DOI: 10.19195/0137-1150.163.45

ALEKSANDRA PAJĄK

Uniwersytet Opolski, Polska

apajak@uni.opole.pl

Obraz schyłku epoki w powieści Ladislava Fuksa *Vévodkyně a kuchařka*

[...] nie dać się starości i jej wady skrzętnie wyrównywać, walczyć z nią, jak walczy się z chorobą; trzeba też mieć wzgląd na zdrowie: używać w miarę ćwiczeń, jeść i pić tylko tyle, by wzmocnić siły, a nie osłabiać ich nadmiarem jedzenia¹.

W 1983 roku ukazała się powieść *Vévodkyně a kuchařka*. Jej autor — Ladislav Fuks (1923–1994) skończył wówczas sześćdziesiąt lat. Trudno określić, czy był już człowiekiem, wobec którego można użyć określenia „stary”, albowiem wiekowa granica starości, jak wskazują socjologowie², jest relatywna, a w związku z procesem starzenia się społeczeństw — stale przesuwana. Od prozatorskiego debiutu w 1963 roku (*Pan Theodor Mundstock*) wydał czternaście publikacji różnie przyjmowanych przez krytykę³. Pisząc swój *opus magnum* — postmodernistyczną powieść⁴ *Vévodkyně a kuchařka*, autor nie zdawał sobie sprawy,

¹ M.T. Cicero, *O starości*, przeł. Z. Cierniakowa, [w:] *idem, Pisma filozoficzne*, t. IV, Warszawa 1963, s. 45.

² Temu zagadnieniu w perspektywie zagrożeń demograficznych na Śląsku Opolskim był poświęcony np. ósmy numer serii „Śląsk w Europie — Schlesien in Europa — Slezsko v Evropě”: *Společný wymiar starosti ze szczególným uwzględnieniem Śląska Opolskiego / Die soziale Bedeutung des Alters im Oppelner Schlesien / Sociální dimenze staří se zvláštním zřetelem na Opolské Slezsko*, red. M. Roztropowicz-Miśko, K. Kasperska-Kurzawa, Opole-Łubowice 2014. W wielu zawartych w nim artykułach podkreślany jest fakt, iż granica, od której „zaczyna się” starość, jest stale modyfikowana.

³ Najwięcej kontrowersji wzbudzały utwory, które Fuks wydał w latach siedemdziesiątych, a więc w czasie tzw. normalizacji.

⁴ Blahoslav Dokoupil w *Slovníku české prózy* konstatuje: „Svou významovou otevřeností, nedourčeností, ironickým pojetím i metatextovými prvky patří román, vedle děl M. Kundery k nejvýraznějším projevům postmodernismu v naší literatuře”. B. Dokoupil, *Vévodkyně a kuchařka*,

że będzie to jego ostatni utwór fabularny⁵. Potwierdza to fakt, iż początkowo zakładał, że to pierwsza część planowanej dylogii⁶. Jedenaście lat później (1994) ciało pisarza znaleziono w jego dejwickim mieszkaniu dopiero dwa dni po śmierci. Z kolei przed dwoma laty ukazały się dwie monografie poświęcone jego twórczości. Zarówno Erik Gilk⁷, jak i Jan Poláček⁸ podkreślali, iż podczas ich pisania spotkali się z tym samym problemem. Niespełna dwie dekady od śmierci L. Fuksa — autora uznawanego za jednego z największych pisarzy czeskich XX wieku — nie byli w stanie odnaleźć jego grobu. Współbrzmi to paradoksalnie z tematyką funeralną, od zawsze obecną w prozie powieściopisarza, ale jest to także swoisty znak upływu czasu. Czasu, który można uznać za jeden z podstawowych wątków tematycznych i ontologicznych obecnych w jego ostatnim dziele⁹.

[w:] *Slovník české prózy*, Ostrava 1994, s. 90. Anna Gawarecka z kolei zauważa, że omawiana powieść „[...] stanowić może przykład funkcjonowania elementów poetyki postmodernistycznej w obszarze zdominowanym przez reguły, wyznaczone przez marksistowskich kodyfikatorów kultury”. A. Gawarecka, *Ladislav Fuks a počátky českého postmodernizmu*, [w:] *Z malou otcovinu w sercu. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Tadeuszowi Zdancewiczowi*, red. M. Walczak-Mikołajczakowa, B. Zieliński, Poznań 2005, s. 120. W podobnym tonie wypowiada się także Zofia Tarajło-Lipowska, widząc w powieści „[...] jeden z koronnych dowodów na to, że prąd postmodernistyczny w literaturze zawitał do Czech już w latach osiemdziesiątych (nie tylko w środowiskach emigracyjnych)”. Z. Tarajło-Lipowska, *Historia literatury czeskiej*, Wrocław 2010, s. 398.

⁵ Później ukazał się jeszcze zbiór opowiadań *Cesta do zaslíbené země a jiné povídky* (1991), stanowiący rozszerzone wydanie zbioru *Smrt morčete* (1969), który jest uznawany za pierwsze wydanie.

⁶ Světlá Čmejrková píše: „je známo, že Fuksův původní projekt pokrýval delší časový úsek”. S. Čmejrková *Textová výstavba románu Ladislava Fuksa „Věvodkyně a kuchařka”*, „Literární revue” 1990, nr 5, s. 54. Uwagi mówiące o tym, że pierwotnie akcja obejmować miała np. sylwester roku 1899 w Wiedniu czy, że będzie się kończyć dopiero w latach 1903–1904, Erik Gilk zlokalizował również w spuściźnie autora znajdujące się w Památníku národního písemnictví. E. Gilk, *Vítěz i poražený. Prozaik Ladislav Fuks*, Brno 2013, s. 207.

⁷ E. Gilk, *Vítěz i poražený...* Praca ołomunieckiego bohemy jest typową monografią, w której autor śledzi rozwój twórczości prezentowanego autora, trzymając się chronologii.

⁸ J. Poláček, *Příběh spalovače mrtvol. Dvojportrét Ladislava Fuksa*, Praha 2013. Propozycja Poláčka ma charakter nieco odmienny i stanowi ciekawy przypadek biografii. Składa się z dwóch części, co sygnalizuje jej podtytuł. W pierwszej czytelnik ma do czynienia z beletrystycznym ukazaniem kilku epizodów z życia Ladislava Fuksa (w tym ślubu z Włoszką Giulianą Limiti, po którym pisarz uciekł z Włoch do ojczyzny, wywołując tym samym skandal dyplomatyczny), przedstawiających *nota bene* autora przede wszystkim jako starszego człowieka. W części drugiej Poláček odsłania przed czytelnikiem warsztat, opisując pracę nad biografią, rekonstruuje drogę twórczą autora, zamieszcza świadectwa kilku osobistości, wywiady z nimi, opowiada o poszukiwaniach zapomnianego grobu prozaika i podaje wyczerpujące informacje na temat adaptacji filmowych dzieł Fuksa. Wymienione publikacje poprzedziła praca Aleša Kovalčíka: A. Kovalčík, *Tvář a maska Postavy Ladislava Fuksa*, Jinočany 2006. Wszystkie monografie są dowodem na ponowne zaistnienie twórczości pisarza w czeskim dyskursie literaturoznawczym na początku XXI wieku.

⁹ Na temat czasu, jego upływu, autor wypowiadał się wielokrotnie, nie tylko na kartach literatury pięknej. Dobrą tego egzemplifikacją może być fragment wywiadu, w którym czytamy: „V souvislosti s vývojem nejen v dějinách lidstva, ale i přírody a celého vesmíru má první slovo čas. U času se nelze chvíli nezdržet. Je snadné říci: čas je vývoj a pokrok. Tedy i pokrok a vývoj

Fuks akcję swego najobszerniejszego utworu, jakim jest licząca 723 strony *Vévodkyně a kuchařka*, osadził w XIX-wiecznym Wiedniu i jego okolicach, a zamknął ją w ponadpółtorarocznym odcinku czasu. Klamrę spinającą fabułę stanowią datyienne. Akcja rozpoczyna się 30 stycznia 1897 roku, a podczas rozmowy głównej bohaterki Sophii La Tâlliére d'Hayguères-Kevelsberg z francuskim kuzynem Louistem Le Guynac-Delamore pojawia się informacja, że tego dnia przypada ósma rocznica samobójczej śmierci następcy tronu księcia Rudolfa Lotaryńskiego-Habsburga¹⁰. Tekst, będący głównie rekonstrukcją przemysłów i działań księżnej Sophii, której nadrzędnym celem staje się urządzenie hotelu w podwiedeńskim Aspern, gdzie następnie ma powstać muzeum, kończy się uroczystym otwarciem tego pierwszego 10 września 1898 roku. Bankietowi towarzyszy wiadomość, iż tego samego dnia dokonano zamachu na cesarzową Elżbietę Bawarską¹¹, żonę Franciszka Józefa I — popularnie zwaną Sissi. Wybór dat nie był z pewnością przypadkowy, gdyż autor był znany z drobiazgowej wręcz dbałości o szczegóły, które wielokrotnie na podstawie różnych źródeł weryfikował. Wzmianki o śmierci w gronie panującej dynastii Habsburgów (w żadnym z tych przypadków zgon nie był naturalny) zwracają uwagę m.in. na przemijalność i schyłkowość dominującego porządku europejskiego. Obie datyienne, skrywające w sobie odniesienia historyczne, na tym właśnie poziomie implikują jedno z możliwych odczytań utworu — jako obrazu przełomu stuleci, w którym nostalgia, towarzysząca odchodzącemu wiekowi XIX, łączy się z obawami wobec tego, co czeka ludzkość w wieku kolejnym.

Wydaje się, że w przypadku tego utworu Fuksa można mówić o mniej oczywistej tematyzacji starości. Kwestię tę warto odnieść do epoki, w której czeski prozaik osadził akcję swej powieści. Z „długiego” przecież XIX wieku¹² pisarz wybrał krótki wycinek ponad półtora roku, u jego formalnego kresu, co w pers-

v nazírání na člověka. To však není tak jednoduché, jak by některé plytké a mělké brožurky chtěly vnucovat. Odpovědně brát otázky času, pokroku, vývoje, minulosti, přítomnosti a budoucnosti, je teď momentálně náš úkol. Má se uзнat vše dobré, co čas i u nás přinesl, a hlavně nikomu neubližovat. Problém času je nejzákladnější problém všech věd. Celá století si na něm lámala zuby. Už od starořeckých filozofů se vědělo, že čas přináší změnu. »Nikdo nevstoupí dvakrát do stejné řeky«. Snad nejlepší definici času v našem století vytvořil Henri Bergson: »Čas je nenávratná změna«¹³. *Láska k bližnímu. Rozhovor s Ladislavem Fuksem*, „Literární revue” 1990, nr 5, s. 50–51.

¹⁰ Rudolf Lotaryński-Habsburg (1858–1889), syn cesarza Franciszka Józefa i Elżbiety, według większości historyków popełnił samobójstwo (prawdopodobnie rozszerzone także o kochankę Marię Vetserę) na zamku w Mayerling.

¹¹ Elżbieta Amalia Eugenia von Wittelsbach (1837–1898), żona cesarza Franciszka Józefa, została zamordowana podczas prywatnej podróży do Genewy przez włoskiego anarchistę Luigiego Lucheniego za pomocą pilnika do paznokci. Nie ma jednak o tym wzmianki w powieści, gdzie jedynie zostaje podana skąpa informacja o samym zamachu.

¹² Z pojęciem „długi wiek dziewiętnasty” zgadza się większość historyków. Milena Lednerová pisze o tym następująco: „Předminulé století nevymezují léta 1801–1900, jak by se na první pohled zdálo. *Dlouhé* 19. století je ohraničené dvěma letopočty: začíná rokem 1789, kdy Francouzská revoluce uvedla do pohybu celou Evropu a způsobila řadu hlubokých změn, a končí atentátem v Sarajevu. Tečka mohla být sotva brutálnější: viděno z válečného zákopu, bylo 19. století, hlavně

pektywie temporalnej pozwala mówić o metaforycznej starości mijającego stulecia, którą częściej określa się mianem schyłku. Czy mamy jednak w ogóle podstawy, by myśleć o upływie czasu, kierując się kategoriami życia biologicznego? Czy poza utartym frazeologizmem, który opisuje starość jako „jesień życia”, coś jeszcze nas legitymizuje do tej swoistej animizacji? Odpowiedź w skali makrohistorii znaleźć można w rozważaniach Haydena White’a, który pisze:

[...] mamy skłonność do mówienia o „śmierci” cywilizacji rzymskiej i następujących po niej „narodzinach” średniowiecznej cywilizacji chrześcijańskiej, tak jakby systemy te były żywymi organizmami o nieokreślonej co prawda długości życia, ale też o teoretycznie dającym się obliczyć potencjale przeżycia, który pozwala się im przystosować do pewnych warunków środowiskowych, ale nie do innych. Konwencjonalnie mówimy o tym, że średniowieczne chrześcijaństwo nabierało kształtów w „macicy” kultury rzymskiej, że „dojrzało” na „piersi” tejże i wyzwoliło się z niej, kiedy osiągnęło „dojrzałość”, tak jakby cywilizacje były organicznymi jednostkami otrzymującymi ontogenetyczny potencjał i filogenetycznie spokrewnionymi ze swoimi poprzednikami. A nasze zainteresowanie procesami społeczno-kulturowymi uzasadnia używanie tych terminów, gdyż przecież ludzkie jednostki składające się na owe systemy nie dysponowały taką samą trwałością w czasie jak te systemy¹³.

Idąc tropem wskazanym przez amerykańskiego historyka, warto się zatem przyjrzeć „starości” epoki. Jedną z metonimii mogących ją wyrażać jest towarzyszący głównej bohaterce wątek muzeum, który pozostaje jedynie w sferze planów. Już od samych początków muzealnictwa podstawową funkcją tej instytucji było przecież zachowanie dla potomnych tego, co nieuchronnie zaczyna odchodzić w przeszłość. W przypadku księżnej owo staranie poprzedziło otwarcie hotelu, w którym główną atrakcję stanowić miało *Spectaculum*, sala składająca się z luster, pomnażających obraz i tworzących treść dla nazwy hotelu *U čarovných zrcadel*. Te dwa fundamentalne motywy — lustra¹⁴ i muzeum — prowadzą z sobą na kartach powieści swoisty dialog¹⁵. Zadaniem obu jest w jakiejś mierze oddać,

jeho několik posledních desetiletí, skutečnou idylou”. M. Lenderová, T. Jiránek, M. Macková, *Z dějin české každodennosti: život v 19. století*, Praha 2009, s. 9.

¹³ H. White, *Czym jest system historyczny?*, przeł. A. Czarnačka, [w:] *idem, Przeszłość praktyczna*, Kraków 2014, s. 237. Rozwijając dychotomię między systemami biologicznymi a historycznymi, amerykański historyk zauważa także: „Sugeruję, że systemy historyczne różnią się od biologicznych zdolnością zachowywania się tak, jakby mogły same wybierać swoich przodków. Przeszłość historyczna jest plastyczna, co różni ją od przeszłości genetycznej. Ludzie przeglądają ją i wybierają z niej modele zachowań, strukturyzując dzięki nim swój ruch ku przyszłości. Wybierają swój zestaw idealnych poprzedników. Ci idealni przodkowie mogą nie mieć żadnego fizycznego związku z jednostkami, które ich wybierają. Ale wybór ten dokonuje się w taki sposób, że idealni przodkowie zajmują miejsce realnych wraz z ich dziedziczonymi genetycznie, ale społecznie niepewnymi sposobami zachowania. Co więcej, ludzie zachowują się z większym zobowiązaniem i rewerencją wobec przodków idealnych aniżeli swoich przodków realnych [kursywa — H.W.]”. *Ibidem*, s. 239–240.

¹⁴ Wnikliwie omówienie motywu lustra, nie tylko w powieści Fuksa, proponuje Jan Lukevec: J. Lukevec, *Zneklidňící svět zrcadel*, Praha 2010.

¹⁵ W związku z wątkiem lustra i muzeum A. Gawarecka zauważa, iż odpowiadają one epistemologicznemu sceptycyzmowi i melancholii, pojęciom zajmującym „istotne miejsce w repertuarze założeń światopoglądowych postmodernizmu”. A. Gawarecka, *op. cit.*, s. 125.

odzwierciedlić obraz tego, co jest po drugiej stronie; w przypadku muzeum — tego, co znajduje się wcześniej na osi czasu.

Arystokratka, przygotowując się do wcielenia w życie swej inicjatywy, jednocześnie wyznaczyła sobie rolę kustosa: najpierw podjęła decyzję o chęci organizacji muzeum, potem od fazy refleksji przeszła do fazy czynów i rozpoczęła proces gromadzenia eksponatów, będących odpowiednim świadectwem życia w jej czasach. Wśród nich największą uwagę przykuło z pewnością urządzenie, którego zadaniem było uratowanie przed pogrzebaniem żywcem człowieka uznanego niesłusznie za zmarłego. Decyzję o jego zakupie, a tym samym o włączeniu go do przyszłych zbiorów muzealnych, Sophia podjęła po groteskowo opisanym scenie w zakładzie pogrzebowym pana Globetrottera. Biorąc pod uwagę ten aspekt, można uznać księżną von Kevelsberg za dziecko epoki, albowiem to właśnie XIX wiek przyniósł instytucjonalizację tej sfery pamięci, owocując otwieraniem muzeów na wielką skalę. Tę charakterystyczną cechę przypomniawszy Fuks słowami złotnika Štěpána Radechowskiego, który, będąc z pochodzenia Czechem, podkreślił czeskie dokonania na tym polu:

Za první muzeum zemské v pravém smyslu se má to ve Štýrském Hradci. U nás v Čechách vzniklo po Vídeňském kongresu muzeum Vlastenecké, od roku 1848 muzeum České a o šest let později Muzeum Království Českého...¹⁶

Nie należy jednak zapominać, że instytucjonalizowanie miejsc upamiętniania przeszłości miało dłuższą tradycję sięgającą charakterystycznych dla arystokracji gabinetów osobliwości, których korzeni poszukiwać można już w XVI wieku. Droga, jaką kazał autor przejść swojej bohaterce, kopiuje niejako linię rozwojową nowego fenomenu dostarczającego następnie rozrywki, głównie w środowisku mieszczańskim. Hanuš Jordan¹⁷ zrekonstruował ją następująco: gabinety osobliwości — gabinety artystyczne — panoptikum. Punktem wyjścia były gabinety osobliwości tworzone przez warstwy wyższe od baroku do końca klasycyzmu, których celem było zapewnienie rozrywki gościom przebywającym na zamku. Przykładem dla badacza jest, co intrygujące w kontekście omawianej powieści Fuka, muzeum zamkowe w Kynžvarcie, gdzie za czasów kanclerza

¹⁶ L. Fuks, *Věvodkyně...*, s. 134. Nieco dalej kontynuuje wątek muzealnego wykładu następująco: „měl jsem čest projít několik českých zámeckých sbírek a vidět i muzeum jedno z nejlepších, které bylo založeno ještě dříve než naše muzeum české a muzeum berlínské i dvorní muzea zdejší, a pokládá se dokonce za jakousi kolébku muzeálních sbírek ve střední Evropě. Muzeum, které obdivoval sám Goethe. Totiž muzeum na zámku v Kynžvartě, jež založil kancléř Metternich...” *Ibidem*. Jako ciekawostkę można podać fakt, iż dzięki temu w powieści znalazła miejsce jedna z wielkich fascynacji autora, o której Jan Poláček pisał: „Už první Fuksova kniha, faktografická publikace *Zámek Kynžvart — historie a přítomnost* (1958), předznamenává tuto — řekněme se znalostí kontextu — »posedlost«. Mimořádně si oblíbil tamní metternichovskou sbírku kuriozit, která svými mnohdy obskurními exponáty probleskuje jeho literární tvorbou a v osobnější formě ho obklopovala i v bubenečském bytě”. J. Poláček, *Průběh spalovače...*, s. 126.

¹⁷ H. Jordan, *Cirkusy, menażerie, panoptika*, [w:] *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století*, red. K. Bláhová, V. Petrbock, Praha 2008, s. 396.

Metternicha ostatni kat z Chebu — Karl Huss zgromadził eksponaty tworzące do dziś jedną z ekspozycji. Wydaje się, że na tym etapie autor chciał zatrzymać także Sophię w jej pasji tworzenia świadectwa odchodzącej epoki. Nawiązywała do tego w powieści nieprzypadkowo księżna Pavla Metternichová, wartościująca część planów przyjaciółki następująco:

Snad je vysvětlení v tom, že chce vévodkyně zachovat vzpomínku na naši dobu. [...] Příští pokolení se časem promění ve zcela jiné, než bylo to naše, a potomci nás budou obtížně chápat. Aby nám rozuměli, prostě tedy zachovat svědectví naší doby. K jejich užitku, dobru a poučení, jak doslova řekla. To vskutku smysl muzea být může. Že chce vévodkyně zachovat vzpomínku na naši dobu, soudím i podle těch *kunstkamrů*. Obrazely dobové nálady a zájmy, současně sběratelské chutě..., čím se tehdejší společnost vzrušovala, bavila a samozřejmě přinášely i různé historické materiály i fakta. I to může být smyslem muzea¹⁸.

Dziwaczność, groteskowość planowanych zbiorów to niemalże znak rozpoznawczy epoki chylącej się ku zanikowi. Można stwierdzić, iż ów gabinet osobliwości Sophii jest specyficznym *pars pro toto* epoki, której schyłek ma uchwycić, gdyż czasy największej świetności *kunstkamery*¹⁹ miały już dawno za sobą, głównie za sprawą rozwoju nauk i nadejścia epoki profesjonalnego muzealnictwa. Z jednej strony muzeum miało się stać świadectwem „doczesności, przemijalności czasu”, co zdecydowanie wykracza poza standardowo przypisywane tej instytucji zadania. Z drugiej jednak jego pomysłodawczyni podkreślała także funkcję upamiętnienia epoki, która, jak w wielu miejscach powieści jest czytelnie wskazane, odchodzi do lamusa. Eksplicytnie wyraziła to Sophia, zapowiadając otwarcie muzeum w przyszłości:

Muzeum bude na místě někdejší nesmyslné bitvy, ale i na místě, kde se bude za necelých šestnáct měsíců slavit Silvestr 1899 a vstup — jak by se neastronomicky řeklo — do století dvacátého. Za druhé umístím v muzeu citáty moudrých lidí a filozofů z dob minulých i současných, které se týkají pozemské dočasnosti a pomíjivosti. [...] Za třetí umístím nápisy o marnosti bohatství, krásy a slávy, a také... lidských rodokmenů... Za čtvrté citáty o plynutí času a opět s příslušnými symboly... [...], a konečně za páté, citáty o smyslu života²⁰.

Zacytowany fragment programowego wystąpienia księżnej wskazywać może na podświadome wcielanie w życie polityki historycznej, której praktyczna realizacja jest związana z poczuciem schyłku jakiegoś zamkniętego (starego) okresu. Stąd projekt w dużej mierze ukierunkowany przynajmniej na samym początku dość abstrakcyjnie w fazie bliższej realizacji nabrał zdecydowanych konkretów, a Sophia w jednej z ostatnich scen powieści, ciągle mając na uwadze jego dualną naturę, scharakteryzowała go następująco:

„No, vskutku ještě nekončím”, myslila si, „snad, do příštího léta je však ještě mnoho času, *il est de bonne heure*. To vše je ještě ve hvězdách, *das steht noch in den Sternen*. Mé

¹⁸ L. Fuks, *Vévodkyně...*, s. 695.

¹⁹ Oczywiście najsłynniejszym przykładem był zbiór zgromadzony przez cesarza Rudolfa II Habsburga.

²⁰ L. Fuks, *Vévodkyně...*, s. 696–697.

muzeum vskutku nebude jen muzeem pohřbů a smrti, marnosti a pomíjejícínosti, ale opravdu i muzeem života a svědectvím doby”²¹.

Świadectwem epoki, w której zgodnie z profetyczną zapowiedzią księcia Aulendorfa zaczął się na dobre „początek końca”, czyli starzenie się, odchodzenie także arystokracji jako tej z sił społecznych, która przez długie wieki wyznaczała bieg życia innych. Pośrednio związany z tym jest, dotychczas niepodjęty chyba jeszcze przez żadnego z badaczy, wątek lunatyczki, który przykuł moją uwagę. Takiego określenia wobec Sophii użył książę Le Guynac-Delamore²². Motyw ten, nieco zakamuflowany, powracał w scenie pogrzebu stryja bądź licznych reminiscencjach ostatnich pożegnań (pogrzeby rodziców, brata, męża). Chodzi o mgłę, jaka wówczas przesłania wzrok Sophii, powodując nieostre widzenie. Pisarz wykorzystał go ponownie podczas otwarcia hotelu, zatem wyjątkowo nie osadził go w kontekście funeralnym. Sophia, oglądając w lustrzanym *Spactaculum* gości, nie widziała odbić członków rodów arystokratycznych, a jedynie przedstawicieli warstw niższych²³. Ów zaczerpnięty niemalże z rozważań Umberto Eco *effekt de brouillard*²⁴ (tutaj jednakże dosłowny), to kolejna wariacja motywu, tym razem jednak w funkcji, jaką w poetyce pełni diafora (powtórzenie powiązane ze zmianą znaczenia). Mgła otaczająca arystokrację to raczej profetyczne wskazanie na jej starość, a zatem zanik.

Wracając do kluczowego wątku muzeum, warto zastanowić się, czy można odnieść doń określenie „miejsce pamięci” (*lieu de mémoire*), mając świadomość, iż twórca tego pojęcia — Pierre Norra²⁵ nie stosował go do takiej zorganizowanej formy przechowywania i eksponowania tego, co minione. Nazwa ta jednak byłaby bardziej adekwatna do pomnika, stojącego pierwotnie w bliskości willi, o czym zresztą wspominała księżna w swojej przemowie. Był na nim upamięt-

²¹ *Ibidem*, s. 722.

²² Padło ono już w pierwszym rozdziale w otwierającej powieść scenie rozmowy bohaterki z francuskim krewnym: „Ale já si vzpomínám, že jste si hrála i na náměsíčnou, bože můj, na náměsíčnou, a jak jste přišla na tohle, to snad nevysvětlí ani génius”. L. Fuks, *Věvodkyně...*, s. 15. Następnie Fuks powraca do niego kilkakrotnie, eksponując motyw obrazu przedstawiającego lunatyczkę.

²³ Kolejnym przykładem mistrzowskiego powiązania motywów jest fakt, iż we włączonym do tekstu powieści fikcyjnym traktacie Demetriusa Faciusa *O životě zrcadel a péči, kterou jest jim věnovati, aby se leskla a věrně obdržela, co jest před nimi, ať lidi, ať věci*, poświęconym w głównej mierze pielęgnacji i naturze luster, pojawia się wątek wampirów, które jako jedyne byty nie posiadają odbicia w zwierciadle i jest to właściwie sposób ich zdemaskowania.

²⁴ Umberto Eco pisze o „efekcie mgły” w kontekście opowiadania *Sylvie* (1853) Gérauda de Nerval. Definiuje go następująco: „»effekt de brouillard«, przez który nigdy do końca nie rozumiemy, czy Nerval mówił o przyszłości czy o teraźniejszości, czy narrator mówi o przeżyciach obecnych czy zapamiętanych; czytelnicy muszą powracać do wcześniejszych fragmentów, aby sprawdzić, gdzie się znajdują — ich ciekawość nigdy nie zostaje zaspokojona”. U. Eco, *Replika*, [w:] U. Eco, R. Rorty, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 165.

²⁵ P. Nora, *Miedzy pamięcią i historią: Les Lieux de Mémoire*, „Archiwum” 2009, nr 2, s. 4–12.

niony austriacki piechur biorący udział w bitwie pod Aspern w 1809 roku między armią austriacką a wojskami Napoleona. Sophia, przenosząc rzeźbę w bezpieczne miejsce, poza oczywistym szacunkiem wobec zabytków kultury, zrealizowała praktycznie to, o czym na początku XXI wieku (2006) pisze holenderski historyk i psycholog. Eelco Runia zauważa bowiem, iż „pomniki są *Fremdkörper* (rzeczami nie na swoim miejscu), dzięki którym wydarzenia z przeszłości istnieją na płaszczyźnie teraźniejszości; są fistułami, które łączą i przeciwstawiają sobie te wydarzenia z tym, co tu i teraz”²⁶. Księżna przecież w podobnym tonie wypowiedziała się także:

Spatří-li návštěvník v parku sochu rakouského pěšáka z roku 1810, pozná, že byl a už není, stejně jako pozná, že byla a už není bitva u Aspern z roku 1809. Uvidí-li fotografii, jak se tato vila přestavovala v hotel v roce 1897, pozná, že to bylo, ale v jeho době to už dávno

²⁶ E. Runia, *Obecność*, przeł. E. Wilczyńska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 103. Na uwagę zasługuje także fragment wprowadzający zacytowaną myśl: „Że skamieliny i pamiątki są metonimiami, nie ulega wątpliwości — są one prototypami rodzaju metonimii, zwanej *pars pro toto*. Jednak fakt, że wiele pomników może być uznanych za metonimię, nie jest już tak oczywisty. Pomniki, tak jak inne dzieła sztuki, są idiosynkratycznymi związkami metonimicznej denotacji i metaforycznej konotacji: mówią coś (konotacja) o czymś, co reprezentują (denotacja) [...]”. Co ciekawe badacz, pokazując zmieniającą się zdolność do zapamiętania, dokonuje porównania, którego punktem wyjścia jest pomnik dziewiętnastowieczny i pisze: „Współczesne pomniki w większości można określić jako metonimiczne: denotacje górują nad konotacjami. Podczas gdy pomnik z początku XIX wieku, *Marseillaise* François’a Rude’a (na Łuku Triumfalnym), jest wymowny, choć to, o czym mówi, jest ledwo przedstawione (wyjazd ochotników w roku 1792 na front), to współczesny »pomnik pomordowanych Żydów Europy« w Berlinie autorstwa Petera Eisenmana mało mówi, ale dużo oznacza. Założeniem współczesnych metonimicznych pomników nie jest streszczenie tego, co się stało, ale wyrażne »podkreślenie nieobecności« tu i teraz. Współczesny pomnik poddano zabiegowi metonimicznemu, który polega na nadaniu dużego ładunku metaforycznego — w taki sposób, żeby osiągnąć efekt odwrotny do tego, który uzyskali Balzac i Scott: zabieg ten polega na przekształceniu miejsca w czas. We współczesnym pomniku chodzi głównie o to, żeby dokonać metonimicznej transpozycji »treści« — co czynią betonowe kolumny w pomniku Holocaustu w Berlinie — z jednego miejsca w drugie. Treść tak wypełnia miejsce, że nie można z niego uciec. Po drugie w akcie artystycznego przeistoczenia metonimiczny *Fremdkörper* zostaje metonimicznie związany z tym, co ma upamiętniać: twierdzi się, że sposób, w jaki pomnik jest obecny w teraźniejszości, »jest podobny« lub przypomina tę konkretną część przeszłości, która zasługuje na »przedstawienie«. Należy jednak nadmienić, że choć współczesny pomnik przedstawia (wyraża) tu i teraz wydarzenie w przeszłości, to prawie wcale go nie reprezentuje. Taki pomnik, jak Pomnik pomordowanych Żydów Europy w Berlinie, jest składnicą wszystkiego, co prześladowało to miejsce na płaszczyźnie teraźniejszości, schronieniem dla tego, co zawsze tam było (przynajmniej do czasu wydarzenia, które upamiętnia). Bliżej mu jednak do reliktu niż do zapisanej, namalowanej lub wyrzeźbionej wersji tego, co tam się stało, choć oczywiście różni się od reliktu w tym sensie, że obecność została zmieniona w nowy specjalnie na tę okazję stworzony obiekt. Ujmując w skrócie, podczas gdy w przed-modernistycznych metaforycznych pomnikach głównie chodziło o przekazanie znaczenia, współczesne pomniki metonimiczne skupiają się głównie na przekazie obecności”. *Ibidem*, s. 103–104.

není. Z toho lze získat pocit o pomíjejícínosti a dočasnosti, ale pouze jen pocit, jaký ostatně máme, i když pročitáme dějiny²⁷.

Wrażenie przemijalności, powiązane także z historią, jako jedno z podstawowych doznań towarzyszących człowiekowi myślącemu, nieustannie podkreślane nie tylko przez główną bohaterkę powieści Fuksa, koresponduje z tezą wysuwaną przez część współczesnych filozofów historii. Ustami Franka Ankersmita najdobitniej wyrażają myśl, że przeszłości jako takiej nie można doświadczyć (podkreślenie Sophii, że jest nam dostępne tylko „poczucie historii”), a mamy jedynie do czynienia z jej „reprezentacją” w dwóch podstawowych znaczeniach: jako synonimu uobecniania przeszłości w narracji lub pomniku (przedstawienie, *re-presentatio*) bądź jako substytutu (reprezentacji) przeszłości²⁸.

Jak już wspomniałam, tematyizacja starości w tym dziele Fuksa jest wielopoziomowa. Od rozumianej metaforycznie jako schyłku epoki można przejść do płaszczyzny związanej z postacią literacką. Główną bohaterkę raczej trudno uznać za osobę starszą²⁹, raczej należałoby użyć określenia „dama w średnim wieku” (z jednej ze wzmianek w tekście wynika, że ma 38 lat). Tym, co jednak akcentuje w związku z jej osobą upływ czasu, jest fakt, iż jest bezdzietną wdową, a więc ostatnią przedstawicielką rodu³⁰, którego korzenie sięgają w głęboką przeszłość. Wiedzę z zakresu genealogii rodu zyskuje czytelnik od narratora i jest to jedna z pierwszych informacji o życiu bohaterki³¹. Tym samym bardziej

²⁷ L. Fuks, *Vévodkyně...*, s. 696.

²⁸ W eseju *Pochwała subiektywności* zawarł próbę definicji, której podstawę stanowi substytucyjna teoria reprezentacji („teoria reprezentacji przez zastąpienie”). W jej myśl „reprezentacja polega zasadniczo na zastąpieniu tego, co nieobecne”. Właśnie z powodu „nieobecności” danego przedmiotu potrzebujemy substytutu, który go „u-obecni” (łac. *re-presentare*). F. Ankersmit, *Pochwała subiektywności*, przeł. T. Sikora, [w:] *idem, Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, przeł. E. Domańska et al., Kraków 2004, s. 171–204. W tomie tym znajduje się także cały esej poświęcony temu zagadnieniu: F. Ankersmit, *Reprezentacja historyczna*, przeł. M. Piotrowski, s. 131–170.

²⁹ Nieco inaczej widział ją Petr Háša — reżyser nieudanej teatralno-filmowej adaptacji zatytułowanej *Ohňostroj v Aspern* (1987). Fuks nigdy z daleko idącą modyfikacją swego dzieła nie mógł się pogodzić, zmiany dotyczyły zarówno wątków fabularnych, jak i na przykład motywacji psychologicznej postaci.

³⁰ Znany z precyzyjnej pracy nad powiązaniem motywów autor wzmocnił wrażenie bycia ostatnią z rodu poprzez powtórzenie. Także Betty Barbellová (ukryta w drugiej części tytułu — kucharka, która jednakże pojawiła się dopiero na 580 stronie powieści) była jedną z ostatnich profesjonalnych mistrzyń sztuki kulinarnej. Cechą charakterystyczną jej drogi zawodowej było to, że sama nie opuszczała dotychczasowego miejsca pracy, jej kres był związany z wyginięciem rodu pracodawców.

³¹ „Vévodkyně Sophia La Tâlière D’Hayguères-Kevelsberg, v jejímž jménu s výjimkou posledního německého se obřáždí předci z 16. století, dokonce však i z desátého, přemýšlela od rozmluvy v malé tiché ulici Schreyvogel, k níž došlo v předminulém roce, zda má koupit hotel. Nešlo však jen o hotel, nýbrž o něco ještě mnohem vážnějšího: o muzeum. Přemýšlela tedy dlouho, a jak plynul čas, představovala si onen hotel a muzeum stále jasněji a ve všech patřičných souvislostech, neboť hotel a muzeum měly mít podivuhodně přehlboký smysl, a v té době se o tom radila

wiarygodna stała się jej chęć i motywacja zostawienia po sobie śladu w postaci materialnej, czego fizycznym znakiem ma być muzeum, ale także pisana przez nią sztuka teatralna. W konstrukcji postaci Sophii pisarz unikał raczej wyglądu zewnętrznego, pozbawił ją niemalże fizyczności³², skupiając się zdecydowanie na drobiazgowych deskrypcjach jej obszernej toalety, biżuterii. Powoduje to, że czytelnik wielokrotnie ma wrażenie, że i sama bohaterka jest niczym eksponat muzealny. Erik Gilk podkreśla, że oprócz tego, iż można ją uznać za całościowy, niemal encyklopedyczny kompleks XIX w., dodatkowo autor uczynił z niej estetyczny i etyczny wzór *kalokagathii*, która od czasów starożytnej Grecji oznaczała uosobienie harmonijnej jedności dobra i piękna³³. Ów antykwaryzm oddziałuje także na odbiór jej postaci. Z jednej strony Sophia żyła mocno zakorzeniona w przeszłości, z drugiej miała wielką świadomość nadchodzącej nowej epoki. Rekonstruując ów melanz temporalny, jaki czytelnikom przygotował Fuks, można zauważyć, iż muzeum w planie treści ma swój odpowiednik w postaci pisanej. Sophia, poza energią skupioną na przygotowaniach do otwarcia hotelu, pisała sztukę teatralną osadzoną w czasach upadku Cesarstwa Rzymskiego. Jej tytuł *O předzvěstech konce Říše římské*³⁴ został zdradzony czytelnikowi dopiero w momencie dopisania ostatniej sceny. Zastanawiając się nad jej oceną, Sophia pytała sama siebie, czy przypadkiem nie stworzyła czegoś na wzór *panopticum*, co skłania część badaczy, by w ten sposób oceniać również sposób kreowania przez nią otoczenia. Uprawnia do tego wysuwanie przez bohaterkę analogii między sytuacją bohaterów pisanej sztuki (kres cesarstwa), a własną osobistą sytuacją bycia „ostatnią z rodu”. Paralela ta następnie została jeszcze rozszerzona: Rzym to przecież współczesny jej Wiedeń. Przy okazji działalności literackiej Sophii, która jest ukoronowaniem estetycznych aspektów jej natury, autor włożył w usta starego księcia Aulendorfa konstatację, którą można by odnieść również do roli, jaką historii przypisywał sam Fuks:

Pišeš hru o konci Říše římské a pročítáš dějiny. A tak jsi snad poznala, že není lepší cesty, jak pochopit život, než studovat historii. Proč! Protože ta dokládá, že nic není na zemi trvalé a věčné, nýbrž dočasné a pomíjivé. Jako se rodí člověk a umírá, tak se rodí národy a umírají, vznikají a zanikají země, říše a celé společnosti³⁵.

Fragment powyższy to niemalże dokładnie sparafrazowana myśl Haydena White’a, którą już wcześniej przytoczyłam, legitymizująca tok myślenia o okresach historycznych w kategoriach rytmu życia biologicznego.

i s notářem Endlichem. Vlastně se s ním radila jen o hotelu. Muzeum totiž mělo zůstat — tak to bylo řečeno ve Schreyvogelgasse — zcela utajeno”. L. Fuks, *Věvodkyně...*, s. 11.

³² A. Kovalčík podkreśla nieobecność życia seksualnego zarówno Sophii, jak i tworzącej z nią literacko wdzięczną parę pan-sługa (w wariacie pani-służąca) pokojówki Justyny. A. Kovalčík, *Tvář a maska...*, s. 101–103.

³³ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2005, s. 234.

³⁴ L. Fuks, *Věvodkyně...*, s. 628.

³⁵ *Ibidem*, s. 201.

Sophia-pisarka to jednocześnie Sophia-czytelniczka autorów starożytnych — Tacyta i Marka Aureliusza, poprzez ich pryzmat oceniająca kres kultury rzymskiej, której paralelę widziała w otaczającej ją rzeczywistości. Stąd na przykład analogia między opisem ostatniej kolacji wydanej przez Petroniusza na pożegnanie przyjaciół do tej, którą niespodziewanie urządził stryj, książę Leuchtenberg-Aulendorf (faktycznie okaże się także ostatnią, albowiem następnego dnia arystokrata został znaleziony martwy). Zaproszenie na nią Sophia dostała w momencie, kiedy czytała wzmiankę o ostatnich chwilach młodego rzymskiego patrycjusza Petroniusza, żyjącego za czasów groźnego cesarza Nerona³⁶. Podczas przyjęcia, które księżna z drobiazgową pedanterią następnie rekonstruowała z pamięci, towarzyszyła jej nieustannie chęć komparacji tych dwóch „uroczystości”. Związana z tym jest kolejna zastawiona przez Fuksa „pułapka”. Z wypisków księżnej wynika, że owa aluzja była efektem jej lektury Tacyta. Jak udowodniła Dana Slabochová³⁷ fragmenty, które czytelnik zwiedziony wskazówkami narratora przypisuje autorowi starożytnemu, pochodzą w rzeczywistości z ostatniego rozdziału czeskiego przekładu najbardziej rozpoznawalnej polskiej powieści historycznej, jaką jest *Quo vadis?* Henryka Sienkiewicza. Według Erika Gilka jest to kolejny przykład artystycznego wyrafinowania pisarza³⁸, ponieważ tłumaczenie na czeski ukazało się w... 1896 roku, zatem rok przed rozpoczęciem czasu akcji utworu. Co więcej, jak dalej zauważa badacz, w ten sposób rozgrywa pisarz skomplikowaną grę trzech poziomów czasowych: przeszłości, o której autorka pisze (upadek Rzymu), teraźniejszości, którą czytelnik poznaje przez filtr jej rozmyślań oraz wyartykułowanych sądów, a wreszcie przyszłości, którą także wielokrotnie próbuje przepowiedzieć.

W pierwotnym założeniu końcowym akordem sztuki pisanej przez Sophię, miał być kres panowania cesarza Nerona. To jeszcze jedno powinowactwo z polskim pisarzem, który również pod koniec XIX wieku sięgnął, podobnie jak bohaterka powieści Fuksa, po ten sam odcinek historii antycznej³⁹. Podczas ostatniej rozmowy krewnych, z której pochodził cytowany wcześniej fragment w ustach księcia Aulendorfa, swoistego mentora Sophii w kwestiach społeczno-politycznych, zabrzmiało wiele myśli, które można by przypisać samemu Fuksowi (z ca-

³⁶ „A četla jakousi zmínku o posledních chvílích mladého římského patricia Petronia, žijícího za hrůzného císaře Nerona”. L. Fuks, *Vévodkyně...*, s. 150. Niczym łuk spinający ten wątek powróci Petroniusz w rozważaniach Sophii podczas konduktu pogrzebowego stryja, a następnie w rozmowie księżnej z wydziedziczonym przez księcia krewnym — Adalbertem z Rottersteinu. *Ibidem*, s. 310 n.

³⁷ D. Slabochová, *K autorské strategii mezitextového navazování aneb „císařští” prozaikové ve Fuchsově „c.k.” románu*, „Listy filologické” 117, 1994, s. 299–302.

³⁸ E. Gilk, *Vítěz a poražený...*, s. 215. Przychodzi tu na myśl komentarz Golo Manna, który pisał o roli fantazji i intuicji w procesie przedstawiania przeszłości. „Fantazja nie w sensie fantastyki, lecz jako siła tworzenia obrazów, przedstawiania przeszłości, a niekiedy, co się zdarzało, również przyszłości z przeszłości i teraźniejszości”. G. Mann, *Ludzie myśli, ludzie władzy, historia*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Kraków 1997, s. 38.

³⁹ D. Slabochová, *op. cit.*, s. 301.

łą świadomością, że postać starego arystokraty trudno uznać za jego *alter ego*). Dotyczyły one przede wszystkim świadomości odchodzenia do lamusa historii arystokracji czy szlachty jako warstwy społecznej decydującej o losach świata, a w wymiarze lokalnym wiele uwag na temat przewidywanego kresu istnienia monarchii austro-węgierskiej.

Sztukę książnej można by uznać za literackie *pendant* projektu muzeum z akcentem na jego rolę oddania „doczesności i przemijalności”, co zresztą ona sama, będąc wreszcie u kresu swego dzieła, stwierdziła: „Ano, psala jsem hru o pomíjivosti, dočasnosti a marnosti všeho, avšak nejen o tom. Psala jsem hru snad opravdu ještě trochu jinou. ... Zlatý čas na zemi byl jen jednou, kdy ještě nevládlo zlato. Pijeme ze zlatých číší, ale jed”⁴⁰. Taka ocena współbrzmi z obecnym na kartach pocuciem dekadencji dominującej w rozmyślaniach nie tylko książnej⁴¹. Pozostając na poziomie postaci, warto dodać, że jednak najbardziej wyrazistym przedstawicielem pokolenia powoli odchodzącego ze sceny dziejów był przede wszystkim książę Leuchtenberg-Aulendorf, stryj głównej bohaterki. Prowadzący ascetyczny tryb życia arystokraty, do którego po części mogłoby się odnosić motto poprzedzające niniejszy tekst (zwłaszcza fragment o umiarze w jedzeniu i pićiu byłby tutaj adekwatny), przeczuwał niewielką ilość czasu, jaka mu pozostała. Racjonalny niemalże do szpiku kości stary asceta, diagnozując epokę, w której żył, jako „la commencement de la fin” (początek końca)⁴², miał na myśli głównie arystokrację, a w dalszej perspektywie także monarchię, na której czele od kilku wieków stała dynastia Habsburgów. Fuks, prezentując jego sylwetkę, uciekł się do kontrastowego zestawienia, zaczynając, co dość charakterystyczne dla stylu tej prozy — na poziomie mebli stanowiących wyposażenie gabinetu księcia. W jednej z początkowych scen książę Leuchtenberg siedział na starym fotelu, podczas gdy jego rozmówca — prawnik doktor Hartmann usadowił się na secesyjnym fotelu⁴³. Fuks wariuje następnie tę komparację, albowiem podobnie oddziaływać na czytelnika może fragment opisujący dom samej Sophii, co ciekawe znajdujący się dopiero w czternastym rozdziale utworu. Deskrypcja jest bardzo obszerna i drobiazgowa, pozwoliłaby na zrobienie szczegółowego planu. Zacytuję początek opisu, w którym narrator podkreśla zderzenie się dwóch epok, metonimicznie w obrazie dysonansu architektonicznego:

⁴⁰ L. Fuks, *Věvodkyně...*, s. 624.

⁴¹ A. Gawarecka interpretuje kwestię tę jeszcze szerzej i odnosząc się do czasu akcji, zauważa: „Fuks [...] nawiązywał do dwóch wielkich tematów dekadencjnych — wyobrażeń związanych z końcem XIX wieku i koncepcji cyklów historycznych, w której dominującą rolę odgrywa fatalistycznie ujmowana wizja upadku wielkich imperiów. Dla dekadentów modelowym przykładem takiego dziejowego fatum były losy Cesarstwa Rzymskiego. A. Gawarecka, *op. cit.*, s. 122.

⁴² L. Fuks, *Věvodkyně...*, s. 108.

⁴³ „Starý kníže Leuchtenberg-Aulendorf seděl ve velké tvrdé dřevěné židli, třikrát starší než byl on sám, a mlčel. Jeho právní zástupce dr. Hartmann seděl poblíž něho v novém secesním měkkém ušáku, a když mlčel pán, mlčel i on”. L. Fuks, *Věvodkyně...*, s. 40.

Vévodčín dům na Rennwegu byl třípatrový dům rohový, a ač dům měšťanský, byl obrovský, prostorný a krásný. Prostorný a krásný, ač to nebyl palác a ani nebyl v žádném starém slohu, neboť vznikl teprve v druhé polovici století, asi před dvaceti léty. Mimo různé historizující ozdoby, uspořádané v romantický celek nesl na svém vnějšku už i známky brzké secese. Vnitřní prostory domu — hlavní schodiště, chodby, komnaty, salóny a pokoje — byly samy o sobě krásné a jejich zařízení velkolepé. Divil-li se bratranec Louis, že jeho sestřenice nemá ve Vídni palác a bydlí v obvyklém domě jako nějaký fabrikant, činil to právem jen částečným⁴⁴.

Tych kilka tropów interpretacyjnych, do których kluczem miała być kwestia starości, systematycznie wchodząca w sferę zainteresowania nauk humanistycznych⁴⁵, pokazuje, że i pod tym kątem można odczytywać utwór *Vévodkyně a kucharka*. Schyłek życia jako temat literacki towarzyszył człowiekowi od zawsze, by przypomnieć chociażby apologię w postaci dialogowego traktatu Cyserona *O starości*⁴⁶, z którego pochodził cytat poprzedzający niniejszy tekst. W tym kontekście warto przypomnieć, że i Fuks jedno z dwóch mott, otwierających powieść, zaczerpnął również ze starożytnego myśliciela — Solona: „Celek se pozná až nakonec”⁴⁷. Można je odczytywać, pamiętając, iż jest to ostatni dokończony utwór prozaika, jako swoisty sygnał dla odbiorcy tekstu. Autorski — może nieco zakamuflowany — przekaz, podsumowujący całokształt twórczości przy zachowaniu świadomości jej kresu, zatem specyficznej literackiej starości, która w ten sposób zyskuje kolejne oblicze. Czyniąc główną bohaterką swego utworu nieco ekscentryczną⁴⁸

⁴⁴ *Ibidem*, s. 278.

⁴⁵ Przykładem ożywienia zainteresowania tą tematyką jest projekt zainicjowany przez Katedrę Badań Filologicznych „Wschód-Zachód” Uniwersytetu w Białymstoku. Jego pokłosiem są tomy o wspólnym tytule *Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*, Seria I. *Rozpoznania*, red. A. Janicka, E. Wesołowska, G. Kowalski, Białystok 2013; Seria II. *Zapiski i odczytania*, red. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013. Koncepcję całości opracował J. Ławski. Na temat projektu zob. J. Ławski, *Starość. Konfrontacje: antyk — romantyzm — współczesność*, [w:] *Starość. Doświadczenie egzystencjalne...*, s. 11–24.

⁴⁶ M.T. Cicero, *op. cit.* Ciekawą analizę zaproponował Henryk Kowalski, *Spokój czy smutek? Koncepcja starości w pismach Marka Tulliusza Cyserona*, „Vox Patrum” 2011, t. 56, s. 119–131. Tam także bogata literatura przedmiotu. Badacz przypomina w tym kontekście fragment *Listu do moich braci i siostr — ludzi w podeszłym wieku* Jana Pawła II, pytającego: „Czym jest starość? Czasem mówi się o niej jako o jesieni życia — tak pisał już Cyseron — przez analogię do pór roku, następujących kolejno po sobie w życiu przyrody. Widzimy, jak w ciągu roku zmienia się otaczający nas świat, gdy patrzymy na góry i równiny, pola i doliny, lasy, rośliny i drzewa. Istnieje bliskie podobieństwo między rytmem biologicznym człowieka a cyklami życia przyrody, której i on jest częścią”. Jan Paweł II, *List do osób w podeszłym wieku*, Poznań 1999. Cyt. za: *ibidem*, s. 119.

⁴⁷ L. Fuks, *Vévodkyně...*, s. 9.

⁴⁸ Ekscentryczność jej postaci wzmacniają takie elementy, jak mieszkanie w mieszczańskich kamienicy, hodowla gołębi pocztowych, posiadanie sterowca, zażyłość łącząca ją z ludźmi niższego stanu. Przede wszystkim jednak na cechę tę wskazuje głównie chęć zakupu i *de facto* zarządzania hotelem. Najbardziej znany wówczas wiedeński hotel madame Sacher był przecież prowadzony przez rodzinę mieszczańską. Na marginesie można dodać, że jego nazwa pada kilkakrotnie w powieści, a sama Sophia podkreśla, że jej przedsięwzięcie jest innego charakteru, na co wskazuje chociażby odmienna lokalizacja. W czasie, w którym rozgrywa się akcja powieści, słynnym hotelem zarządzała po śmierci jego założyciela Eduarda Sachera (1843–1892) jego żo-

arystokratkę żyjącą historią, Fuks mógł sobie pozwolić na to, by powieść roila się od historycznych odniesień, które są dawkwane czytelnikowi z niemal obsesyjną powtarzalnością. W dużej mierze odnosić się do tej strategii może określenie, jakiego użył Martin C. Putna, pisząc o „ostatnim żarcie starego mistrza”⁴⁹. Pozostaje mieć nadzieję, że rozważania te przyczynią się do wniesienia nowego spojrzenia na problem, który absorbuje ludzkość właściwie od jej zarania.

Bibliografia

- Ankersmit F., *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, przeł. E. Domańska et al., Kraków 2004.
- Cicero M.T., *O starości*, przeł. Z. Cierniakowa, [w:] *idem, Pisma filozoficzne*, t. IV, Warszawa 1963.
- Čmejrková, S., *Textová výstavba románu Ladislava Fukse Vévodkyně a kuchařka*, „Literární revue” 1990, nr 5.
- Dokoupil B., *Vévodkyně a kuchařka*, [w:] *Slovník české prózy*, red. B. Dokoupil, M. Zelinský, Ostrava 1994.
- Eco U., *Replika*, [w:] U. Eco, R. Rorty, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008.
- Gawarecka A., *Ladislav Fuks a počátky českého postmodernizmu*, [w:] *Z malý otcyžny w sercu. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Tadeuszowi Zdanciewiczowi*, red. M. Walczak-Mikołajczakowa, B. Zieliński, Poznań 2005.
- Gilk E., *Vítěz i poražený. Prozaik Ladislav Fuks*, Brno 2013.
- Jordan H., *Cirkusy, menažerie, panoptika*, [w:] *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století*, red. K. Bláhová, V. Petrbock, Praha 2008.
- Kovalčík A., *Tvář a maska Postavy Ladislava Fukse*, Jinočany 2006.
- Kowalski H., *Spokoj czy smutek? Koncepcja starości w pismach Marka Tulliusza Cyncerona*, „Vox Patrum” 2011, t. 56.
- Láska k bližnímu. Rozhovor s Ladislavem Fuksem*, „Literární revue” 1990, nr 5.
- Lenderová M., Jiránek T., Macková, M., *Z dějin české každodennosti: život v 19. století*, Praha 2009.
- Lukavec J., *Zneklidňující svět zrcadel*, Praha 2010.
- Mann G., *Ludzie myśli, ludzie władzy, historia*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Kraków 1997.
- Nora P., *Miedzy pamięcią i historią: Les Lieux de Mémoire*, „Archiwum” 2009, nr 2.
- Poláček J., *Příběh spalovače mrtvol. Dvojportrét Ladislava Fukse*, Praha 2013.
- Putna M.C., *Poetika homosexuality v české próze*, II. díl, „Neon” 2000, nr 4.

na Anna (*nomen omen* z domu Fuchs). Nazwisko Sacher, oprócz znanego hotelu, kojarzone jest przede wszystkim z tortem Sacher, na który przepis z kolei wymyślił ojciec Edvarda — Franz Sacher (1816–1907).

⁴⁹ Martin C. Putna używa tego określa w nieco innym kontekście, dlatego przytoczę cały fragment, jednocześnie nadmienając, iż zasygnalizowana przez badacza linia interpretacji jest mi raczej obca: „Jedině vědomí, že Fuks je mistrem »masky a signálu«, nás může dovést k řešení: Vévodkyně je travestii, v níž hlavní roli nehraje nikdo jiný než on, milovník dobro jídla a starožitností a ctitel šlechty Ladislav Fuks. Je jinotajem, do něhož jsou zašifrována i jména Fuksových reálných přátel a milenců. Je závěrečným žertem starého mistra”. M.C. Putna, *Poetika homosexuality v české próze*, II. Díl, „Neon” 2000, nr 4, s. 44.

- Runia E., *Obecność*, przeł. E. Wilczyńska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010.
- Slabochová D., *K autorské strategii mezitextového navazování aneb „císařští” prozaikové ve Fuksově „c. k.” románu*, „Listy filologické” 117, 1994.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2005.
- Společný wymiar starości ze szczególnym uwzględnieniem Śląska Opolskiego / Die soziale Bedeutung des Alters im Oppelner Schlesien / Sociální dimenze staří se zvláštním zřetelem na Opolské Slezsko*, red. M. Roztropowicz-Miśko, K. Kasperska-Kurzawa, „Śląsk w Europie — Schlesien in Europa — Slezsko v Evropě” 8, Opole-Łubowice 2014.
- Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*, Seria I. *Rozpoznania*, red. A. Janicka, E. Wesołowska, G. Kowalski, Białystok 2013.
- Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*, Seria II. *Zapisy i odczytania*, red. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013.
- Tarajło-Lipowska Z., *Historia literatury czeskiej*, Wrocław 2010.
- White H., *Czym jest system historyczny?*, przeł. A. Czarnacka, [w:] *idem, Przeszłość praktyczna*, Kraków 2014.

Portrait of the end of an epoch in Ladislav Fuks' novel *Vévodkyně a kuchařka*

Summary

The subject of the article entitled “Portrait of the end of an epoch in Ladislav Fuks' novel *Vévodkyně a kuchařka*” is the reflection on the last work of the novelist published in 1983. Apart from old age, which is the conference key matter and is considered mainly on the level of literary character (in this case such strategy may be related to a representative of an aristocracy prince Leuchtenberg-Aulendorf), the author dedicates majority of attention to metaphorical understanding of this issue. For old age can refer to the decline of the ‘long’ 19th century, and the argumentation for such biological consideration of historic time is provided in the views of an American historian Hayden White. That is why, the motif of intended museum of the declining epoch is broadly analysed as well as the sensed decay of Hapsburg monarchy, which simultaneously is accompanied by allusions to the fall of Roman Empire in the play written by Sophia La Tállière d'Hayguères-Kevelsberg — the work's main character.

Keywords: Ladislav Fuks, Czech contemporary literature, the decline of the 19th century, an old age

Obraz konce epochy v románu Ladislava Fukse *Vévodkyně a kuchařka*

Obsah

Článek s názvem *Obraz konce epochy v románu Ladislava Fukse „Vévodkyně a kuchařka”* je věnován reflexím na téma poslední spisovatelovy prózy vydané v roce 1983. Kromě, pro konferenci klíčové problematiky stáří, kterou je možné aplikovat na literární postavu (hlavně v osobě

knížete Leuchtenberga-Aulendorfa), se autorka soustřeďuje především na tento jev chápaný metaforicky. Takto vnímané stáří je možné vztáhnout ke sklonku dlouhého devatenáctého století. Důvody pro takto biologicky vnímaný historický čas lze nalézt v textech amerického historika Haydena Whitea. Z tohoto hlediska je nejvíce pozornosti věnováno motivu plánovaného muzea epochy spějící k zániku, a také předpokládanému (tušenému) konci habsburské říše, k čemuž tvoří paralelu četné narážky na pád římského impéria líčeného v divadelní hře psané hlavní hrdinkou románu — Sophii La Tâllièrè d'Hayguères-Kevelsberg.

Klíčová slova: Ladislav Fuks, současná česká literatura, skloněk 19. století, stáří