo obrnuto – njeno proširenje, pri čemu književni tekst guta u sebe ukupnu tekstualnu praksu. On postaje neka vrsta paukove mreže koja se ponaša ne samo intertekstualno već i intermedijalno”³³.

1.4. Bośniacko-hercegowińskie (*anti*)ratno pismo

O niektórych cechach literatury wojennej w Bośni i Hercegowiny wspominałam wcześniej, chciałabym jednak pokrótce i możliwie syntetycznie opisać jej specyfikę, opierając się przede wszystkim na wyczerpującym opisie tej problematyki w eseju Enzera Kazaza *Prizori ubodanog užasa* oraz jego książce *Neprijatelj ili susjed u kući (Interliteralna bosanskohercegovačka zajednica na prelazu milenija)*. Jest to literatura w oczywisty sposób zaangażowana etycznie, skupiona na optyce ofiary, która przeszła przez wojenne piekło, z drugiej jednak strony nie zajmująca żadnej ideologicznej pozycji, a raczej próbująca zdekonstruować ideologie i wszelkie dyskursy władzy. Modernistyczna utopia i istniejący dotąd mit bohatera zostają zastąpione pesymistyczną i antyutopijną wizją świata i jednostki-ofiary, która cierpi w obliczu bezsensowności historii. Literatura ta głośno przemawia przeciwko wojnie i wyraża rozczarowanie wszelkimi ideologiami. Ważne miejsce zajmuje w niej intertekstualność w różnych jej przejawach, a idea postrzegania utworu jako elementu umieszczonego wewnątrz sieci zbudowanej z innych

²⁹ E. Kazaz, *op.cit.*

³⁰ Jakkolwiek często wyrwany z kontekstu całego eseju, fragment ten nie mówi o całkowitym wyrzeczeniu się poezji i literatury, a jedynie pewnego określonego ich typu. Zob. T. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Berlin 1955, s. 22.

³¹ E. Kazaz, *op.cit.*

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

tekstów staje się jeszcze bardziej rozszerzona: „Tekst nije više viđen samo unutar borhesovskog labirinita, nego se taj labirint nastanjuje u egzistenciji, u krvavom ratnom iskustvu koje dolazi kao nešto što ovjerava istinitost citiranog materijala”³⁴.

Szukając sposobu na *estetiziranje užasa*, zwłaszcza poezja zwraca się często w kierunku małych, codziennych wydarzeń, przedmiotów, drobnych gestów i rytuałów, co tym bardziej podkreśla nielogiczność i bezsens wojny. Poprzez zastosowanie zabiegu prowadzenia opowieści z perspektywy infantylnego narratora oraz przedstawiając „małego” człowieka i jego wizję historii widzianej „z dołu”, literatura próbuje zwrócić zburzonemu światu wrażliwość, czym, zdaniem Kazaza, tworzy *poetiku nove osjećajnosti* lub *nove iskrenosti*. Świadcząc o wydarzeniach, pisarz opisuje także stan wewnętrznego konfliktu rozgrywającego się w człowieku. Tkwiące w nim zło staje się pejzażem duszy, a doświadczenie wojny przetwarza się w moralny, psychologiczny i emocjonalny dramat. Wyraźnie zostaje tu postawiony problem kryzysu tożsamości, jej utraty lub zmiany, zwłaszcza w przypadku tzw. *egzilatantske književnosti* widoczny jest proces odchodzenia od modernistycznej koncepcji spójnej tożsamości w kierunku jej hybrydyzacji i decentralizacji³⁵. Bohaterem staje się człowiek, który w sposób negatywny doświadczył historii, „junak apсурdnog egzistencijalnog iskustva”, „poraženi ratni heroj” obrazuje całkowite odwrócenie dotychczasowego modelu bohatera.

Ivan Majić w tekście *Svjedočenje prostora i vremena* zwraca także uwagę na utwory, które opisują oblężenie Sarajewa. Miasto staje się w nich symbolem, a jego obrona utożsamiana jest z obroną cywilizacji i wartości humanistycznych, jego trwanie jest nie tylko personifikowane, ale wręcz gloryfikowane i beatyfikowane (pojawia się na przykład obraz Sarajewa jako Jerozolimy, świętego miasta, miasta-męczennika)³⁶.

Zdaniem Envera Kazaza, w Bośni w latach dziewięćdziesiątych doszła do głosu nowa generacja prozaików niejako „wywołana do odpowiedzi” apokaliptycznym doświadczeniem wojny³⁷. Za najważniejsze cechy powieści bośniackiej na przełomie XX i XXI wieku, czyli, jak jest to czasem określano, okresu przejścia od jednego systemu totalitarnego – socjalistycznego,

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ E. Kazaz, *Neprijatelj ili susjed u kući*, Sarajevo 2009, s. 126.

³⁶ I. Majić, *Svjedočenje prostora i vremena*, „Vijenac”, 2007, nr 343, www.matica.hr/Vijenac/vijenac343.nsf/AllWebDocs/Svjedocanstvo_vremena_i_prostora, (13.04.2013).

³⁷ E. Kazaz, *Neprijatelj ili susjed...*, s. 132.

do kolejnego – nacjonalistycznego, Kazaz uznaje dekonstrukcję wielkich historycznych narracji, rewizyjne podejście do tradycyjnego modelu pamięci kulturowej na rzecz jej indywidualizacji oraz przede wszystkim odejście powieści od modernistycznych metanarracji w stronę postmodernizmu, a w konsekwencji pojawienia się nowych „postističkih poetika – kritičkog mimetizma, osjetilnog realizma i nove osjećajnosti”³⁸. Ten postmodernistyczny przewrót oznacza więc z jednej strony destabilizację gatunków i hybrydyzację narracji, z drugiej jednak jest to także okres powrotu do tradycyjnej, zaczerpniętej z realizmu formuły *pripovijedanja*. Kazaz określa ją jako swego rodzaju kontynuację istniejącej na początku XX wieku tradycji *pripovijedačke Bosne*, nawiązującej do tego momentu w kulturze, w którym jednostka wchodzi w świat „transcendentalnog beskućništva u kojem se ona sjeća mitske cjelovitosti tradicije nalazeći se u grčevitoj potrazi za identitetom unutar neprestano promjenjive društvene stvarnosti”³⁹.

2. Obraz wojny w powieściach *Kad magle stanu, Živi i mrtvi* oraz *Ljudi koji su sadili drveće*

2.1. Problem czasu akcji

Zanim przejdę do szczegółowej interpretacji elementów, które budują obraz wojny w wybranych powieściach Josipa Mlakicia, chciałabym nakreślić szkicowy obraz akcji, która się w nich rozgrywa i tym samym przedstawić perspektywę, z której bohaterowie oglądają i oceniają wojnę. Debiut powieściowy Mlakicia, utwór *Kad magle stanu*, można niejako podzielić na dwie części związane z odmiennymi sposobami narracji. Z jednej strony mamy więc trzecioosobową narrację o losie Jakova Sedara, chorwackiego żołnierza, który w konsekwencji traumatycznych doświadczeń przebywa w szpitalu dla psychicznie chorych. Drugą część powieści stanowią zapiski Jakova – wspomnienia przede wszystkim z okresu, w którym brał udział w chorwacko-muzułmańskich walkach w Bośni, ale również z dzieciństwa, dorastania i czasu tuż przed wybuchem konfliktu. W powieści *Živi i mrtvi* akcja toczy się w tym samym miejscu, ale paralelnie w dwóch różnych okresach – podczas II wojny światowej oraz w czasie wojny w Bośni w latach dziewięćdziesiątych. Główny bohater Tomo razem z grupą swoich towarzyszy z frontu

³⁸ *Ibidem*, s. 111–154.

³⁹ *Ibidem*, s. 155.

przemierza drogę podobną do tej, jaką przebył jego dziadek kilkadziesiąt lat wcześniej. Jego udziałem stanie się także podobny los.

Najobszerniejsza i najbardziej złożona z dotychczasowych powieści Mlaczego – *Ljudi koji su sadili drveće* – tematyzuje wojenne doświadczenia wprost jedynie w kilku fragmentach. Jej akcja toczy się kilka lat po wojnie w nieznanym bośniackim miasteczku, gdzie swoje życie próbuje poukładać szóstka weteranów. Karlo, Slavko, Dragan, Braco, Ivan i Kapitan, którzy razem wyzwali Miasto⁴⁰, na różne sposoby próbują się uporać z powojenną traumą. Narrator śledzi wydarzenia związane z każdym z nich, a także z bliskimi im osobami, żadnego nie czyniąc głównym bohaterem. Fragmenty pojedynczych losów składają się na opowieść zarówno o powojennej Bośni, jak i stanowią próbę uporania się jednostki z doświadczeniami, które wydają się ją przerastać.

Akcja wszystkich omawianych powieści rozgrywa się zatem w przedwojennej przeszłości, podczas wojny i bezpośrednio po niej. Plan retrospektywny pojawia się we wspomnieniach lub zapiskach bohaterów i często podlega silnej idealizacji, przede wszystkim kiedy odnosi się do dzieciństwa – przeszłość jest opisywana przez bohaterów jako „zlatno vrijeme”⁴¹, bezpowrotnie utracony raj, czas, w którym doświadczenie wojny wydawało się trudne do wyobrażenia⁴². Przeszłość jest również magicznym czasem wielkości i ważności Miasta, miejsca akcji *Ljudi koji su sadili drveće*, jest ona wyrażenie skontrastowana z jego dzisiejszym stanem, charakteryzującym się brakiem perspektyw i poczuciem beznadziei. Im bardziej teraźniejszość wydaje się trudna do zniesienia, tym chętniej bohaterowie wracają do przeszłości. Tomo, znajdujący się w sytuacji stałego zagrożenia życia, najchętniej wraca myślami do czasów dzieciństwa i młodości, tym bardziej, że, jak tłumaczy jeden z żołnierzy jego dziadkowi, „raj je lako zamisliti ako se čovjeku bar jednom u životu dogodi pakao”⁴³. Z drugiej jednak strony, bohaterowie często mają świadomość, że ta przeszłość nie jest pozbawiona wad, co staje się tym widoczniejsze, im mniej oddalona jest ona od wybuchu wojny. Jakov opisu-

⁴⁰ Wbrew deklaracji samego autora pojawiającej się w przedmowie do powieści („ovo je roman o ljudima, ne o gradovima”), nieposiadające imienia Miasto jest ważnym elementem powieści i jest konsekwentnie pisane przez autora wielką literą (*Grad*). Biorąc pod uwagę dużą wagę symboliczną tego zabiegu, pozostanę mu w niniejszej pracy wierna.

⁴¹ J. Mlakić, *Ljudi koji su sadili drveće*, Zagreb 2010, s. 64.

⁴² „– Gadno vreme – rekao je Ivo. – Da ti je neko prije pet godina reko da ćeš ubijati ljude...”. Za: J. Mlakić, *Živi i mrtvi*, Zagreb 2002, s. 123.

⁴³ *Ibidem*, s. 67.

je sytuację, kiedy wraz ze swoim przyjacielem Mirsadem, Muzułmaninem, szukają miejsca, gdzie mogliby się napić, ale wszystkie kawiarnie są już „nasze” lub „wasze”. Także znalezienie wspólnego tematu do rozmowy staje się coraz trudniejsze w sytuacji, kiedy dyskusje o rzeczywistości zmierzającej nieuchronnie w stronę wojennego piekła stają się niemożliwe między reprezentantami odmiennych i coraz bardziej wrogich sobie nacji.

Sama wojna, która stanowi główną oś tematyczną wszystkich utworów, jest czasem akcji powieści *Živi i mrtvi*. Natomiast *Kad magle stanu* opowiada o wydarzeniach rozgrywających się w trakcie konfliktu pośrednio – we wspomnieniach Jakova, który opisuje swoje doświadczenia, aby uporać się z nabytą wówczas traumą. W swoich notatkach nie zapisuje on samego przebiegu zdarzeń, ale także swoje emocje, refleksje, komentarze i uwagi uzyskane dzięki perspektywie powojennej i możliwości spojrzenia na wojenną przeszłość z pewnego dystansu czasowego. Opisy samych działań zbrojnych praktycznie nie występują w najnowszej z wymienionych powieści – *Ljudi koji su sadili drveće* – jedynie pierwszy rozdział opisuje jeden dzień na froncie w 1994 roku. W pozostałych częściach powieści konflikt pojawia się tylko fragmentarycznie we wspomnieniach bohaterów lub ich rozmowach. Jednak nawet nieprzywoływana, wojna jest cały czas obecna w życiu postaci i ma decydujący wpływ na ich codzienność. „Rat je završio”⁴⁴ – krzyczy żona Braca (*Ljudi koji su sadili drveće*), zdenerwowana jego nieustającym pozostawianiem w bliskich kontaktach z towarzyszami z czasów konfliktu, ale on jej nie rozumie. Nie zrozumieliby jej również pozostali bohaterowie, dla których wojna skończyła się tylko pozornie – zewnętrznie, a w ich świadomości trwa nadal. Najbardziej ekstremalnym przypadkiem jest tutaj Slavko, który co kilka dni wychodzi, aby na nowo „wyzwalać” Miasto, mija te same miejsca i wyobraża sobie, że po raz kolejny wkracza, by je uwolnić. Jakov, podobnie jak bohaterowie powieści *Ljudi koji su sadili drveće*, ma nieustanne problemy z odnalezieniem się w powojennej rzeczywistości, która zamiast goić, wciąż otwiera stare rany.

2.2. Narracja i jej wpływ na konstruowanie obrazu rzeczywistości

Ważnym elementem konstrukcji świata przedstawionego u Mlakicia jest sama narracja. Autor świadomie posługuje się określonymi technikami, aby wzmocnić rysowany fabułą obraz, wykorzystuje szeroki wachlarz

⁴⁴ J. Mlakić, *Kad magle stanu*, Zagreb 2007, s. 58.

rozmaitych technik narracyjnych, decyduje się nawet na pewne eksperymenty formalne, które mają duży wpływ na konstrukcję utworu i jego ostateczny kształt. Najbardziej wyrazistymi zabiegami zastosowanymi w różnej mierze we wszystkich powieściach są fragmentaryczność i brak zachowania chronologii wydarzeń. Przede wszystkim są one widoczne w powieści *Kad magle stanu*, która nosi podtytuł *roman u 24 slike*. Zapiski Jakova (sam je nazywa „obrazami”) to szczególnie ważne dla niego wspomnienia, które obejmują pojedyncze wydarzenia z wojennych i przedwojennych doświadczeń. Jakov świadomie komentuje proces ich powstawania w stosunkowo częstych autoreferencjalnych uwagach, w których zauważa między innymi:

Nazvat ću svoje pojedine zapise slikama – (...) unatoč tome što je ovaj naziv u neku ruku neprecizan, ali opet, s druge strane, sjećanja najviše naviru u slikama bez boja, mirisa i zvukova, koje dobivaju naknadno. (...) Također, nemam namjeru kronološki nizati slike, jer tako one ne dolaze. Dolaze po nekom svojem tajanstvenom redosljedju koji je nemoguće dokučiti: nekad po jasnim, ale mnogo češće nejasnim asociacijama, drugi put, opet, bez nekog vidljivog povoda...⁴⁵.

Fragmentaryczność i naruszanie chronologii otrzymują zatem logiczne uzasadnienie w samej fabule tekstu. Mają one również swoje znaczenie symboliczne. Fragmentaryczność jako podstawowy zabieg konstrukcyjny utworu, bardzo charakterystyczny dla współczesnej prozy chorwackiej i bośniackiej⁴⁶, sugeruje utratę wiary w jednoznaczny, uporządkowany i całkowity obraz świata. Naruszona chronologia to wyraz utraconego poczucia sensu i porządku. Podobnie jest w przypadku powieści *Ljudi koji su sadili drveće* – czytelnik z poszczególnych wydarzeń przeplatanych rozmyślaniami i wspomnieniami bohaterów układa całe historie, kolejne wypadki rzucają światło na wcześniejsze zachowania bohaterów. Sposób postrzegania przez nich świata jako chaotycznego, pozbawionego logicznego porządku i sensu odzwierciedla się w takiej pozornie chaotycznej, nielinernej narracji.

W utworze *Ljudi koji su sadili drveće* jest to tylko jeden z zabiegów zastosowanych w konstruowaniu narracji. Powieść ta nie posiada głównego bohatera w tradycyjnym znaczeniu, co również jest symboliczne – mieszkańcy miasteczka nie podejmują decyzji, ani działań zgodnych z własną wolą, lecz są niewolnikami swojej wewnętrznej beznadziei, lęków i przyzwyczajzeń,

⁴⁵ *Ibidem*, s. 15.

⁴⁶ Za przykład niech posłuży chociażby wspomniany już *Kratki izlet* Cvetnicia.

co najlepiej obrazują postaci portierów pilnujących zupełnie pustej fabryki, nazwanych przez jednego z bohaterów „psami Pawłowa”.

Każdy z rozdziałów koncentruje się na jednym z szóstki weteranów lub powiązanych z nimi osobach. Wydarzenia, które ich dotyczą, w wielu miejscach przeplatają się i spajają – nierzadko w pewnych punktach akcji trzecioosobowy narrator niejako „odbiera” prawo głosu jednemu z bohaterów i „przenosi” ją na innego lub też pozwala czytelnikowi śledzić fabułę równocześnie z kilku punktów widzenia. Nie jest to klasyczny narrator wszechwiedzący – wydaje się posiadać taką samą wiedzę, jak bohaterowie i chociaż nie uczestniczy w rozwoju wypadków, jego sposób postrzegania pozbawiony jest obiektywizmu i zależy od postaci, o której opowiada – chętnie oddaje głos bohaterom i w tok narracji wplata ich asocjacje, rozmyślenia, wizje przyszłości i wspomnienia.

Jedynym wyjątkiem od trzecioosobowej narracji są rozdziały koncentrujące się na Karlu, najmłodszym z bohaterów. Karlo sam opowiada o sobie i swojej walce z wojenną traumą. Jedną z możliwych interpretacji takiego zabiegu autora stanowi fakt, że ten bohater jako jedyny jest świadomy swojego stanu i próbuje uporać się z własnymi demonami. Wszyscy byli żołnierze mają objawy zespołu stresu pourazowego, ale oficjalnie choruje tylko Karlo – zażywa tabletki, dostaje zastrzyki i przyznaje się przed samym sobą i innymi do swoich lęków. Pozostali bohaterowie wybierają wyparcie, a od problemów psychicznych i poczucia bezsensu uciekają w alkohol, gniew, konflikty lub nawet samobójstwo⁴⁷. „Szaleństwo” Karla wydaje się więc w rzeczywistości jedyną drogą do normalności i wyzdrowienia. Młakić przeciwstawia samoświadomość Karla nieświadomości pozostałych bohaterów, którzy w dużej mierze nie zdają i nie chcą zdawać sobie sprawy z własnych problemów. Tylko jemu przyznane jest prawo do mówienia o sobie i opowiadania swojej historii, podczas gdy o pozostałych opowiadać musi trzecioosobowy narrator. Zaprowadzenie ładu jest więc możliwe jedynie poprzez zderzenie się z chaosem tkwiącym w człowieku oraz szaleństwem świata.

Nieco inaczej wygląda narracja w powieści *Živi i mrtvi*. Najważniejszą jej cechą jest równoczesne przeplatanie historii dziejących się w dwóch różnych okresach. Losy dziadka na froncie II wojny światowej i wnuka w trakcie

⁴⁷ Nad „odejściem” zastanawia się Kapitan, samobójstwo popełnia Dragan, zabić próbuje się również Braco, który zostaje w ostatniej chwili odratowany. Podobne myśli towarzyszą również Jakovovi z *Kad magle stanu* – uznaje nawet samobójstwo za *mnogo jednostavnije* rozwiązanie.

wojny w Bośni w latach dziewięćdziesiątych są zaskakująco podobne, pomimo czasu rozgrywających się wydarzeń. Bez względu jednak na to, czy bohaterowie walczą z Muzułmanami czy z partyzantami, wojna okazuje się identyczna w swoim okrucieństwie i bezsensowności. Dzięki poprowadzeniu narracji w dwóch planach czasowych Mlakić dobitnie pokazuje zakłęty krąg i powtarzalność historii, a cała powieść otrzymuje silny antywojenny wydźwięk i doprowadza do konkluzji, którą uznać można za najważniejszą dla całego utworu: „Ko je bio u jednom ratu, ko da je bio u svakom”⁴⁸.

2.3. Uniwersalność

Jedną z najczęściej podkreślanych cech twórczości Mlakicia jest jego dystansowanie się od kontekstu historycznego, politycznego czy narodowego. Podczas gdy od literatury wojennej często oczekuje się podziału świata na ofiary i zbrojnych, wskazania strony, która ma słuszość w podejmowanych działaniach lub przynajmniej wydania moralnego osądu konkretnej sytuacji⁴⁹, Mlakić unika wszelkich ocen. Jak pisze Ivo Beljan:

*Važna je osobina Mlakićevega pripovijedanja nepostojanje širega konteksta – nacionalnog, povijesnog, političkog, filozofskog, pa ni moralnog u uobičajenom smislu riječi – oko pojedinačnih događaja i doživljaja. Takav način pripovijedanja ostvaruje osobito snažne učinke s obzirom na osnovnu temu jer bi se upravo zbog ratne teme očekivao kontekst*⁵⁰.

W żadnej ze swoich powieści Mlakić nie pozwala sobie na uogólnienia na temat przyczyn lub skutków wojny, nie przytacza generalizujących rozważań dotyczących jej politycznego lub społecznego kontekstu, nie porusza problemu historii, prawdy czy sprawiedliwości. Nawet jeśli w elementy fabuły wplecione są fragmenty dyskursu zawierającego w sobie słowa „naród”, „przyszłość” czy „racja” są one skonstruowane w taki sposób, aby sprawiać wrażenie karykaturalnych i wyraziście kontrastować z losami bohaterów. Świat nie jest czarno-biały ani podzielony na proste binarne opozycje dobro-zło, bohaterowie-złoczyńcy, my-oni. Dobrze obrazuje to fakt, że w przypadku bohaterów *Ljudi koji su sadili drveće* nie wiemy nic o ich wojennej

⁴⁸ J. Mlakić, *Živi...*, s. 127.

⁴⁹ „Pisac na toj osnovi postaje svjedokom, a literatura svjedočanstvom užasa, što upućuje na činjenicu da ona dobija ulogu neke vrste moralne i svake druge osude zločina”. Za: E. Kazaz, *Prizori...*

⁵⁰ I. Beljan, *Rat i mir Josipa Mlakicia*, „Motrišta”, 2011, nr 57–58, s. 55.

przeszłości, a Jakova, który w afekcie zabił swojego przyjaciela z dzieciństwa, trudno osądzić jednoznacznie. Taki zabieg skutkuje z jednej strony stworzeniem opowieści o indywidualnym losie jednostki i jej zmaganiach z wojenną rzeczywistością, z drugiej zaś nadaje jej uniwersalny sens. Pisanie o wojnie staje się próbą odnalezienia jej metafizycznego wymiaru, konflikt zamienia się w doświadczenie graniczne, postawione zostają pytania o charakterze uniwersalnym – o zło tkwiące w naturze człowieka, granicę pomiędzy szaleństwem a normalnością w świecie dalece od tej normalności odbiegającym, o uwikłanie człowieka w mechanizmy historii.

2.4. Konstrukcja bohatera – stereotyp chorwackiego żołnierza-rockera

Jak twierdzi sam autor w przedmowie do *Ljudi koji su sadili drveće*: „ovo je roman o ljudima...”. Mlakić tworzy w swoich powieściach interesującą galerię bohaterów, przede wszystkim mężczyzn, którzy bezpośrednio doświadczyli okrucieństwa wojny. W *Kad magle stanu* głównym bohaterem jest Jakov – były uczestnik walk na froncie chorwacko-muzułmańskim, przebywający w szpitalu dla umysłowo chorych. Jedną z pierwszych informacji, jakie czytelnik otrzymuje na temat tego bohatera jest jego skłonność do wyrafinowanej lektury – już w pierwszym rozdziale Jakov opisując lekarza cytuje powieść *Ciotka Julia i skryba* Maria Vargasa Llosy, okazuje się mieć zawsze pod ręką *Mistrza i Małgorzatę* i opowiada o książce niemieckiego pisarza Siegfrieda Lenza, *Lekcja niemieckiego*. W swoich dalszych rozważaniach wspomina też Jorge Luisa Borgesa, Ivo Andrića, Williama Szekspira. Podobnie charakterystyczny jest jego gust muzyczny, w którym dominuje klasyczny rock – Led Zeppelin, The Rolling Stones, Roxy Music, AC/DC, Scorpions, ale i Leonard Cohen czy Bułat Okudźawa. Nieobce są mu także dzieła kultury popularnej – cytuje Philipa Marlowe’a, wspomina książki Agathy Christie, komiksy i partyzanckie filmy, a telenowela, którą ogląda cały oddział, chociaż jest dla niego przedmiotem kpin, ostatecznie posłuży mu do stworzenia metafory na temat historii Bośni. Taki bohater – ocytany, o wyrobionym guście, skłonny do filozoficznych rozważań, zostaje skontrastowany zarówno z Filipem – niezbyt bystrym towarzyszem ze szpitalnej sali, jak i niektórymi kompanami z frontu – przede wszystkim Keške, którego główną rozrywką jest uprzykrzanie życia innym ludziom. Początkowy obraz Jakova stoi również w jaskrawej sprzeczności z jego czynem, kiedy to w ataku wściekłości

bez namysłu zabija przyjaciela, po czym z zimną krwią morduje dotychczasowego towarzysza walki winnego tej tragicznej pomyłki.

W tym miejscu warto zauważyć, że taki sposób konstrukcji bohatera wpisuje się w popularny w literaturze chorwackiej stereotyp żołnierza czytającego na froncie literaturę piękną, słuchającego muzyki rockowej i palącego marihuanę⁵¹. Wspomina o nim między innymi Jurica Pavičić w eseju *Prošlo je vrijeme Sumatra i Javi*⁵². Stereotyp ten ironicznie komentuje również Ratko Cvetnić w swojej powieści *Kratki izlet*:

*Jedan od mitova popularnih na početku rata, kada je naša jedina prednost pred neprijateljem bila ona uljudbena, bio je i mit o brvatskom vojniku koji na front ide s walkmanom i Rolling Stonesima. Taj je mit nastao iz straha, razumljivog i opravdanog, da svijet neće primijetiti razliku između njih i nas, razliku na kojoj ćemo, na žalost još dugo, inzistirati kao na osnovi našeg nacionalnog identiteta. Mi smo vam, znate, oni s walkmanom... O, kako je ta naša stvarnost nepripitomljena*⁵³.

Jakov tworzy swoją własną klasyfikację, w której dzieli ludzi, w tym również swoich współtowarzyszy z frontu, na określone typy. Każda z powieści prezentuje szerokie spektrum rozmaitych postaci odzwierciedlających różne typy osobowości, a co za tym idzie, także różne sposoby na radzenie sobie z doświadczeniem wojny. W powieści *Živi i mrtvi* Tomo najchętniej ucieka od teraźniejszości we wspomnienia i czasy dzieciństwa, podobnie jak wcześniej czynił to jego dziadek. Inni bohaterowie reagują rozmaicie – płaczem, strachem, załamaniem psychicznym, próbą ucieczki, ale też nieustannym ironizowaniem, kłótniami lub, jak Vijali, wydają się idealnie odnajdywać w wojennym piekle, ani na chwilę nie tracąc zimnej krwi, nawet w sytuacji, gdy na nieistniejącym cmentarzu zaatakują go nieżyjący przeciwnicy. Mlakić w powieści *Živi i mrtvi* odchodzi jednak od wcześniejszego stereotypu i w kilku miejscach podkreśla brak wykształcenia i wiedzy bohaterów⁵⁴, chociaż Tomo i Martin niewątpliwie odznaczają się pewną dozą wrażliwości, która sprawia, że jeszcze trudniej im znieść panujące wokół nich warunki.

⁵¹ Stereotyp ów pojawia się także w powieści Juricy Pavičića *Ovce od gipsa*, przede wszystkim w postaci Kreša.

⁵² J. Pavičić, *op. cit.*

⁵³ R. Cvetnić, *Kratki izlet (zapisi iz Domovinskog rata)*, Zagreb 2009, s. 24.

⁵⁴ Chociażby przy dyskusji o zegarku, kiedy twierdzą oni, że *water resist* stał się ostatnio najpopularniejszą marką.

Różne typy osobowości i różne sposoby na walkę z wojenną traumą prezentują także bohaterowie *Ljudi koji su sadili drveće*. Ivan pije, aby zgłuszyć fantomowy ból w utraconej na wojnie nodze, Slavko swój strach przykrywa gniewem i nieustannym wchodzeniem w konflikty, Braco nie potrafi porozumieć się ze swoją żoną, Kapitan cierpi na bezsenność, a Dragan, były narkoman, ucieka od żony, kiedy dowiaduje się o jej zdradzie i w końcu popełnia samobójstwo. W powieści tej Mlakić bardziej jednak przybliży się do wzorca z *Kad magle stanu* niż *Živi i mrtvi* – po raz kolejny jego bohaterowie posługują się licznymi odniesieniami, aluzjami, cytatami i filozoficznymi refleksjami. Jest to często umotywowane w sposobie kreacji bohatera – Dragan studiował kiedyś historię sztuki w Zagrzebiu, a Kapitan służył w wojsku w akademii muzycznej. Jednak kiedy prosty zegarmistrz Karlo, myśląc o swoim sposobie komunikacji z głuchoniemą Zdenką, cytuje początek Ewangelii św. Jana, wydaje się to mniej uzasadnione.

2.5. Wyrazić niewyrażalne – autor i bohaterowie o wojnie

Tak jak chorwaccy i bośniaccy twórcy lat dziewięćdziesiątych szukali sposobu, w jaki mogliby opowiedzieć o otaczającej ich rzeczywistości⁵⁵, tak i bohaterowie powieści Mlakicia próbują wyrazić swoje doświadczenie minionego konfliktu. Wojna jako graniczna sytuacja egzystencji jest jednak trudna do zreferowania, zwłaszcza dla postronnego obserwatora. Wspólnota doświadczeń łączy, co dobrze widać w relacjach bohaterów. Byli weterani swoimi przeżyciami i przemyśleniami najchętniej dzielą się z współtowarzyszami z frontu – Jakov swoje notatki postanawia wysłać dawnym kolegom, bohaterowie *Ljudi koji su sadili drveće* regularnie gromadzą się w prowadzonej przez Braca kawiarni, by tam wciąż na nowo wracać do przeszłości i omawiać minione wydarzenia i ich terażniejsze skutki, a Dragan w kryzysowej sytuacji ucieka z Zagrzebia i dołącza do dawnych kompanów. Jak zauważa Stevan Tontić:

Iskustvo rata nije samo odveć bolno, tragično i užasno, nije samo apsurdno, mada je prije svega upravo to. To iskustvo je, saznajno, od jedinstvene vrijednosti, gnoseološki nezamjenjivo. Čovjek sa značajnim iskustvom

⁵⁵ „Od klasika do poletaraca tih su dana svi postavljali slična pitanja: kako sve ovo uokolo obraditi književno? Kako napisati knjigu o tzv. istini o Hrvatskoj? Kako pjevati i pričati u ovom strašnom času, odnosno – parafrazirajući Brechta – nakon svega govoriti o relevantnim stvarima, a ne o stabilima?”. Za: J. Pavičić, *op.cit.*

rata i čovjek koji rata okusio nije – dva su različita bića. Bića koja se međusobno teško mogu razumjeti, a nikad potpuno i nikad do kraja. Pa bili i rođena braća. Doživljaj ratnih strahota mijenja osnovne predstave o društvu i čovjeku, o nama samima, pretumbava cijelu «sliku svijeta» građenu u vrijeme mira i naivnih projekcija budućnosti»⁵⁶.

Próba odbudowania ładu w sytuacji, w której dotychczasowy obraz świata został zburzony, wymusza zmierzenie się z traumą. Stąd też częsty w literaturze wojennej motyw terapii pisaniem⁵⁷, najlepiej widoczny w debiucie powieściowym Mlakicia⁵⁸. Jakov w swoich zapiskach próbuje być szczerzy przede wszystkim wobec samego siebie i objaśnić sobie własną sytuację, co nadaje tym fragmentom charakter monologicznej spowiedzi, chociaż ostatecznie bohater decyduje się na podzielenie się doświadczeniami z dawnymi towarzyszami⁵⁹. Leżący w szpitalu weteran, którego poznajemy na kartach powieści, i żołnierz z chorwacko-muzułmańskiego frontu, wyłaniający się z zapisków Jakova, początkowo wydają się być dwiema różnymi postaciami. W procesie pisania Jakov zaczyna referować nie tylko wojenne doświadczenia, ale i szpitalną codzienność, a zatem spajanie tych dwóch bohaterów na powrót w jedną osobę może symbolizować jego powrót do stabilności emocjonalnej i psychicznej. Ten terapeutyczny aspekt działań podejmowanych przez bohatera nie jest tak wyraźny w powieści *Ljudi koji su sadili drveće*, ale pojawia się u Karla i Zdenki. Ze względu na kalektwo dziewczyny, bohaterowie muszą komunikować się ze sobą, pisząc na kartkach. W ten sposób jako jedyni odnajdują sposób na prawdziwe porozumienie i wyrażenie uczuć, przez co udaje im się na nowo przywrócić porządek swojemu światu.

⁵⁶ S. Tontić, *op. cit.*

⁵⁷ „Suočen s traumom, subjekt bosanskohercegovačke ratne proze različito reagira. Vrijeme nakon rata postaje tako vrijeme u kojemu se i pisanjem kao terapijskim učinkom pokušava razračunati s traumom koja je zauvijek obilježila jedno iskustvo. Pitanje u mnogim djelima postaje: je li prisjećanje putem pisanja pozitivan ili negativan aspekt, odnosno, vraća li pisanje proživljenu traumu ili je pak, verbaliziranjem traumatičnih iskustava, koje je onda i suočavanje, dokida? Mogućnost odgovora na to pitanje ujedno postaje i mogućnost odgovora na pitanje o budućnosti poratnoga života”. Za: I. Majić, *op. cit.*

⁵⁸ Motyw ten widoczny jest także w innych, nieomawianych tutaj powieściach Mlakicia, przede wszystkim *Psi i klaunovi* oraz *Tragom zmijske košuljice*.

⁵⁹ Problem monologiczności i dialogiczności w *Kad magle stanu* szerzej opisuje Nikola Koščak w artykule *Stil i diskursne strategije romana Kad magle stanu*, www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&id=446:koscak-mlakic&catid=36:citanje-proze&Itemid=70, (05.05.2013).

Bohaterowie, próbując opowiedzieć o trudnym do wyrażenia doświadczeniu wojny i jej skutków, poszukują najczęściej metafor i symboli, którymi mogliby je opisać. Jednym ze sposobów są bardzo częste w powieściach opisy przyrody⁶⁰. Najczęstszym i najbogatszym w znaczenia symbolem są tytułowe mgły⁶¹, które pojawiają się również w pozostałych powieściach. Jakov wspomina o swoich snach, które pojawiają się tuż po zabójstwie Mirsada – nie śni o żadnych szczegółach morderstwa, a chaotyczne i niepojęte koszmary, w których stałym elementem są właśnie mgły opadające na góry. Można śmiało założyć, że symbolizują one jego poczucie winy. Pojawiają się jeszcze w kilku miejscach – między innymi w cytowanym w motcie powieści fragmencie *Mistrza i Małgorzaty*, a także w wierszu napisanym przez Jakova, a zainspirowanym przez twórczość Bułata Okudżawy. Symbolika mgły staje się jasna, jeśli przyrzeć się uważnie mottu powieści, fragmentowi, który wybiera Jakov i przepisuje go na kartkę oddaną lekarzowi⁶² – stają się one synonimem cierpienia i bólu, które przeżywa bohater podczas wojny. Odwołując się do słów Nikoli Koščaka: „Simbolički magle označavaju prijetnju smrti koja se tim prostorom «šulja» za ratnih zbivanja. Konotaciji zloslutnosti pridonosi činjenica da je riječ zapravo o *maglama*, u množini, čime se priziva i njihova personificiranost: *cijepajući se u krpe*, magle kao da postaju zasebna bića“⁶³.

Ostatni z zapisków Jakova zatytułowany jest tak samo jak cała powieść – bohater w ostatnim zdaniu pyta: „Što će šorka Jakov Serdar – zmija što guta vlastiti rep – vidjeti jednog dana kad magle stanu?“⁶⁴, wyrażając niepokój o to, czy istnieje dla niego jeszcze coś poza mgłą wojenną – doświadczeniem śmierci, zabijania i strachu.

W powieści *Živi i mrtvi* mgły razem z tajemniczymi ogniami, ciemnością i cieniami tworzą atmosferę niepokoju i grozy, budując napięcie

⁶⁰ „Meteorološkim će se lajtmotivima junak poslužiti uvijek kada mu je teško rekonstruirati događaje, baš kako je i Krleža djela završavao mutežima i maglama“. Za: K. Peović, *Rat u magli*, „Vijenac“, 2001, nr 176, www.matica.hr/Vijenac/Vij176.nsf/AllWebDocs/Ratu-magli, (01.05.2013).

⁶¹ Dlaczego są to „mgły“ („magle“) nie zaś „mgła“, tłumaczy sam bohater. Zob. J. Mlakić, *Kad...*, s. 157.

⁶² „Bogovi, bogovi moji! Kako je žalosna večernja zemlja! Kako su tajanstvene magle iznad močvara! Tko je lutao kroz te magle, tko je mnogo patio prije smrti, tko je letio nad zemljom noseći na sebi pretežak teret, taj to znađe. To zna umoran čovjek“. Za: *Ibidem*, s. 165.

⁶³ N. Koščak, *op. cit.*

⁶⁴ J. Mlakić, *Kad...*, s. 169.

charakterystyczne dla horroru, podkreślane jeszcze przez same nazwy terenów, na których rozgrywa się akcja: Crne vode i Grobno polje. Widać wyraźnie, że symbolika tych miejsc i zjawisk ma między innymi ludową proveniencję zauważalną poprzez przywołanie czterech żywiołów (wody, ognia, ziemi, powietrza). Mgły pokrywają też Travnik w narodowej bośniackiej pieśni *A što mi se Travnik zamaglio?*, którą śpiewa Semin w chwili śmierci i, jak wierzy Martin, mgły w górach to ostatni obraz, jaki widzi w życiu, co po raz kolejny łączy je z motywem śmierci. W powieści *Ljudi koji su sadili drveće* pogoda niejako odzwierciedla stan psychiczny bohaterów – nieustannie pada, rzeka płynąca w pobliżu jest mętna i wezbrana, w każdej chwili grozi zalaniem miasta i zerwaniem mostu. Jednocześnie przyciąga ona bohaterów. Staje się symbolem tego, co w nich podświadome, skryte, ale i „mętne”, niezrozumiałe, przede wszystkim dla nich samych.

3. Powieści Josipa Mlakicia wobec literatury wojennej w Bośni i Hercegowinie

3.1. Dekonstrukcja obowiązujących dyskursów i ideologii

Jak już wspominałam we fragmencie dotyczącym bośniackiego *ratno pi-sma*, jedną z najważniejszych cech tej literatury jest sprzeciw wobec obowiązujących ideologii, zarówno socjalistycznej, jak i (w większym nawet stopniu) nacjonalistycznej. Staje się ona świadectwem okrucieństwa i bezsensu wojny, jednocześnie zaś dekonstruuje dyskursy będące częścią ideologii, które do wojny doprowadziły. Powieść staje się postapokaliptycznym *svjedočanstvom užasa* posługującym się „poetikom opiranja normativnim i vladajućim ideološkim diskursima koji su proizveli i oblikovali povijesni užas, nastojeći ga postaviti za općeprihvatljivu društvenu normu”⁶⁵. W granicach tej tendencji mieści się również dekonstrukcja dotychczasowych wielkich historycznych narracji i zmiana optyki – historia opowiedziana jest z perspektywy „małego” człowieka, „junaka negativnog povijesnog iskustva”⁶⁶, który na własnej skórze doświadczył okrucieństwa historii.

Mlakić w swoich powieściach unika politycznego czy historycznego kontekstu, pozwalając swoim bohaterom przemawiać w ich własnym imieniu i opowiadać o indywidualnym, traumatycznym doświadczeniu. Jednocześnie jednak przemycia w historiach swoich bohaterów ironiczne uwagi na

⁶⁵ E. Kazaz, *Neprijatelj...*, s. 122.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 126.

temat dominujących w latach dziewięćdziesiątych dyskursów. W zapiskach Jakova Serdara, w niektórych fragmentach gatunkowo bliskich esejom, takie spostrzeżenia są szczególnie częste, również ze względu na konstrukcję głównego bohatera – zdystansowanego, ironicznego i odczytanego, świadomego manipulacji (a jednocześnie łatwo wpadającego w jej pułapkę). Jego obserwacje dotyczą przede wszystkim upolitycznienia języka w okresie konfliktu zbrojnego. Jakov wymienia liczne i niepozbowione fantazji przydomki, jakie nadają sobie żołnierze wrogich stron, jednocześnie zauważając „bilo nam je sasvim svejedno kako nas zovu”⁶⁷, dlatego też wiadomości w audycjach radiowych i gazetach, pełne coraz to nowych, pogardliwych określeń na nieprzyjaciela, wydają mu się śmieszne. Równocześnie ostro i ironicznie komentuje nacjonalistyczny dyskurs, w którym wyrażenie „ustaša“, przez Muzułmanów używane jako obelga, staje się dla Chorwatów niespodziewanie synonimem bohatera: „mi smo tako nazivali one heroje što su u onim prvim danima smutnje spavali sa zastavama i nisu mogli sastaviti rečenice a da bar jednom u nju ne ubace Drinu ili Zemun, a kada je zapucao kao da su u zemlju propali”⁶⁸. Ten wniosek prowadzi go do kolejnej prawidłowości – ci, którzy używają wielkich słów i odwołują się do najwyższych uczuć przejawianych wobec ojczyzny, najczęściej sami nie cierpią w jej obronie: „(...) broj ustaša raste geometrijskom pogresijom kako se povečava udaljenost od bojišta. (...) Tako se ljute frankfurterske ili zagrebačke bojne bile spremne izići na Drinu, makar se tukli do posljednjeg čovjeka, dok mi ni smo bili svjesni povijesne misije koja nam je povjerena”⁶⁹.

Jakov, relacjonując wydarzenia na froncie, często pozwala sobie na uwagi i dygresje na temat wojennej rzeczywistości, co widać przy okazji wizyty człowieka z dowództwa, który „je običavao glumiti veliku facu”⁷⁰ i zachowuje się, jak gdyby ich rzeczywistość była żywcem wyjęta z kiepskiego amerykańskiego filmu. Przychodzi on, aby wygłosić coś w rodzaju mowy motywującej, niczym generał przed bitwą, ale posługuje się przy tym pustymi frazesami, patetycznymi i nic nie znaczącymi pojęciami typu „situacija nije obećavajuća“, „strategija“, „taktika“. Taka przemowa stoi w ostrej sprzeczności z rzeczywistością, której doświadczają bohaterowie. Co również symptomatyczne, w przeciwieństwie do żołnierzy i zdecydowanej większości ludzi

⁶⁷ J. Mlakić, *Kad...*, s. 22.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 22.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 22.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 27.

mieszkających na tych terenach, posługuje się on czystym, standardowym językiem chorwackim, co narrator komentuje: „svi naši Kutzovi bi se preko noći prešaltali na ono što su oni smatrali književnim jezikom, kao da je rat moguće voditi jedino na književnom jeziku”⁷¹. To wydarzenie staje się dla Jakova pretekstem do snucia obserwacji na temat zmiany języka, jaką wywołała wojna i pojawienia się nowych pojęć, które mogłyby stworzyć „swojevršni ratni riječnik”⁷², a więc powstania żołnierskiego, wojennego żargonu. Tak jak wcześniejszy obraz świata bohaterów w obliczu wojny rozpada się na kawałki, tak i język musi się przeobrazić, aby być zdolnym do wyrażenia zastanej rzeczywistości. Takich uwag dotyczących języka jest więcej – Jakov ironicznie komentuje pojawienie się języka bośniackiego i jako pierwsze oraz podstawowe prawo gramatyki tego języka wymienia – „gdje god vidiš zgodno mjesto tu h uvali”⁷³. Opisując przyjaźń z Mirsadem, zauważa, że język bośniackich Muzułmanów i Chorwatów nie różnił się praktycznie niczym, oprócz jednego detalu – fonemy /š/ i /č/ Muzułmanie wymawiają bardziej miękko.

Krytyka rzeczywistości i istniejących w ramach niej dyskursów nie ogranicza się w powieści tylko do języka. W jednym z zapisków telenowelę oglądaną przez personel i pacjentów szpitala bohater postrzega jako metaforę bośniackiej historii, a raczej wizji historii zawłaszczonej przez dyskurs obowiązujący w latach dziewięćdziesiątych. Zauważa on, że większość historii narodowych pisana jest w istocie podobnie jak scenariusz do telenoweli – obowiązuje bardzo wyraźny podział na dobrych i złych. Jednak chociaż historiografie innych narodów również kształtowały się pod wpływem konkretnych ideologii, w Bośni ten proces nadal trwa i posiada aż trzy wersje – muzułmańską, serbską i chorwacką, które drastycznie się od siebie różnią, chociaż występują w nich ci sami „aktorzy”. Dla Jakova czasy przedwojenne są momentem, w którym podział na „anioły” i „diabły” jest najbardziej wyrazisty, również dla zwykłych ludzi. Opisuje ten okres jako „romantyzm”, w którym istniały tylko wielkie tematy, wielkie słowa i wielkie wydarzenia historyczne, a wyraziście przeciwstawiane sobie opozycje w nikim nie budziły sprzeciwu. To wspomnienie naiwnego optymizmu i bezkrytycznej wiary w zderzeniu z wojennymi doświadczeniami bohatera jest dla niego niezwykle gorzkie.

⁷¹ *Ibidem*, s. 29.

⁷² *Ibidem*, s. 27.

⁷³ *Ibidem*, s. 81.

Przedmiotem krytyki Jakova jest nie tylko ideologia nacjonalistyczna, ale także socjalistyczna. Żołnierze na froncie najchętniej oglądają filmy partyzanckie, a będąc w sytuacji podobnej do tej, w której znaleźli się ich bohaterowie, dostrzegają oczywiste przekłamanie i wpływ ideologii na sposób przedstawienia walczących i samej wojny. Fragmenty, w których żołnierze szarżują na wroga z taką łatwością, jak gdyby umieranie nie różniło się wiele od wypicia szklanki wody, stają się dla nich niezamierzenie komiczne. Podobnie jest zresztą z amerykańskimi filmami, w których stereotypowy bohater grany jest obowiązkowo przez ikonę kina. W powieści *Živi i mrtvi*, w momencie, kiedy Robe boi się przejść przez wąską kładkę nad przepaścią, towarzysze ironicznie pocieszają go, pytając, czy widział, aby kiedykolwiek John Wayne lub Clint Eastwood wpadli do wody⁷⁴.

W *Živi i mrtvi* zestawienie losów dziadka i wnuka stanowi ostre oskarżenie przeciwko wszystkim totalitarnym systemom, które doprowadzają do konfliktu zbrojnego. Wojna, bez względu na to, pod jakimi sztandarami się toczy, jest podobnie absurdalnym i traumatycznym doświadczeniem. Ferid, którego cała rodzina zmarła na tyfus, usłyszy od dowódcy ustaszcy: „Nema države bez krvi”⁷⁵. Ludzka tragedia w obliczu wyższego dobra staje się nic nie znaczącą. W przeciwieństwie do literatury wojennej powstałej po II wojnie światowej, w której etyka była podporządkowana ideologii komunistycznej, w latach dziewięćdziesiątych widoczne jest rozczarowanie wobec wszelkich systemów. Mlakić, podobnie jak nowa generacja pisarzy z Bośni, pokazuje, że „sve su se ideologije u apokaliptičnoj situaciji rata pokazale kao čin najgore od svih prevara i sve su njihove projektivne laži pale pred istinom ratne žrtve i gole ljudske supstance zahvaćene ratnim užasom”⁷⁶. Nie spodziewanie gorzkie okazuje się również wspomnienie przeszłości, czasów komunistycznych – strzelanie w ramach zaliczenia z jednego z przedmiotów w szkole średniej prowadzi Tomę do konkluzji, obnażającej w istocie charakter wszelkich systemów totalitarnych: „izgledalo je da djeca ulaze u svijet odraslih tek kada se osposobe za ubijanje”⁷⁷.

W powieści *Ljudi koji su sadili drveće* krytyka rzeczywistości odbywa się dość dyskretnie – choć losy weteranów wydają się toczyć w miasteczku, którego próżno szukać na mapie i dość skutecznie abstrahuje od jakichkolwiek

⁷⁴ J. Mlakić, *Živi...*, s. 108.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 61.

⁷⁶ E. Kazaz, *Prizori...*

⁷⁷ J. Mlakić, *Živi...*, s. 98.

wielkich wydarzeń, w rozmowach bohaterów przebijają się elementy krytyki społecznej. Absurdy chorwackiej i bośniackiej codzienności, które wiadać na przykładzie problemów z rentą Dragana, pokazują, że bohaterowie nie muszą jedynie uporać się z własną traumą, ale i odnaleźć swoje miejsce w świecie, który utracił sens. Postać Slavka reprezentuje przy tym człowieka, który ślepo wierzy w wyznawaną ideologię i za wszelką cenę nie chce dostrzec faktów, które przemawiają przeciwko niej. W trakcie wojny ignoruje to, że Dragan znalazł się na froncie z powodu narkotyków i ma do nich nieograniczony dostęp. Z kolei już po wojnie, będąc w niekomfortowej sytuacji z powodu muzulmańskiego imienia żony, jako jedyny w miasteczku wiesz na ścianie portret Tuđmana i bije żonę, kiedy ta ośmiela się przeciw temu zaprotestować. Aktywnie udziela się też w organizacji Udruga dragovoljaca zrzeszającej kombatantów. Jednak taka postawa nie zaskarbia mu przychylności ani współtowarzyszy, ani czytelników – autor kreuje tę postać w taki sposób, że budzi ona zdecydowanie najmniej sympatii ze wszystkich bohaterów.

3.2. Intertekstualność

Analizując motta utworów Mlakicia (cytaty z Borgesa, Bułhakowa i Andrićia) zauważyć można, że mamy do czynienia z ambitnym wyborem literackich wzorów. W swoich powieściach autor prezentuje szeroki wachlarz odniesień, aluzji oraz cytatów i to zarówno zaanonsowanych wprost, jak i ukrytych nieco głębiej i trudniejszych do rozszyfrowania. Nie ogranicza się przy tym do literatury – odniesienia, które możemy zakwalifikować jako interdyskursywne⁷⁸, dotyczą również filmu, muzyki i komiksów. Przy wyborze źródeł panuje jednak swoista demokracja – aluzje dotyczące kultury wysokiej, przede wszystkim literatury, przeplatają się nawiązaniem do muzyki rockowej, filmów partyzanckich czy kryminałów, czyli szeroko pojętej kultury popularnej. Przeważnie przy tym żadne z nich nie jest wartościowane, każde otrzymuje prawo do komentarza i rozszerza pole semantyczne utworu.

Omówienie wszelkich intertekstualnych elementów występujących w opracowywanych powieściach Mlakicia zdecydowanie przekracza możliwości tej pracy, przede wszystkim ze względu na ich ilość, ale również

⁷⁸ Według terminologii przyjętej przez Marca Angenota, a do której odwołuje się Markiewicz. Zob. K. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki”, 1988, nr 4–5, s. 29.

wielość interpretacji, jakie każde z nich dopuszcza. Przyjrzyć się jednak tym najbardziej znaczącym dla konstrukcji poszczególnych utworów, gdyż mają one zdecydowany wpływ na ich ostateczny wydźwięk. Dla *Kad magle stanu* takim podstawowym odwołaniem będzie powieść *Mistrz i Malgorzata*. Przywołany w motcie fragment łączy się z występującą w całym utworze symboliką mgły i pozwala na jej właściwe odczytanie – mgła staje się synonimem traumy, którą przeżywa podmiot, ale jednocześnie w pewnym stopniu synonimem życia, przez które „umoran čovjek” musi przejść, aby zasłużyć na spokój, podobnie jak zasłużył na niego przywoływany w innym fragmencie z powieści Bulhakowa Mistrz. Znaczącym jest, że te dwa fragmenty zapisuje Jakov, aby oddać je lekarzowi zamiast notatek, w których miał opisać doświadczenia skutkujące traumą i pobytem w szpitalu dla chorych psychicznie. Łatwo możemy założyć, że widzi w nich historię własnego życia – podobnie jak Mistrz, nie zasługuje na światłość, lecz na spokój i, tak jak „umoran čovjek”⁷⁹, długo błądził pośród mgieł i wiele wycierpiał dźwigając zbyt ciężkie brzemie. Doktor nie potrafi tego zrozumieć, ale w tych dwóch cytatach, które otrzymuje, jest zaskakująco wiele prawdy o doświadczeniach i przeżyciach Jakova. *Mistrz i Malgorzata* są jego ulubioną powieścią i nie dzieje się tak bez przyczyny – być może w absurdach życia rosyjskiej stolicy widzi również odbicie swoich własnych zmagania z absurdem otaczającej go rzeczywistości.

Wiele z intertekstualnych odniesień przytaczanych przez Jakova jest uzasadnione jako jeden z elementów kreacji bohatera na odczytanego intelektualistę, nigdy jednak nie są one pozbawione możliwości interpretacji na poziomie symbolicznym. Istotna dla utworu jest tytułowa postać z powieści Maria Vargasa Llosy *Ciotka Julia i skryba*. Rzeczywistość dla Jakova często wygląda tak, jak gdyby wyszła właśnie spod pióra skryby piszącego radio-dramy, przypominające dzisiejsze latynoskie telenowe, również tę, którą oglądają pacjenci szpitala. Uwagi dotyczące sposobu konstrukcji świata przez skrybę stają się nie tylko krytyką rzeczywistości, pozbawionej ładu, sensu i podstawowych wartości czy ludzi, otaczających Jakova (przede wszystkim doktora, „čovjeka u najboljim godinama”), ale również autotematycznym komentarzem jego twórczości. Takich autorefleksyjnych uwag jest zresztą więcej, Jakov z dystansem ocenia własne próby pisarskie

⁷⁹ J. Mlakić, *Kad...*, s. 3.

i przyznaje, że wyjątkowo łatwo wpada w patetyczny czy też pełen taniej symboliki ton.

W swoich zapiskach Jakov umieszcza także napisany w czasie walk na froncie wiersz inspirowany piosenką Okudźawy *Dopóki ziemia kręci się*. Zestawienie tych dwóch utworów jeszcze bardziej podkreśla okropności wojny, których doświadcza bohater, ponurą atmosferę grozy i jego problemy z odnalezieniem się w świecie. Oprócz licznych odniesień do literatury pięknej – poza Bułhakowem i Llosą pojawiają się także Borges, Andrić, Szekspir, Jacob Lenz i Ken Kesey – bohater świadomie posługuje się również cytatami z Philipa Marlowe’a, nazywając go przy tym „największym amerykańskim filozofem”, eskortującego go policjanta nazywa „Żaloszna sova” (od bohatera znanej w Jugosławii serii włoskich komiksów), a jeden ze swoich zapisków nazywa „Dobry, zły i brzydki”, zgodnie z tytułem westernu Sergia Leone. Jakov słucha także klasycznej muzyki rockowej – prowadzi go ona do głębokich rozmyślań, jak wtedy, kiedy zauważa podobieństwa między wiosennym deszczem a piosenką Led Zeppelin *Stairway to Heaven*⁸⁰, by wreszcie dojść do konkluzji, że również wojna wygląda podobnie⁸¹.

Ze względu na zupełnie inną strukturę, w powieści *Živi i mrtvi* dużo mniej jest intertekstualnych aluzji. Motto zaczerpnięte z powieści Andrića *Travnička bronika*: „Svi smo mi mrtvi, samo se redom sahranjujemo”, wpisuje się idealnie w ponurą atmosferę grozy i napięcia przepelniającą cały utwór, aby w finalnej scenie na cmentarzu stać się wręcz dosłownie spełniającym się proroctwem. Jednocześnie motto dopełnia symbolikę ostatniej sceny – spotkanie żywych i martwych obrazować ma absurd i kompletną bezcelowość świata, w którym przyszło żyć tym pierwszym. Podobnie śpiewana przez żołnierzy piosenka *A što mi se Travnik zamaglio* o dziewczynie, która „okiem zapaliła Travnik” w zestawieniu z płonącymi domami, okazuje się fantazją urzeczywistnioną w najstraszniejszy z możliwych sposobów. Inną pieśnią przywoływaną w tekście jest *Idem i ja, majko, Bosnu braniti*, którą można utożsamić z faktyczną pieśnią *Ja ti odob, majko, Bosnu braniti*, w której podmiot nie może dłużej patrzeć na krwawiący kraj i postanawia

⁸⁰ „Jakovu se nametnula misao da kako je ova pjesma slična proljetnoj kiši što započinje polako, pa postupno prolazi u žestoki pljusak i onda odjednom stane. Baš nekako kao i rat”. Za: *Ibidem*, s. 15.

⁸¹ Porównań między deszczem a wojną jest zresztą w powieści więcej. W innym miejscu bohaterowie dochodzą do konkluzji, że wojna jest jak deszcz – człowiek musi starać się jak najmniej zmoknąć.

ruszyć na wojnę. Utwór ten stoi w jaskrawej sprzeczności z faktem, że większość bohaterów na froncie znajduje się nie z własnej woli, a doświadczenie prawdziwej wojny wcale nie przypomina tego, które przedstawiają patriotyczne i patetyczne pieśni czy przywoływane w innych fragmentach powieści partyzanckie filmy lub westerny.

W powieści *Ljudi koji su sadili drveće* typowe dla Mlakicia zaburzenie tradycyjnej hierarchii różnorodnych tekstów kultury dobrze obrazuje zbiór płyt gramofonowych, które znajduje na targowisku Dragan – jest tam wszystko, od płyt zespołu Pink Floyd poprzez Mozarta aż po Mięę Kovača. Dzieła tradycyjnie zaliczane do kultury wysokiej pojawiają się w powieści na równych prawach z elementami kultury popularnej, dotychczasowy podział na to, co „wysokie” i „niskie” przestaje obowiązywać.

Ważne miejsce zajmują w powieści cytaty z Biblii, które nieustannie wykrzykuje Propovjednik. Wypowiadane na pozór zupełnie przypadkowo przez miejscowego wariata, na przemian z przekleństwami, symbolizują upadek *sacrum*, brak podstawowej hierarchii w świecie bohaterów powieści. Wystarczy jednak przyjrzeć się nieco bliżej sytuacjom, w jakich te słowa padają, aby dostrzec, że komentują one i dopełniają akcję utworu. Braco w swojej kafejce otula kocem przemoczonego Propovjednika i nie pozwala go okraść, podczas gdy ten mamrota: „mjerom kojom mjerite mjerit će vam se”⁸². Słowa te przypominają sobie Karlo, kiedy Braco leży nieprzytomny w szpitalu po próbie samobójczej i upewniają go one w przekonaniu, że jego przyjaciel wyzdrowieje. Cytowanie psalmu *Nad brzegami Babilonu* również ma wysoki potencjał symboliczny – utwór opowiada bowiem o niemożności powrotu do zagubionej Ojczyzny i żalu tym spowodowanym. Dla bohaterów taką Ojczyznę, do której nie można powrócić stanowi przedwojenne Bośnia i Miasto – w powojennym nie potrafią się odnaleźć ani porozumieć z większością spotykanych przez siebie ludzi.

Symbolem staje się także przywołany w motcie powieści Minotaur z opowiadania Borgesa *Dom Asteriona*. Mitologiczna istota, która wcześniej oswobadzała swe ofiary od trudów życia, czeka na swojego „wybawiciela” – Tezeusza. Wspominają o nim Karlo i Doktor, widząc odlatujące żurawie, które nie potrafią znaleźć wspólnego rytmu z resztą stada i dlatego większość z nich nie dotrze do ciepłych krajów. Te dwa elementy sprawiają, że szczęśliwe zakończenie, na które dają nadzieję ślub Zdenki i Karola oraz

⁸² J. Mlakić, *Ljudi...*, s. 104

scena, w której bohaterowie sadzą drzewa i obserwują jak rosną, podane jest w wątpliwość. Być może weteranom nigdy nie uda się odnaleźć spokoju i swojego miejsca w świecie, pozostanie im tylko, jak Minotaurowi, oczekiwanie na „wybawienie” od doczesnych cierpień, samotności i smutku.

Podobnie jak w utworze *Kad magle stanu*, szereg odniesień dotyczy również muzyki i filmu. Robert, syn Ivana, który przyjeżdża z matką z Berlina, słucha piosenek niemieckiego zespołu Rammstein, a ich pełne gniewu i buntu teksty doskonale podkreślają postawę chłopaka. Mężczyzna, który odkupuje obrazy od Dragana, rozpoznaje w nim byłego żołnierza po „poględu od tisuću koraka”⁸³. Ta aluzja do filmu Kubricka *Full Metal Jacket*, którego akcja można porównać z wojennymi losami bohaterów, wskazuje na powtarzalność doświadczeń i niezmiennie okrutne oblicze wojny. Podobnie, antywojenna w wymowie piosenka Azry *Kad fazani lete*, słuchana przez Braca na froncie, nagle staje się dla niego ważna, a wręcz prorocza, rozpoznaje bowiem w niej odbicie własnego losu.

Łatwo zauważyć, że postmodernistyczny zabieg odwoływania się do rozmaitych dziedzin sztuki, zarówno tej elitarnej, jak i popularnej, stanowi ważną cechę pisarstwa Josipa Mlakicia. Dla jego bohaterów piekło wojenne staje się niemożliwe do opisanego, przeżyte doświadczenie trudno jest oddać słowami – odwoływanie się do różnorodnych tekstów kultury staje się jedynym sposobem, aby wyrazić i opisać rzeczywistość, która stała się ich udziałem. „Ko može zaboraviti to «divno» vrijeme rata, kada je sva literatura svijeta bila u našim ustima, izgovarala se kao neporeciva istina, molitva ili kao kletva!”⁸⁴ – notuje bośniacka teoretyk literatury Nirman Moranjak-Bamburač.

Intertekstualność jako cecha bośniackiego (*anti*)ratno pisma wymieniana jest w większości krytyków⁸⁵. Wspominałam już, że, według Envera Kazaza, jest ona uzasadniona, gdyż cytowane źródła odnajdują swoje odbicie i potwierdzenie w rzeczywistości – nazywa on ją formą „nove iskrenosti” i określa jako „osobni egzistencijalni fenomen”⁸⁶. Doskonale widać to w przypadku twórczości Mlakicia. Cytaty są nie tylko postmodernistyczną

⁸³ *Ibidem*, s. 42.

⁸⁴ N. Moranjak-Bamburač, *Ima li rata u ratnom pismu?*, „Sarajevske sveske”, 2004, nr 5, www.sveske.ba/bs/content/ima-li-rata-u-ratnom-pismu, (11.04.2013).

⁸⁵ Por. E. Kazaz, *Neprijatelj...; Idem, Prizori...; N. Moranjak-Bamburač, op.cit.; S. Tontić, op. cit.*

⁸⁶ E. Kazaz, *Prizori...*

grą z czytelnikiem, ale stają się ważne o tyle, o ile odnoszą się do konkretnej życiowej sytuacji bohaterów, komentują ją, uzupełniają. Większość tych odniesień okazuje się w zderzeniu z losem bohaterów przenosić jakąś prawdę o ich życiu, w ustach bohaterów pozornie oddalone od ich rzeczywistości cytaty nabierają na nowo mocy i znaczenia.

3.3. Przekraczanie granic gatunków

Kolejną bardzo istotną cechą, która łączy powstające na terenie Bośni i Hercegowiny *ratno pismo* z opracowywanymi przeze mnie powieściami Josipa Mlakicia jest przekraczanie granic gatunków. Nie chodzi tu jednak o zauważalne w Chorwacji naginanie granic pomiędzy *fiction* i *faction*, ale przede wszystkim o pluralizm i przeplatanie się różnorodnych fikcyjnych modeli. Ta postmodernistyczna w swojej istocie hybrydyzacja i tendencja do destabilizowania dotychczas ustalonych gatunków i konwencji zyskuje w przypadku literatury wojennej nowy sens. Podczas gdy zostaje ona zobowiązana do tego, aby zaświadczyć o apokalipsie wojny, przekraczanie granic gatunku staje się otwarciem możliwości pełnego wyrażenia tego świadectwa⁸⁷, a powieść przeobraża się w *žanr polikontekstualnog svijeta*⁸⁸.

Przyjrzyjmy się zatem omawianym powieściom pod kątem ich przynależności gatunkowej. Katarina Peović nazywa *Kad magle stanu* „pseudoautobiografią” ze względu na przeplatanie się pierwszo- i trzecioosobowej narracji⁸⁹. Wprowadzenie bohatera, który najpierw przedstawiony jest czytelnikowi, a potem przyjmuje na siebie rolę narratora i opowiadającego historię, stanowi swoistą grę z poziomami narracji i jest zabiegiem dość typowym dla prozy postmodernistycznej.

Trudno *Kad magle stanu* postrzegać jako typową powieść wojenną również ze względu na silną eseizację zapisków Jakova, widoczną w jego uwagach autotematycznych, komentarzach odnoszących się zarówno do bieżących doświadczeń, jak i historii w ogóle, tworzeniu uniwersalnych teorii na bazie codziennych obserwacji, mieszanii różnorodnych typów dyskursu

⁸⁷ „Otud se prekoračanje granica između proze, romana i sudskog spisa, novinskog izvještaja ili reportaže i niza drugih formi i žanrova veoma često zbivaju u ratnom pismu. Poetika svjedočenja odjednom se otkriva ne kao redukcija literature, nego upravo obrnuto – njeno proširenje, pri čemu književni tekst guta u sebe ukupnu tekstualnu praksu. On postaje neka vrsta puakove mreže koja se ponaša ne samo intertekstualno već i intermedijalno”. Za: E. Kazaz, *Prizori...*

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ K. Peović, *op. cit.*

czy szeregu intertekstualnych nawiązań. Oprócz tego, powieść ta może być także zaklasyfikowana jako psychologiczna. Jak pisze Nikola Koščak:

Zbog vrlo izražene psihologizacije i izostanka crno-bijele karakterizacije likova Kad magle stanu jednako dobro možemo okvalificirati i kao psihološki roman, odnosno roman lika, a inicijacijom zapleta postat će definitivno jasno da je jaspersovska fenomenologija psihe zatečene u gra- ničnim situacijama jednako bitna za ovaj roman koliko i tema rata⁹⁰.

Jednocześnie Mlakić posługuje się, podobnie jak w pozostałych powieściach, zabiegiem łączenia różnorodnych dyskursów – fragmenty eseistyczne sąsiadują z lirycznymi uwagami na temat krajobrazu, a te z kolei z naturalistycznymi scenami wojennego terroru. W wielu miejscach powieść jest stylizowana na mowę potoczną, występuje ona przede wszystkim w dialogach, ale w pozostałych fragmentach możemy również odnaleźć elementy przystające przede wszystkim do języka kolokwialnego⁹¹.

Ciekawy zabieg zostaje zastosowany także w powieści *Živi i mrtvi* – stylizowana na „żanrowski roman“, posiada wiele elementów typowych dla horroru. Zaliczyć do nich można chociażby fakt, że większa część akcji rozgrywa się w nocy lub pośród mgły, przeciwnik prawie nigdy nie jest widziany przez bohaterów, słyszą oni kroki, widzą znikające niespodziewanie ognie. Mlakić opisuje nocne koszmary bohaterów i ich przywidzenia, przeplatając je opisaniami jęków konających. Czytelnikowi przez cały czas towarzyszy atmosfera grozy, napięcie, pytanie o to, czy bohaterom uda się wyjść cało z sytuacji. Najbardziej może typowa dla horroru jest ostatnia scena spotkania żywych i martwych na cmentarzu – tam wreszcie dowiadujemy się, skąd pochodzą niezwykle zjawiska towarzyszące mężczyznom w ich wędrówce. Ostatecznie Mlakić nie udziela odpowiedzi na pytanie o to, czy Tomo i Vijali wydostają się z pułapki, ale też przestaje to być aż tak istotne. Ten bogaty w symbolikę i elementy fantastyczne finał w zasadzie odwraca uwagę od akcji, na którą przez całą powieść wydaje się być położony największy nacisk. Pojawia się w nim pytanie dotyczące metafizyki wojny – pytanie o zło historii, która niczym niewidzialna, demoniczna wręcz siła decyduje o losach człowieka.

Mlakić obserwuje swoich bohaterów w sytuacji dla nich krańcowej, w momencie psychicznego i emocjonalnego rozpadu, wojna staje się u niego

⁹⁰ N. Koščak, *op. cit.*

⁹¹ Co przybliży go z kolei do częściej w literaturze bośniackiej (także nieco później w Chorwacji) praktyce korzystania z formy narracji, jaką jest rosyjski skaz.

negacją wszystkiego, co ludzkie⁹², a powieść otrzymuje wyrazisty antywojenny wydźwięk. Kazaz nazywa powieść Mlakicia nawet „romanom more ili romanom užasa, unutar kojeg junak potopljen u ratnu situaciju nema nikakve mogućnosti očuvanja svoje ljudske supstance”⁹³. *Živi i mrtvi* zaklasyfikować można zatem jako gatunek hybrydowy, z elementami horroru, powieści fantastycznej i wojennej kroniki.

Ljudi koji su sadili drveće charakteryzują się wspomnianym już interesującym typem narracji. Wydarzenie, które uznać można za punkt zwrotny powieści, to rozdział zatytułowany *Obračun kod O.K. Corrala*, którego nazwa odwołuje się do pojedynku na Dzikim Zachodzie i westernu o tym samym tytule. Wydarzenie to obserwujemy z punktu widzenia czterech bohaterów, którzy biorą w nim udział, a konstrukcja tej sceny jednoznacznie odwołuje się właśnie do wspomnianego filmu. Nawiązanie do westernu jeszcze bardziej podkreśla końcowy, groteskowy wydźwięk tej sceny – bohaterowie ostatecznie nie zmierzą się z przeciwnikami, ale z własnym strachem – Karlo zamiast do wrogów, będzie strzelał do samochodu, który wyda mu się czołgiem, po czym straci przytomność.

Podsumowanie

Opisane w powyżej elementy: intertekstualność, krytyka obowiązujących ideologii i dyskursów oraz przekraczanie granic gatunkowych, stanowią ważne i charakterystyczne cechy powieści Mlakicia, wpływając na konstruowany w nich obraz wojny. Jednocześnie zaś łączą jego twórczość z literaturą wojenną powstającą w Bośni i Hercegowinie po 1991 roku. Dzięki takim właściwościom, jak wyrazisty antywojenny wymiar czy fragmentaryczność, będącymi elementami charakterystycznymi dla narracji, wojna jest prezentowana nie tylko jako zjawisko zewnętrzne, ale też wewnętrzne, rozgrywające się w duszy, sumieniu i świadomości człowieka, poprzez które autor ukazuje rozpad tożsamości jednostki i zarazem wspólnoty. Z tego względu utwory te mogą być zaklasyfikowane jako typowe dla nurtu bośniackiej prozy wojennej po 1991 roku.

⁹² S. Primorac, *Živi i mrtvi – uvjerljiv antiratni roman*, [w:] *Idem, Linija razdvajanja*, Zagreb 2012, s. 188.

⁹³ E. Kazaz, *Roman napete fabule*, „Sarajevske sveske”, 2003, nr 3, s. 428.

Podobnie, jak ma to miejsce w dziełach wielu autorów wywodzących się z Bośni⁹⁴, bohaterowie Mlakicia to outsiderzy, zwykli ludzie, którzy swoją historią zaświadcza o okropności wojny, ale jednocześnie o demonach tkwiących w samym człowieku. Temat wojny Mlakić rozpatruje z pozycji zaangażowania etycznego, co jest charakterystyczne dla obecnej w literaturze bośniackiej poetyki *svjedočenja*. Jak wspomina Kazaz: „Mlakić, kao i čitav niz drugih bosanskih pisaca, pogotovu pisaca mlađe i srednje generacije temi rata pristupa iz perspektive gole ljudske sadržine koja je ulvačena u strašnu ideološku, političku, sociološku, etičku, psihološku itd. dramu rata”⁹⁵.

O ile dzieła Mlakicia doskonale wpisują się w nurt bośniackiej prozy wojennej⁹⁶, o tyle ich przynależność do chorwackiego *ratno pisma* (pisania wojny) nie jest już tak oczywista. O wiele trudniej jest też odnaleźć pewne analogie. Różnica pojawia się już w wyborze tematu – w Chorwacji utworów opisujących konflikt z Muzułmanami jest stosunkowo niewiele. Ponadto, powieści Mlakicia niewątpliwie wyróżniają się dystansem wobec politycznego i historycznego kontekstu, pozornym powstrzymaniem się narratora od komentowania zdarzeń i postaw przy jednoczesnym wyrazistym antywojennym charakterze, podczas gdy w chorwackich powieściach wojna zazwyczaj ukazywana jest jako zło konieczne, a podział na walczących w słusznej i niesłusznej sprawie jest wyraźny. Dążenie do jak najwierniejszego oddania faktów, czyli tak często wspomniane w opisach chorwackiej literatury wojennej „dawanie świadectwa”, staje się nieistotne wobec próby udokumentowania samych okrucieństw i bezsensu wojny, dotknięcia jej metafizyki. Powieści Mlakicia są niejednoznaczne gatunkowo, czerpią z różnorodnych konwencji, jednak w odróżnieniu od utworów związanych z chorwacką literaturą wojenną nie są to gatunki stojące na pograniczu fikcji i dokumentu, a wyłącznie modele fikcjonalne. Wojenne doświadczenie autora nie przekłada się w tekstach na możliwe do odnalezienia przez czytelnika elementy autobiografii. Dlatego też w Chorwacji twórczość Mlakicia postrzegana jest jako zjawisko, które znacząco wyróżnia się na tle tamtejszej sceny literac-

⁹⁴ Dzieje się tak chociażby w powieści Ivicy Đikicia *Cirkus Columbia* czy w bardzo popularnym zbiorze opowiadań Miljenka Jergovicia *Sarajevski Malboro*.

⁹⁵ E. Kazaz, *Roman...*, s. 429.

⁹⁶ Kazaz na przykład zalicza go do tzw. „średnie generacje”, które debiutuje w trakcie i tuż po wojnie, razem z na przykład Jergoviciem, Veličkovićem, Samardžićem, Matanović i Đikiciem. Zob. *Idem, Neprijatelj...*, s. 122.

kiej. Jurica Pavičić w swoim przeglądzie chorwackiej prozy wojennej zauważa: „Kao prava senzacija u hrvatsku je književnost banuo Hrvat iz srednje Bosne Josip Mlakić”⁹⁷, zaś Andrea Zlatar: „U toj generaciji pisaca posebno mjesto zauzima Josip Mlakić...”⁹⁸. Przynależność zarówno do prozy chorwackiej, jak i bośniackiej, nie jest zjawiskiem zaskakującym. Enver Kazaz twierdzi nawet, że ta *višepripadnost* jest jednym z elementów charakterystycznych dla generacji pisarzy bośniackich, do której należy Mlakić⁹⁹.

Praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr hab. Sylwii Nowak-Bajcar

⁹⁷ J. Pavičić, *op. cit.*

⁹⁸ A. Zlatar, *op. cit.*

⁹⁹ E. Kazaz, *Neprijatelj...*, s. 133.

Rezime

Glavna tema ovog rada je hrvatska i bosanska suvremena književnost koja obuhvaća temu rata iz devedesetih godina. Analizirana su tri romana Josipa Mlakića – *Kad magle stanu*, *Živi i mrtvi* te *Ljudi koji su sadili drveće*, čiji je sadržaj neposredno vezan uz problem rata i njegove posljedice u društvu i psihi pojedinaca. Josip Mlakić je pisac koji može biti smješten isto tako u hrvatsku kao i u bosansku književnost, stoga pitanje na koje se traži odgovor jest – koja od ovih poetika mu je bliža i koji model mu je inspirativniji.

U prvom poglavlju predmet zanimanja je književna teorija vezana uz ratnu književnost, promatrana prije svega na osnovi kritika namijenjenih toj tematici. Analizirajući problem samog termina „ratno pismo“, može se vidjeti da je i sam pojam višeznačan i različito shvaćan u raznim kritičkim tekstovima. Ovisno o tome na što je postavljen naglasak, termina „ratno pismo“, „ratna književnost“ ili čak „antiratno“ ili „proratno pismo“, mogu obuhvaćati različit korpus naslova i postaju terminima indikatorima, zato što još uvijek nije potpuno razrijeđena njihova teorijska pozadina. Analiza jednog od ključnih pojmova hrvatske ratne književnosti u devedesetima – „svjedočenja“ te pokušaji periodizacije hrvatske ratne proze, ukazuje promjenu proznog modela u devedesetima, pojavu novih žanrova prilagođenih temi rata i načinu govorenja o njoj te pretvorbu relacije između fikcije i faksije u književnom tekstu. Kratki pregled bosansko-hercegovačke poetike pisanja o ratu dovodi do činjenice da postoje dosta značajne razlike između hrvatskog i bosanskog „ratnog pisma“.

U analizi spomenutih romana Josipa Mlakića pažnja je obraćena prije svega na konstruiranje slike rata. Rat je u njima promatran s perspektive pojedinca koji se mora suočiti s kaosom, užasom i besmislenošću. Mlakićevi junaci, često svjesni svoje situacije i obrazovani, distancirani su prema svim obvezujućim ideologijama i diskursima. Ovi romani su praktično slobodni od povijesnog i političkog konteksta rata ili crno-bijele podijele na heroje i zločince, no pokušavaju dotaknuti njegovu metafizičku dimenziju. U Mlakićevim romanima rat postaje vremenom raspada identiteta, krajnja situacija ljudskog egzistiranja i daje priliku da se postavljaju univerzalna pitanja: o zlu koje se nalazi u svakom čovjeku, snazi i slabosti ljudske psihe te neizbježnosti povijesti i tragične sudbine pojedinaca.

Kreirajući takvu sliku rata, Mlakić se služi, između ostalog, korištenjem intertekstualnih indicija isto tako na visoku književnost (Borges, Bulgakov,

Andrić i sl.) kao i na popularnu kulturu (rock glazba, partizantski filmovi, vesterni...). Njegovi romani svjesno prelaze granice žanrova, a način pripovijedanja karakteriziraju fragmentarnost, nelinearnost, praćenje perspektive junaka te narušavanje kronologije. Svi romani mogu biti čitani na dvjema razinama – doslovno su to priče o sudbinama ratnika i ratnih veterana koji traže pomirenje s traumatičnim iskustvima, ali zbog bogate simbolike i spomenutih intertekstualnih tragova dobivaju mogućnost čitanja i na metaforičkoj razini.

U zaključku se još jednom javlja pitanje o pripadnosti Josipa Mlakića, Hrvata iz Bosne, kategoriji hrvatskog ili bosanskog ratnog pisma sudeći prema izravno književnim činjenicama. Izrazito antiratni stav, promatranje rata iz perspektive malog (anti)junaka koje može biti smješteno u takozvanu „poetiku nove osjećajnosti“, pokušaji dekonstruiranja svih ideologija, intertekstualnost te analiza unutrašnjeg ljudskog rata i slike duše čovjeka koji je iskusio pakao, najvažnije su zajedničke točke prema kojima možemo pretpostaviti da je književno stvaralaštvo Josipa Mlakića sličnije bosansko-hercegovačkoj poetici pisanja o ratu i tamošnjem modelu i tradiciji.

Bibliografija

Literatura podmiotu

- Cvetnić R., *Kratki izlet (zapisi iz Domovinskog rata)*, Zagreb 2009.
- Mlakić J., *Kad magle stanu*, Zagreb 2007.
- Mlakić J., *Ljudi koji su sadili drveće*, Zagreb 2010.
- Mlakić J., *Psi i klaunovi*, Zagreb 2005.
- Mlakić J., *Tragom zmijske košuljice*, Zagreb 2007.
- Mlakić J., *Živi i mrtvi*, Zagreb 2002.
- Pavičić J., *Ovce od gipsa*, Zagreb 2002.

Literatura predmiotu

- Adorno T., *Prismen. Kulturkritik und Gessellschaft*, Berlin 1955.
- Arsenijević D., *Bosna Pharmakos – ka političkoj kritici kulture*, „Sarajevske sveske“, 2007, nr 15/16, www.sveske.ba/bs/content/bosna-pharmakos-%E2%80%93-ka-politickoj-kritici-kulture.
- Beljan I., *Rat i mir Josipa Mlakicia*, „Motrišta“, 2011, nr 57–58.
- Dyras M., *W poszukiwaniu prawdy. „Nowa serbska proza” na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Kraków 2000.
- Fuka I., Mlakić J., *Bilo bi nam loše i bez rata*, www.novosti.com/2012/06/bilo-bi-nam-lose-i-bez-rata/.
- Kazaz E., *Neprijatelj ili susjed u kući*, Sarajevo 2009.
- Kazaz E., *Prizori uhodanog užasa*, „Sarajevske sveske“, 2004, nr 5, www.sveske.ba/bs/content/prizori-uhodanog-uzasa.
- Kazaz E., *Roman napete fabule*, „Sarajevske sveske“, 2003, nr 3.
- Košćak N., *Stil i diskursne strategije romana Kad magle stanu*, www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&id=446:koscak-mlakic&catid=36:citanje-proze&Itemid=70.
- Lukić D., *Dramsko ratno pismo*, „Kolo“, 1997, nr 6.
- Majić I., *Svjedočenje prostora i vremena*, „Vijenac“, 2007, nr 343, www.matica.hr/Vijenac/vijenac343.nsf/AllWebDocs/Svjedocanstvo_vremena_i_prostora.
- Markiewicz K., *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki“, 1988, nr 4–5.
- Matanović J., *Od prvog zapisa do povratka u normalu (jedna moguća priča o hrvatskom ratnom romanu)*, „Sarajevske sveske“, 2004, nr 5, www.sveske.ba/bs/content/od-prvog-zapisa-do-povratka-u-normalu.
- Moranjak-Bamburač N., *Ima li rata u ratnom pismu?*, „Sarajevske sveske“, 2004, nr 5, www.sveske.ba/bs/content/ima-li-rata-u-ratnom-pismu.
- Pavičić J., *Prošlo je vrijeme Sumatra i Javi*, „Sarajevske sveske“, 2004, nr 5, www.sveske.ba/bs/content/proslo-je-vrijeme-sumatra-i-javi.
- Peović K., *Rat u magli*, „Vijenac“, 2001, nr 176, www.matica.hr/Vijenac/Vij176.nsf/AllWebDocs/Ratumagli.

-
- Pogačnik J., *Usponi, padovi i konačno dobri radovi*, „Hrvatska Revija“, 2009, nr 3, www.matica.hr/HRRevija/revija2009_3.nsf/AllWebDocs/Usponi_padovi_i_konacno_dobri_radov.
- Primorac S., *Linija razdvajanja. Hrvatska proza o ratu i njegovim posljedicama 1990–2010*, Zagreb 2012.
- Tko govori, tko piše. Antologija suvremene hrvatske proze*, red. J. Pogačnik, Zagreb 2008.
- Tontić, S., *Ratno antiratno pismo*, „Sarajevske sveske“, 2004, nr 5, www.sveske.ba/bs/content/ratno-antiratno-pismo.
- Vuković T., *Čitljivost i nečitljivo*, [w:] *Povijest hrvatskoga jezika / Književnost i kultura devedestih. Zbornik radova 40. seminara Zagrebačke slavističke škole*, ed. K. Mićanović, Zagreb 2011.
- White H., *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, [w:] H. White, *Proza historyczna*, tłum. E. Domańska, Kraków 2009.
- Zlatar A., *Književno vrijeme: sadašnjost*, „Zarez“, 2000, nr 40.

