

SLAVICA WRATISLAVIENSIA **CLXXVI**

ACTA UNIVERSITATIS WRATISLAVIENSIS NO 4110

# SLAVICA WRATISLAVIENSIA CLXXVI

---

REDAKCJA NAUKOWA  
WŁODZIMIERZ WYSOCZAŃSKI

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

## KOMITET REDAKCYJNY

Redaktor Naczelny — Ewa Komisaruk (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Redaktor Tematyczny działu Literaturoznawstwo — Izabella Malej (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Redaktor Tematyczny działu Językoznawstwo — Włodzimierz Wysoczański (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Redaktor Statystyczny — Przemysław Józwikiewicz (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Sekretarz Redakcji — Marcin Maksymilian Borowski (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

### Członkowie

Oleh Beley (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Henryk Jaroszewicz (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Bogumił Gasek (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Marjan Markovič (Uniwersytet św. Cyryla i Metodego w Skopju, Macedońska Akademia Nauk i Sztuk, Macedonia Północna), Alla Nedashkivska (Uniwersytetu Alberta w Edmonton, Kanada), Martin Ološtiak (Uniwersytet Preszowski, Słowacja), Anna Paszkiewicz (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

### Redaktorzy Językowi

Język serbski, chorwacki, bośniacki — Gordana Đurđev-Malkiewicz (Uniwersytet Wrocławski, Polska), język słowacki — Lenka Ptak (Uniwersytet Wrocławski, Polska), język ukraiński — Julia Rysicz-Szafranec (Uniwersytet Wrocławski, Polska), język czeski — Jolanta Sokolova (Czeska Akademia Nauk, Praga, Czechy)

## RADA NAUKOWA

Andriy Danylenko (Uniwersytet Pace, Nowy Jork, USA), Ágnes Dukkon (Uniwersytet im. Loránd Eötvösa, Budapeszt, Węgry), Jana Hoffmannová (Uniwersytet Jana Amosa Komenskigo, Praga, Czechy), Galina Nefagina (Akademia Pomorska, Słupsk, Polska), Oleg Rumyantsev (Uniwersytet w Palermo, Włochy), Bojana Stojanović-Pantović (Uniwersytet w Nowym Sadzie, Serbia), Ireneusz Szarycz (Uniwersytet w Waterloo, Kanada), Natalia Teres (Kijowski Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki, Ukraina), Harry Walter (Uniwersytet w Greifswaldzie, Niemcy), Anatolij Zahnitko (Doniecki Uniwersytet Narodowy im. Wasyla Stusa, Winnica, Ukraina)

### Adres redakcji

„Slavica Wratislaviensia”

Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego

ul. Poczтовая 9

53-313 Wrocław

e-mail: [slavica@uni.wroc.pl](mailto:slavica@uni.wroc.pl)

Lista recenzentów, opis procedury recenzowania oraz wskazówki dla autorów są dostępne na stronie WWW czasopisma: <https://wuwr.pl/swr/>

Wersja podstawowa czasopisma: drukowana

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o. Wrocław 2022

ISSN 0239-6661 (AUWr)

ISSN 0137-1150 (SW)

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o.

50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15

tel. 71 3752474, e-mail: [sekretariat@wuwr.com.pl](mailto:sekretariat@wuwr.com.pl)

## Spis treści

### ARTYKUŁY

ALEKSANDRA Savić, MILICA JAKUBJEC-SEMKOVÁ, Věze iz starine između Poljaka i Srba. Kako se princeza Baňalučka vratila u Baňu Lučku . . . . .	9
MIŁOSZ BUKWALT, Trauma, włóczęga, poszukiwanie sławy. Wokół predebiutu literackiego Miodraga Bulatovicia . . . . .	27
ELŻBIETA TYSZKOWSKA-KASPRZAK, Zigmund Freud i jego teorii w romane Goce Smilewskiego <i>Cecilia Zigmunda Freйда</i> . . . . .	39
ILONA GWÓZDŹ-SZEWCZENKO, Powieść o formowaniu czy formująca? <i>Bildungsroman</i> w gorszej czechosłowackiej normalizacji . . . . .	53
DOROTA ŻYGADŁO-CZOPNIK, O zapomnianej czeskiej prowincji. Próba krytycznej refleksji nad filmem <i>Mistři</i> Marka Najbrta . . . . .	65
MARIJA LENOK, Подвійність подорожувань у художніх репортажах О. Гавроша <i>Стрий і старий</i> та В. Шабловського, І. Мейзи <i>Наша маленька ПНР</i> . . . . .	83
FLORIJ BATSEVYCH, Лінгвальні вияви оповідних голосів у наративі (на матеріалі новели Василя Стефаника <i>Нутка</i> ) . . . . .	93
OLENA SYNCHAK, <i>Лексикографка чи лексикографія?</i> Українсько-польські паралелі жіночого словотворення . . . . .	103
MAGDALENA BŁASZAK, Partykuły formotwórcze we współczesnym języku macedońskim . . . . .	117
HANNA KOCUR, Problem ironii w procesie przekładu dramatów Biljana Srbljanovića . . . . .	127
VESNA VJEDOV, Planiranje stvaralačkih zadataka u nastavi hrvatskoga jezika kao dio portreta kreativnog nastavnika . . . . .	139

### RECENZJE

Agnieszka Janiec-Nyitrai i Zoltán Nyitrai, <i>Vrhat dvojité stín. Středoevropsství jako osud v románech Milana Kundery</i> , Szent Adalbert Közép- és Kelet-Európa Kutatókért Alapítvány–Nadace svätého Vojtěcha pro výzkum střední a východní Evropy–Konstantin Filozófus Egyetem, Nitra–Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Esztergom 2017 (ILONA GWÓZDŹ-SZEWCZENKO) . . . . .	157
<i>Linguistische Beiträge zur Slavistik. XXVIII. JungslavistInnen-Treffen, 18. bis 20. September 2019 in Hamburg</i> , eds. Nelli Ritter, Martin Henzelmann, „Specimina philologiae Slavicae”, t. 206, Berlin-Bern-Wien 2021 (DRAGAN JANKOVIĆ) . . . . .	159
Noty o Autorach . . . . .	163



# Contents

## ARTICLES

ALEKSANDRA SAVIĆ, MILICA JAKUBJEC-SEMKOVOVA, Historical ties of Poles with Serbs: How Princess Banjaluka returned to Banja Luka . . . . .	9
MIŁOSZ BUKWALT, Trauma, wandering, quest: About the writing pre-debut of Miodrag Bulatović . . . . .	27
ELŻBIETA TYSZKOWSKA-KASPRZAK, Sigmund Freud and his theories in Goce Smilevski's novel <i>Freud's Sister</i> . . . . .	39
ILONA GWÓZDŹ-SZEWCZENKO, A novel about formation or a forming novel? <i>Bildungsroman</i> in the straitjacket of Czechoslovak normalisation . . . . .	53
DOROTA ŻYGADŁO-CZOPNIK, About a forgotten Czech province: An attempt at a critical reflection on the film <i>Mistři</i> by Marek Najbrt. . . . .	65
MARIJA LENOK, The duality of travel in the artistic reportages <i>Stryi and the Old</i> by O. Gavrosh and <i>Our Little Polish People's Republic</i> by W. Szablowski and I. Meyza . . . . .	83
FLORIJ BATSEVYCH, Lingual expression of storytelling voices in narratives: The case of Vasyl Stefanyk's novel <i>A Thread</i> . . . . .	93
OLENA SYNCHAK, <i>Leksykografka</i> or <i>leksykografynia</i> ? Ukrainian-Polish parallels of feminine word formation . . . . .	103
MAGDALENA BŁASZAK, Form-creating particles appearing in the contemporary Macedonian language . . . . .	117
HANNA KOCUR, The analysis of irony in translations of Biljana Srbljanović's plays . . . .	127
VESNA BJEDOV, Planning creative tasks in Croatian language teaching as part of a creative teacher's portrait . . . . .	139

## REVIEWS

Agnieszka Janiec-Nyitrai and Zoltán Nyitrai, <i>Vrhat dvojité stín. Středoevropanství jako osud v románech Milana Kundery</i> , Szent Adalbert Közép- és Kelet-Európa Kutatókért Alapítvány–Nadace svatého Vojtěcha pro výzkum střední a východní Evropy–Konstantin Filozófus Egyetem, Nitra–Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Esztergom 2017 (ILONA GWÓZDŹ-SZEWCZENKO) . . . . .	157
<i>Linguistische Beiträge zur Slavistik. XXVIII. JungslavistInnen-Treffen, 18. bis 20. September 2019 in Hamburg</i> , eds. Nelli Ritter, Martin Henzelmann, "Specimina philologiae Slavicae", vol. 206, Berlin-Bern-Wien 2021 (DRAGAN JANKOVIĆ) . . . . .	159
Notes on Authors . . . . .	163





<https://doi.org/10.19195/0137-1150.176.1>

Data przesłania artykułu: 25.01.2022

Data akceptacji artykułu: 29.03.2022

ALEKSANDRA SAVIĆ

Univerzitet u Beogradu, Srbija

(University of Belgrade, Serbia)

MILICA JAKUBJEC-SEMKOVOVA

Wroclawski univerzitet, Poljska

(University of Wrocław, Poland)

# Везе из старине између Пољака и Срба. Како се принцеза Бањалука вратила у Бању Луку

Апстракт

У раду се говори о односима између Срба и Пољака. *Прича о принцези Бањалуци* један је од примјера али и резултата давних блиских културних и историјских веза ова два словенска народа. Представићемо проналазак бајке, релације између два народа, могући историјски извор приче, те њеног аутора Хијеронима Морштина. Такође, биће говора о пољском епониму „бањалука”, преводу и транслатолошким изборима приликом припреме текста на српском.

*Кључне речи:* Принцеза Бањалука, Хијероним Морштин, Пољаци и Срби, транслатологија, епоним

## Historical ties of Poles with Serbs: How Princess Banjaluka returned to Banja Luka

Abstract

This paper presents the relationship between Serbs and Poles, basing on *The Story of Princess Banjaluka*, as well as the result of the earliest cultural and historical contacts of the two Slavic peoples. We will introduce the discovery of the story, the relationship between the nations, pos-

sible historical sources of the story, and the author. Also, we will present some information about the eponym "banialuka," interesting facts regarding this translation, and translation choices made during the preparation of the book.

*Keywords:* Princess Banjaluka, Hieronymus Morsztyn, Poles and Serbs, translatology, eponym

## Historyczne związki Polaków z Serbami. Jak księżniczka Banialuka wróciła do Banja Luki

### Streszczenie

*Historia uciezka o zacnej królownie Banialuce* Hieronima Morsztyna jest jednym z przykładów dawnych bliskich kontaktów historycznych i kulturalnych między Serbami a Polakami. Oprócz problemów związanych z genezą poematu i jego prezentacją artykuł przedstawia proces powstania eponimu „banialuka” oraz traktuje o problemach natury translologicznej związanych ze współczesnym przekładem poematu na język serbski.

*Słowa kluczowe:* księżniczka Banialuka, Hieronim Morsztyn, Polacy i Serbowie, translologia, eponim

### Увод – о проналаску приче<sup>1</sup>

Како то обично бива са необичним открићима, проналазак *Приче о принцези Бањалуци* био је сасвим случајан. Током претраживања часописа *Јужнословенски филолог* прочитала сам интересантан податак о Бањој Луци – да је опјевана у једној старој пољској пјесми, а како прикупљам занимљиве приче о градовима у Босни и Херцеговини, пјесму сам сачувала. Ускоро сам, у разговору са историчарима и професорима књижевности, али и претражујући доступну грађу, схватила да је та пјесма остала потпуно непозната не само српској историји књижевности већ да је и у Пољској објављена и анализирана прилично касно.

Фран Илешић (1871–1942), професор језика и компаративиста, године 1922–1923. у поменутом часопису објављује чланак „Словенске етимологије“, у којем говори о својим сазнањима да у Пољској постоји необичан израз *banialuki*, забиљежен како у старим рјечницима тако и у модерним изразима (Илешић, 1922–1923, с. 83). Дискутујући са познаваоцима пољске књижевности и консултујући литературу, Илешић је сазнао да је пољски пјесник Хијероним Морштин написао „Забавну

<sup>1</sup> Овај рад представља знатно измијењену и допуњену верзију предговора Александре Савић *Приче о принцези Бањалуци*, објављене 2021. године у издању Удружења лектора Републике Српске и Удружења Пољака Бања Лука. Допуна Милице Јакубјец-Семковове почиње од дела насловљеног *Од имена града и принцезе до епонима*.

хисторију о одличној принцезињи из источних крајева Бањалуци” (Илешић, 1922–1923, с. 83) давне 1650. године и да је сасвим вјероватно да је овог барокног пјесника инспирисала управо варош у Босни и Херцеговини, те да је путем његове пјесме ријеч првобитно и ушла у пољски језик. Аутор на крају рада поставља два сасвим оправдана питања, од којих смо и ми пошли у анализи Морштинове фантастичне приче: „Зашто је Морштин своју јунакињу назвао баш Бањалуком?” и „Зашто је босанска Бања Лука дала повод да се њезиним именом назове један пољски роман у стиховима?” (Илешић, 1922–1923, с. 84).

На први поглед може нам се учинити да је град на Врбасу пуким случајем доспио у пољску књижевност, али што сам више истраживала, увиђала сам да су везе међу Србима (као и другим балканским народима) и Пољацима веома блиске и да њихови контакти сежу далеко у прошлост – а остваривали су се путем народне књижевности, приликом путовања, на војничким походима – прије свега против тада изузетно моћне и велике пријетње Турске, вјештим политичким маневрима, и, наравно, због природне блискостисловенских народа. Многи наши списатељи писали су о овој земљи и у њој проналазили инспирацију за своја дјела: Исидора Секулић насловила је један свој текст о Пољацима овако – *О Пољској мислити души је драго* (Секулић, 2003, с. 246–250), а у Кракову је студирао Иво Андрић.

## Везе пољске и српске књижевности

Истраживање узајамних контаката пољске и српске књижевности можемо пратити још од XIX вијека, а „почеци пољског интересовања за Србију повезани су са формирањем романтизма који је проповедао идеју повратка ка извору сваке књижевности – ка народној песни. Истовремено, већ у 20-им годинама XIX века рађа се и учвршћује појам словенске узајамности о којој је још раније писао немачки филозоф Јохан Готфрид Хердер” (Јакубец-Семкова<sup>2</sup>, 1996). у то вријеме постоји много превода са пољског, али се јављају и значајнији утицаји у књижевности – „пољска национална химна *Песма пољских легиона у Италији (Још Пољска није пропала...)* [*Pieśń legionów polskich we Włoszech (Jeszcze Polska nie zginęła...)*] Јузефа Вибицког оставила је, на пример, јасан печат на песмама двојице осведочених српских полонофила – *Improvisata* Милоша Поповића и *Ajd! ajd!* Љубомира Ненадовића” (Буњак, 1999).

<sup>2</sup> Радови Милице Јакубец-Семковой, Ђорђа Трифуновића, Петра Буњака и Крешимира Георгијевића преузети су, у дигиталном издању, са странице *Растко* (<https://www.rastko.rs/rastko-pl/index.php>), одјељак Пољска – Библиотека пољско–српских културних веза.

Са друге стране, Ђорђе Трифуновић тврди да, ако би се „на једном месту окупила спорадична и, каткада, случајна оскудна грађа, показала би да су Срби рано почели да одлазе у далеку Пољску и да је занимање српског народа за Пољаке, наравно, у скромним сразмерама, постојало још у средњем веку” (Трифунувић, 1980, с. 59–67). Најприје су, наиме, у нашу средину вијести о овом словенском народу стизале посредством записа српских хроничара о ратовању Пољака и Турака (Трифунувић, 1980), што је разумљиво и веома важно и за наш рад, будући да су Пољаци и Срби (и други балкански народи) били на истој, хришћанској страни одбране од Турака. Побједу Пољске код Хоћима у XVII вијеку опјевао је и Иван Гундулић у *Осману*:

Владиславе, пољачкога  
Славна краља славни сину,  
чим тва пуни слава многа  
свега сви’ета величину,  
на спјевања ова обрати  
величанство ведра чела,  
у ки’ех ти иштем приказати  
недобитна твоја дјела.  
(Гундулић, 1990, с. 24)

Једном од првих цјеловитих студија о овом питању сматра се књига Крешимира Георгијевића (1907–1975) *Српскохрватска народна песма у пољској књижевности: Студија из упоредне историје словенских књижевности* из 1936. године, у издању Српске краљевске академије, у којој аутор и сам истиче да се о пољским преводима и везама са српскохрватском књижевношћу „код нас мало зна” (Георгијевић, 1936), те додаје да о утицају наше народне поезије на пољску умјетност има још мање података. Ти односи су у каснијим студијама истраживача из обје земље детаљније разрађени и на овој теми се „до сада, нарочито после II светског рата, радило врло много” (Топић, Буњак, 2015, с. 7). Милица Јакубјец-Семкова у својим радовима детаљно биљежи историју пољског интересовања за Србију која се односи на рецепцију народне пјесме, разматрања о књижевности и преводе српских аутора (Јакубјец-Семкова, 1996; Jakóbiec-Semkowowa, 1975; 1991), чиме су књижевни контакти из прошлости знатно расвијетљени.

## Леђан град

Како се у науци о језику као доказ значајних контаката међу народима узимају топоними, у српској филологији истраживан је географски назив *Леђан град*, који се помиње у неколико народних пјесама, као што је доље поменута *Женидба Душанова*, а забиљежен је и у Вуковом рјечнику (Караџић, 1852, с. 324).

*Женидба Душанова*

Кад се жени српски цар Стјепане,  
 надалеко запреси ђевојку,  
 у Леђану, граду латинскоме,  
 у латинског краља Мијаила,  
 по имену Роксанду ђевојку;  
 цар је проси, и краљ му је даје.  
 (Караџић, 1845, с. 132)

Стојан Новаковић (1879) установио је да је Леђан име за Пољску и Пољаке и да је у српски језик назив дошао под утицајем мађарског и то поводом угарских и мађарских ратова са Турцима (Новаковић, 1879, с. 4). Овај суд потврђује и Александар Лома у књизи *Пракосово: словенски и индоевропски корени српске епике*, додајући да име изворно означава становнике необрађених поља (Лома, 2002, с. 58), како су се звали преци Пољака. у *Етимологијском рјечнику српског или хрватског језика* (1971) Петар Скок биљежи одреднице *Леђан* (народне пјесме, град латински) и *Леђанин* (краљ), те варијанте *Леден* и *Леген* (Скок, 1971, с. 284). Овај топоним сматра се потврдом најранијих веза између Срба и Пољака – оних из времена прије досељавања на Балкан (Лома, 2002, с. 58)<sup>3</sup>.

## Гусле и народне пјесме

Постоји неколико записа о српским музичарима на пољском двору. Крешимир Георгијевић, историчар књижевности и преводилац, биљежи три помена српске народне пјесме на пољском језику (1936):

Први пољски аутор који говори о том да Срби певају јуначке песме јесте хроничар и песник Маћеј Стријковски (Maciej Strykowski, 1547–1582), који је у својој хроници: »Która przedtym nigdy światła nie widziała Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi« (»Која пре тога никада није светла видела, Кроника пољска, литавска, жмудска и целе Малорусије«; Кенигзберг, 1582) написао ове стихове: »Byłem sam tam w tych polach, gdzie nasi przodkowie / Turki bili, śpiewają dziś o nich Serbowie«.

[...] Други аутор који спомиње нешто о народним песмама јесте Хијероним Морштин (Hieronim Morsztyn; 1580–1623?). у књизи »Światowa rozkosz« (Краков, 1606; II изд. Познањ, 1622), у одељку *Музыка*, спомиње како међу војницима, ситима већ труба и бубњева, тужни Србин вуче дугачко гудало погнувши главу на страну, »graiąc im starodubskie dумы, jak przed laty Turków bili Polacy i mężne Horwaty«.

[...] Трећи аутор такође спомиње српске гусле, али и гајде; то је Кацпер Мјасковски (Miaskowski, 1553–1622). у песми *Mieśopust polski*, која се налази у књизи *Zbiór rytmów...* (I издање Краков, 1612, II изд. 1622, III изд. у Познању, 1855, II, 187–192) пева песник

<sup>3</sup> Тему „Леђан града” обрадила је детаљно у последње време немачка слависткиња Габријела Шуберт у реферату читаном на XVI Међународном конгресу слависта у Београду 2018. године. G. Schubert, *Wo befindet sich und was ist Ledjangrad?*, [в:] S. Kempgen, M. Wingender, L. Udolph, *Deutsche Beiträge zum 16. Internationalen Slavistenkongress Belgrad 2018*, Wiesbaden 2018, с. 527–539.

o bogu Баху, који је »оставио машкаре и веселе свеце«; ту има и ово место: «Serbskie skrzyrki i dudy ostatek zagłuszają, Gdy z maskami odedrzwi do pościenia kluszą...».

## Историјски извори<sup>4</sup>

Петар Буњак (1999) о најранијим односима између пољског и српског народа пише овако:

У нашим изворима нема много сведочанстава о политичким додирима, а још мање о непосредним културним прожимањима двају словенских народа, пољског и српског, у њиховој дубљој историјској прошлости. Можемо само претпостављати да је свакако морало бити доста раних и, могућно, разгранатих економских контаката посредством трговачких путева који су преко наших крајева повезивали пољске земље са Византијом и Истоком. За некакве запаженије односе у културном погледу могло је бити још мање места с обзиром на припадност наших народа различитим ареалима.

С обзиром на то, нема много података о културној, економској или политичкој размјени најранијег доба. Након продора Османлија на Балкан и знатног проширења пољских граница у XIV вијеку, та размјена постаје далеко чешћа – најприје јер Пољска постаје »источни бастион Европе« (Буњак, 1999) те, захваљујући територијалном проширењу, она обухвата и подручја насељена православцима (Буњак, 1999). Вијести о пољском војевању са Османлијама преносиле су се код Срба, нарочито код преписивача (Трифунковић, 1980, с. 59–67). Значајан траг о српско–пољским односима представљају и „проситељна писма” – „монаси српских манастира са широког данашњег југословенског подручја и са Свете Горе Атоске одлазе већ од XVI века у пољске крајеве ради скупљања милостиње” (Трифунковић, 1980, с. 59–67). О тим путовањима остали су понеки вриједни записи, а забиљежено је и да су у Пољској били монаси из манастира Папраћа 1561, Ремета 1628, Лепавина 1650, Раваница 1692. године (Буњак, 1999). Да та путовања нису била ријеткост, показује и постојање сталног обрасца таквих писама, који је био у Архиву Српске академије наука и уметности (Трифунковић, 1980). У XVIII вијеку многи знаменити Срби били су у Пољској: Доситеј Обрадовић, Јован Рајић, Герасим Зелић и други, а било је и повремених путовања из Пољске на Балкан (Буњак, 1999). Током наредних сто година, веза двију земаља почела се разгранавати и доносити резултате на културном, преводилачком и политичком пољу (Буњак, 1999). Уосталом, у науци је одавно образложен и утицај пољске емиграције у Паризу и Лондону (послије устанка 1830) на настанак и садржај *Начертанија*<sup>5</sup> из 1844.

<sup>4</sup> Забиљежени су бројни спорадични подаци о српским и пољским везама од средњег вијека наовамо, а у овом раду садржане су само информације кључне за разумијевање дјела.

<sup>5</sup> *Начертаније* (написано 1844, објављено 1906), програм састављен за Александра Карађорђевића, представља нацрт о спољашњој и унутрашњој политици тадашње Србије, а односи се на уједињење територија које су насељене Србима.

Када је у питању данашња Босна и Херцеговина, већ смо поменули да су монаси манастира Папраћа били у Пољској у XVI вијеку. Постоје и извори из путописа Пољака који су се идући кроз Босну и Херцеговину упућивали у Цариград или Русију или су путовали у Далмацију, Босну и Херцеговину, Дубровник, Црну Гору. Нама су свакако најпознатији и најсвјежији докази блиских сусрета Пољака и Срба подаци о пољским колонистима који су у Босну и Херцеговину стигли за вријеме Аустроугарске (Lis, 2016). Они су стизали у оквиру планског размјештања кадра у Хабзбуршкој монархији у појединачним и групним досељавањима, а населили су подручје срезова Прњавор, Градишка, Дервента, Бања Лука и Брод (Дрљача, 1984, с. 7, 29)<sup>6</sup>. Пољска књижевница Марија Домбровска била је у Босни и Херцеговини 1934. и о том боравку написала је извјештај о привредном и политичком положају досељеника, животу са старосједиоцима и чувању народности (Дрљача, 1976, с. 133–148)<sup>7</sup>.

## Константин Михаиловић из Островице

Значајан историјски извор који би могао бити спона између Бање Луке и Пољске представља хроника Константина Михаиловића из Островице, који је био „не само сведок него и активни учесник у многим догађајима који се могу сматрати за веома значајне” (Живановић, 2002, с. 4). Један од таквих догађаја има посредне везе и са градом на Врбасу. Наиме, Михаиловић је био турски јаничар и његова посљедња битка у овој војци била је борба за Звечај (Живановић, 2002, с. 71). Приликом освајања Босне, Константин Михаиловић постављен је 1463. за заповједника тврђаве Звечај:

Посевши град, кренуо је назад у своју престоницу, а мене је био ту оставио у једном граду званом Звечај, недалеко од Јајца и дао ми је педесет јаничара за поседање града и плату за пола године за свакога, а и других Турака сам имао (око) тридесетак за помоћ. А кад је цар напустио земљу, краљ Матија је, не оклевајући, с јесени стигао у Босну и опколио је Јајце, а исто тако и Звечај, у којем сам ја био. (Живановић, 2002, с. 129)

Након што је угарски краљ Матија Корвин (1458–1490) заузео Јајце, Константин „је предао Звечај са посадом од 50 јаничара и ступио у краљеву службу. Током ове експедиције, краљ је добио 28 тврђава међу којима су

<sup>6</sup> Југословенски Пољаци су се послје Другог свјетског рата почели враћати у послератну Пољску, на основу *Протокола о исељавању Пољака*, потписаног 2. јануара 1946. између Владе Републике Пољске и Владе ФНРЈ (Дрљача, 1985, с. 72).

<sup>7</sup> Још један опис живота Пољака у Босни дао је Станислав Роспонд у књизи *Jugoslawia. Z teki podróżnika i obserwatora* (1936), гдје је свратио пажњу на то да је прво дошла у Босну интелигенција потребна у хабзбуршкој администрацији и судству а послје сељаци. „Пољска села – примјетно је – одржавају осјећај националног идентитета” (Rospond, 1936, с. 168, прев. МЈС) и додао да у Бањалуци највеће рибогојилиште држи син досељеника, почасни конзул Пољске, Артур Бурда (Rospond, 1936, с. 169. прев. МЈС).

били Бања Лука, Тешањ, Сребреник са свим жупама у Доњим крајевима и у Усори” (Микић, 1995, с. 41).

Кад се вратио „међу хришћане”, Михаиловић је прво једно вријеме био у Мађарској, а онда се настанио у Пољској. Његово дјело *Јаничарева успомена* [*Pamiętniki janczara: (czyli kronika turecka)*], написано најприје на пољском језику, посвећено краљу Јану Олбрахту, који је владао од 1492. до 1501, било је „на линији” опште пољске политике и пољских схватања (Живановић, 2002, с. 45). Претпоставка је да је ова хроника у ствари требало да послужи хришћанским владарима да боље упознају устројство турске војске како би се одбранили од Османлија. За нашу причу најзначајније је свакако то што је Константин описао свој боравак у Звечају, који је удаљен свега неколико километара од Бање Луке, па можемо претпоставити да су се Пољаци, будући да је рукопис био веома популаран, на основу Константинових сјећања и упознали са Босном и Јајачком бановином. Тешко је са ове временске дистанце и без чврстих потврда говорити о доказима и аргументима, али овај спис нам свакако дозвољава да претпоставимо да су на пољском двору познавали неке прилике о Бањој Луци и околини и прије него што је она постала центар Босанског пашалука<sup>8</sup>.

## Хијероним Морштин (1581–1622)

Осим насумичних помена и спорадичних биљежака, о Хијерониму Морштину нисам нашла много података у српским изворима. Што се тиче овог његовог дјела, још мање. Српски аутори га најчешће наводе када говоре о помену српских народних пјесама у Пољској (Георгијевић, 1936; Буњак, 1999).

Интересантно је да су и пољски извори прилично оскудни, а кад је живот овог барокног пјесника у питању, зна се да је врло рано остао сироче и да је примљен код ујака Самуела Готарда Ласког, пољског дипломате и секретара на двору шведског и пољско-литванског краља Сигисмунда III Вазе (Grześkowiak, 2007б). Рођен је око 1581. године а умро је у 41. години.

Његова најпознатија дјела су *Światowa Rozkosz* [*Свјетска раскош*] и *Historija ucieszna o zasnej królownie Banialuce ze wschodniej krainy* [*Забавна прича о племенитој принцези Бањалуци из источних крајева*] (Grześkowiak, 2007а). Чини се да су најбољи извор за проучавање пишчеве биографије управо његова дјела, а судбина се према њима и није односила благонаклоно пошто су многи рукописи остали изгубљени или су се нашли у полемикама око спорног ауторства (Карпиński, 1995). Друге појединости из Морштиновог живота тешко се могу поуздано утврдити, те тако неки извори наводе да је

<sup>8</sup> Данашње име града помиње се први пут 1494. у повељи угарског краља Владислава II Јагелонаца (*Хронологија историје Бање Луке*) МЈС.



био јако близак двору а други да је био свештеник (Karpiński, 1995, с. 6). Пјесник је за живота био славан и његова дјела су често преписивана, па Гжешковјак [Grzeškowiak] наводи и да је „Морштин највероватније био први такав писац који је створио пут за најважнију форму барока у пољској поезији – рукописима”<sup>9</sup> (Grzeškowiak, 20076).

## Прича о принцези Бањалуци

Прави назив Морштиновог дјела је *Забавна прича о племенитој принцези Бањалуци из источних крајева*. Мада се ова верзија у литератури ријетко среће, познати су краћи називи *Бањалука* и *Прича о принцези Бањалуци*. Дјело је било познато само путем преписа, а први пут је издано 1650. године. Међутим, тек је два вијека касније одређен њен аутор – 1820. године један критичар приписао је *Бањалуку* Морштину (Grzeškowiak, 20076).

То је прије свега срећна прича: перипетије јунака, њихов труд, покушаји, детерминација у борби са судбином награђују се финалном свадбом [...] Ово Морштиново дјело је прва бајка или ако више волите, магична бајка у пољској књижевности у којој важну улогу играју зачарани реквизити и чудесне моћи – овако пјесму описује пољски аутор Радослав Гжешковјак. (Grzeškowiak, 20076)

Прича је подијељена на дијелове у којима се дају кратак опис онога што слиједи, информације о добима дана и положају сунца. Препуна је магичних елемената и натприродних појава – зачарана јабука, необична бића, страшни ђаволи и вјештице. Р. Гжешковјак (20076) истакао је детаље који говоре о мајсторству писца и чине ову причу другачијом од осталих Морштинових остварења али и дјела других писаца тог периода. Први је опис краљевићеве потраге за Бањалуком. Он, наиме, среће три пустињака, који му уз помоћ животиња, птица и вјетра припомажу у трагању. Каталог животиња и птица импресиван је, али посебно умијеће писца види се у какофонији звукова који су дотад незабиљежени у пољској књижевности (Grzeškowiak, 20076). Други интересантан потез нашег писца огледа се у чињеници да је принцеза на неколико мјеста именована, али је краљевић остао безимен, „што значи да сваки читалац може да се поистовјети с њим” (Grzeškowiak, 20076).

Без обзира на пишчево умијеће да обичну љубавну причу надогради фантастичним елементима и егзотичним детаљима – попут имена принцезе, и тако јој да сасвим другачији печат, Морштин ипак није сасвим оригиналан

Сви мотиви романсе су из разних верзија у међународној класификацији Арна и Томсона означени бројем АТ 400: краљевић креће у лов (I е) и заједно са слугом се нађе у зачараном замку неке принцезе (II б), она се договара са њим за састанак, али кад долази на уговорено мјесто, налази га гдје спава због зачаране јабуке (III и, j, к), принцезин замак се руши и она одлази (IV), а краљевић креће да је тражи, пење се на

<sup>9</sup> Преводи са пољског – ако нису потписани – Г. Ђурђев-Малкјевич.

високу планину и уз помоћ пустињака које је срео, а који имају власт над сисарима, птицама и вјетровима, сазнаје гдје да тражи своју драгу (V а, 61), налази принцезин замак и прави се да је помоћник баштована (VI 61), побјеђује у турниру (VI е1) и дозвољава да буде препознат по поломљеном прстену (VI д). (Grzeškowiak, 20076)

Наведене елементе приче могли бисмо анализирати и помоћу Пропове класификације јер поједини дијелови јасно упућују на заједничке елементе, односно функције бајке<sup>10</sup> у народној књижевности. Овдје ћемо се задржати само на дјелокругу јунака. На примјер, принц, син краља Либејна, удаљава се од куће у шуму (I е – удаљавање), при потрази за принцем помажу му животиње, птице, вјетрови (XIV, Z9 – разна лица се стављају јунаку на располагање), принц стиже у другу земљу и нико га не препознаје, ради као баштован (XXIII – јунак стиже непрепознат кући или у другу земљу), Бањалука препознаје принца по прстену (XXVII – јунака препознају по знаку или предмету), принц се жени Бањалуком и ступа на престо (XXXI – јунак се жени и ступа на престо) (Проп, 2012, с. 35–75).

Са друге стране, у *Причи о принцези Бањалуци* налазимо и неке барокне елементе (Бојовић<sup>11</sup>, 2014), као што је типичан почетак чија је тема покајање:

Бијаше то давно, али већ у хришћанству, када грешне душе осјетише свјетлост божанску и смрт нам већ бјеше опроштена, јер нас је Исус искупио због првобитног Адамовог гријеха. (*Прича о принцези...*, с. 21)

Можемо закључити да ово дјело представља неку врсту синтезе бајке као подлоге из народне књижевности и барока као књижевног правца у коме је Морштин стварао. Основа овог дјела јесте љубавна прича између неименованог принца из сјеверне земље и принцезе Бањалуке, која је, изгубивши родитеље, стигла у необичан замак надомак Либејновог краљевства. Јунак и јунакиња одмах се заљубљују, али их чекају разне потешкоће – љубоморна дворска дама која се жели удати за принца и уз помоћ магије одваја га од Бањалуке, одлазак Бањалуке у далеку земљу, јунакова потрага за њом, витешки турнир на којем принц учествује. На крају ипак љубав побјеђује, принц осваја турнир и жени се Бањалуком.

## Бањалука у Пољској – етимологија, историја и савремено значење

Бројне су теорије о томе како је Морштинова принцеза из источних крајева добила име<sup>12</sup>, а она о вези између града Бање Луке и Пољске највјероватнија

<sup>10</sup> Функције ликова, редослијед функција, слична структура (Проп, 2012, с. 29–33).

<sup>11</sup> У књизи З. Бојовић исцрпно су описане особине барокног стила на примјеру дубровачке књижевности.

<sup>12</sup> Гжешковјак наводи неколико извора који му се ипак чине мање вјероватним од горе наведених – термин *bannieleuca* латинском је означавао крај терена заштићеног имунитетом

је. Тако је мислио и Фран Илешић, у чијем раду налазимо и први помен *Приче о принцези Бањалуци*:

могуће би наине било и то, да је израз узет од вароши, али преко Морштина, т. ј. да је Морштин сам своју »јунакињу« назвао према имену босанске вароши. Да је израз постао популаран баш преко Морштина, врло је вероватно, јер је он својим стиховима, који су се, нештампани, ширили од двора до двора, имао на друштво свога времена велики утјецај. (Илешић, 1922–1923, с. 84)

У прилог изнесеној хипотези иду слједеће чињенице – неки сматрају да је информатор пјесника био неки мађарско-словеначки продавац биља и етеричних уља (Grzeškowiak, 2007б). Са друге стране, као што смо већ навели, Хијероним Морштин у свом другом дјелу *Światowa rozkosz (Свјетска раскош)* (VII 21–26) опет помиње наше крајеве, што свакако не може бити случајност. Ту налазимо како међу војницима, којима је већ доста труба и бубњева, тужни Србин, са главом погнутом на страну, вуче дугачко гудало, свирајући им старинске пјесме како су некада Пољаци и храбри Хрвати побјеђивали Турке (Grzeškowiak, 2007б). Већ сам истакла како је *Јаничарева хроника* Константина Михаиловића из Островице, посвећена пољском краљу и народу, била веома популарна и преписивана на пољском двору, па је Морштин, преко ујака политичара који га је усвојио, могао сазнати за ово дјело, читати га и тако се информисати о Босни и Херцеговини. Михаиловић је ово дјело написао сто година прије него што је Морштин именовao своју принцезу Бањалуком, а касније је наш град постао и центар Босанског пашалука, па тако није невјероватно да је Морштин знао за нашу Бању Луку. Без обзира на то што у његовој магичној бајци не наилазимо на детаље, претпостављамо – као и други истраживачи *Приче о принцези Бањалуци* – да је пјесника привукло само име града, које му се учинило егзотичним.

С временом ће се десити потпуно неочекиван обрт, па ће бајка, заправо име принцезе, прерасти у бесмислицу. Савремени рјечник пољског језика објашњава ову ријеч кратко: «banialuka [...] zwykle w *lm* „brednie, niedorzeczności, głupstwa”; Pleść banialuki. Wierzyć w banialuki. (od imienia)” (М. Szymczak, 1978, т. 1, с. 121).

## Од имена града и принцезе до епонима

Пут који је у Пољској прошло име града, а преко Морштина име принцезе из источних земаља, испитао је детаљно поменути већ Радослав Гжешковјак (2007б), обраћајући пажњу пре свега на популарност Морштинове поеме. Иако је она била штампана много година после песникове смрти (1650)

---

или јурисдикцијом града, самостана; народне романсе Блиског истока помињу име „Benekli” или „Benli kuz”, дјевојке са младежом (2007б). За ове тврдње ипак нема довољно аргумената.

и прво је била читана у рукописима који су кружили широм земље углавном као лектира мање образоване паланачке, женске читалачке публике. Овај читалачки феномен су – пише Гжешковјак – у другој половини XVIII века спазили књижевници новог кова – представници доба просвећености. Најпознатији и најутицајнији су кренули са оштром критиком у име рационализма, против бајковитости. Франтишек Заблоцки 1774. у часопису *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne* упозорава младу девојчицу да је лектира *Банелуке* опасна за невино срце, а у комедији *Zabobonnik* (1781) исмејава будалаштине једне слушкиње питајући да ли их је узела „из *Бањелуке*”. Игнације Красицки у песничком писму *Do księdza Adama Naruszewicza* страхује да јунакиња из Морштинове поеме може заменити праву пољску хероину Ванду. Језгровиту карактеристику овог дела је дао у фусноти у поеми *Organy* Томаш Кајетан Венгиерси: „Banialuka, dawna bardzo historia romansowa, pozbawiona sensu, ledwie już podstępów jest zabawą”. У исто време паралелно се појављује реч „*banialuka*” писана малим словом као синоним глупости: прво код Красицког, после код Станислава Костке Потоцког и Јулијана Урсина Њемцевича у комедији *Samolub*: „Co to za banialuka! Mogze głupstw bezdenne!”. Захваљујући популарности поеме и упркос строгим критичарима, Бањалука је „отишла у пословицу” – констатује Гжешковјак.

Треба додати да је и у XIX веку Морштинова бајка имала још неколико издања али као књижевно дело је доживела рехабилитацију тек у XX веку када је барок постао предмет интересовања многих истраживача и када су уочене његове посебност, вредности и чари. Чеслав Хернас у свом монументалном делу (Hernas, 1972), описујући причу о Бањалуци, примећује да је она генолошки ближа бајци него романси и да „није само фабула допуњена неопходним описима већ креација својеврсне визије света на рубу вероватности и изузетности” (Hernas, 1972, с. 54, прев. МЈС). Засебну вредност представља – додаје Хернас – богатство и инвентивност песничког језика пре свега у описима природе, животиња и птица.

Skowronkowie wesoło pod niebem śpiewali,  
 przepióreczki zwabiały, a trznadle strykali.  
 Ciegocą kopatwy, a protesty świerczą,  
 gile i szpaki świszczą, jemioluchy skwierczą,  
 świergołą syrokosy, szczygieł przekrzykuje,  
 makolągwa gwizdała, krzywonos wkrzykuje,  
 psykali czyżkowie, kwiczoły piskały,  
 drozdy skrzypią, a żoły niemiło skrzeczały.  
 (w. 223–230, с. 115)

Критичка галама око приче о принцези учинила је њено име крајем XVIII века толико популарним да се у најстаријем стручном речнику пољског језика (Linde, 1807) налази широко објашњење речи „бањалука” (*banialuka*). Самуел Богумил Линде изводи њену етимологију из бајке о принцези, без ауторовог

имена: „BANALUKA, BANIALUKA, BANIELUKA, romans wierszem pod tytułem: *historya ucieszna o zacnej królewnie Banialuce* [...], banialuka: lada brednie, głupstwa drukowane, bałamuctwa, książka, czyli pismo bez sensu [...], 2. Ogólnie: brednie wszelakie, bajki, bałamuctwa, fraszki” (Linde, 1807, т. 1, с. 49). То је доказ да се већ у доба просвећености име претворило у епоним.

Шире објашњење израза – да је настао путем Морштинове приче, да означава бесмислице, и да се јако често користи међу Пољацима – налазимо у варшавским новинама 1847 (*Kurier Warszawski*, 1847, с. 1097). До краја XIX века је реч *banialuka* била повезана само са Морштиновом поемом, а име града на Врбасу бележи тек тзв. „варшавски речник” из 1900. године.

Banialuka, I, część. w lm, x Banaluka, † Banieluka 1. † *książka, pismo bez sensu*. 2. *brednie, niedorzeczności, bzdurstwa, głupstwa, androny*: Prawić banialuki. »To nie banialuki« (=nie bagatela). <Albo od królowny Banialuki w piśmie Morsztyna 1650, a. od miasta Srb. Banja Luka (łąka bańska)>. (*Słownik* 1900, с. 99)

## Повратак принцезе

Сигнализиран у наслову овог рада, повратак принцезе у Бању Луку врши се путем превода Морштинове фантастичке приче и публикације на српском, што је заслуга Удружења лектора Републике Српске, Удружења Пољака Бањалука<sup>13</sup> и лично Александре Савић која је у опширном предговору показала ово дело у широком контексту давних контаката Срба и Пољака. Није случајно да је издање *Бањалуке* настало у «њеном» граду јер је у њему активно Удружење Пољака, потомака пољских насељеника који су стигли у Босну, што је већ раније био речено. Већина њих после Другог светског рата дошла је у Пољску, пре свега на запад, на земље које су напустили Немци. Прво приватне а после званичне контакте повезале су раздвојене породице и познанике из пољског града Болеславјеца и околине и града на Врбасу. Жива до данас активност ових контаката и разни облици дружења заслужују пажњу нових истраживача.

## Транслатолошка питања

Пошто је публикација фантастичке приче о принцези намењена широј читалачкој публици, издавач и преводилац су морали учинити све да буде

<sup>13</sup> Удружење Пољака Бањалука је заслужено такође другим публикацијама превода пољске поезије на српски као нпр. песама Еве Соненберг, Еве Липске и Мажане Богумиле Кјелар у преводима Бисерке Рајчић, најпознатијег и најзаслужнијег преводиоца пољске књижевности на српски језик (Е. Sonenberg, *Poezija*, Banja Luka 2016; Е. Lipska, *Centrifugirajuća nada*, Banja Luka 2018; М.В. Кјелар, *Sacra conversatione*, Banja Luka 2020).

приступачна савременом читаоцу. Дужина написаног у стиху текста, који садржи многе догађаје и неочекиване заплете, а такође необично китњаст барокни језик, који је данас такође у Пољској тешко разумљив – захтевали су радикалне редитељске одлуке од стране издавача и преводиоца, Гордане Ђурђев-Малкјевич. Решење да се текст прикаже у прозном облику било је потпуно оправдано с погледом на српске читаоце заинтересоване давним везама.

Морштинова поема је подељена на десет делова, на крају последњег налази се осам нумерисаних песама а у закључку три кратке песме везане за свадбу (*Ślub i wesele, Te Deum laudamus, Bankiet*). Сваки део поеме почиње од кратког прозног садржаја и ову конструкцију је преводилац оставио нетакнуту. На тај начин читалац добије слику целине дела. Стихован облик има превод свих осам песама из последњег дела што је захтевало решење питања версификације: Морштин се служи регуларним тринаестерцом и парним римовима. Тај облик грађења стиха скоро није био познат у српској давној версификацији. Г. Ђурђев-Малкјевич успешно уводи тринаестерац (иако се понекад појављују одступања од њега), чувајући оригиналну ритмичку структуру стиха, његову мелодију, али одустаје од обавезног у пољској традицији римовања. Понекад се деси типично граматички слик (нпр. на почетку песме пете: високо/дубоко, ниско/блиско, боље/доље, с. 42). Врло интересантан доказ транслатолошких потешкоћа и успешног решења не само у версификацији јесте дупли превод почетка поеме. Наведен у предговору књиге, почетни фрагмент у стиху броји 22 стиха (само 5 дугачких сложених реченица), који су већином римовани, а у прозном фрагменту текст има 6 и по реченица). Краће реченице чине текст једноставнијим.

После кратког прозног резимеа првог дела, Морштинова поема почиње:

Już wtenczas wierne dusze od gnuśnej ciemności  
wywiedziono, już Boskie poznali jasności  
święci, już nasza śmiercią była śmierć zgładzona,  
przestępstwem Adamowym na karki włożon[a],  
kiedy król Akwilonu zimnego panował,  
Libejn, którego zaś syn wschód słońca hołdował.

(*Прича о принцези...*, с. 51)

У песничком преводу сачувана је старинска синтакса, обрнути ред речи, уместо римованог тринаестерца је уведен у већини стихован римован четрнаестерац:

Већ су тада изведене из те густе таме  
душе вјерне, већ су свеци осјетили саме  
свјетлости божанске, смрт бијаше наша тада  
опроштена, а због гријеха Адамова, иста ко и сада,  
тад краљ Либејн Аквилонем хладним владаше  
а син му дјеву са истока љубљаше.

(*Прича о принцези...*, с. 16),

а у прозној варијанти:

Бијаше то давно, али већ у хришћанству, када грешне душе осјетише свјетлост божанску и смрт нам већ бјеше опроштена, јер нас је Исус искупио због првобитног Адамовог гријеха. Владаше тада сјеверним, хладним Аквилоном краљ Либејн, чији син поклањаше своје срце лијепој дјеви са Истока. (*Прича о принцези...*, с. 21)

Једна сложена реченица оригиналног текста (у шест стихова) у песничком преводу је иста, у прозном – подељена је на две. У првом преводу сачуване су такође риме и неки од песничких средстава (*Akwilon zimny – Аквилон хладни – сјеверни, хладни Аквилон*). Преводац одустаје од компликованих метафора (*przestępstwo Adamowe na karki włożone – је гријех Адамов – или првобитни Адамов гријех*) али брине о сачувању атмосфере давнине користећи граматичку форму глагола – имперфекат. Архаизацији текста служи такође почетак «бијаше то давно» типичан за бајке и израз «свјетлост божанска».

Неколико наведених овде примера показује да превод – намењен савременом читаоцу – може одиграти популаризаторску улогу и такав је био главни циљ издавача. За бањалучке читаоце који се слободно служе пољским језиком смештена је и оригинална верзија Морштиновог дела коју је уступио пољски издавач Р. Гжешковјак. Проналазак *Приче о принцези Бањалуци* и штампање успешног превода намењеног широкој публици служи не само популаризацији овог дела већ је још један корак ка разјашњавању давних контаката између Срба и Пољака.

## Библиографија

- Бојовић, З. (2014). *Историја дубровачке књижевности*. Београд: СКЗ [Bojović Z. (2014). *Istoriја dubrovačke književnosti*. Beograd: SKZ].
- Буњак, П. (1999). *Преглед пољско-српских књижевних веза (до II светског рата)*. Београд: Славистичко друштво Србије. Интернет издање [Bunjak, P. (1999). *Pregled poljsko-srpskih književnih veza (do II svetskog rata)*. Beograd: Slavističko društvo Srbije]. Preuzet iz: <https://www.rastko.rs/rastko-pl/index.php> (pristup: 1.02.2021).
- Георгијевић, К. (1936). *Српскохрватска народна песма у пољској књижевности*. Београд: Српска краљевска академија. Интернет издање [Georgijević, K. (1936). *Srpskohrvatska narodna pesma u poljskoj književnosti*. Beograd: Srpska književna zadruga]. Preuzet iz: <https://www.rastko.rs/rastko-pl/umetnost/književnost/studije/kgeorgijevic-pesma.php> (pristup: 1.02.2021).
- Гундулић, И.Ц. (1990). *Осман*. Сарајево: Свјетлост [Gundulić, I.Dž. (1990). *Osman*. Sarajevo: Svjetlost].
- Дрљача, Д. (1976). Марија Домбровска о Пољацима у Босни. *Зборник за славистику Матице српске*, 10, с. 133–148 [Drljača, D. (1976). Marija Dombrovska o Poljacima u Bosni. *Zbornik za slavistiku Maticе srpske*, 10, s. 133–148].
- Дрљача, Д. (1985). *Колонизација и живот Пољака у југословенским земљама, од краја 19. до половине 20. века*. Београд: Српска академија наука и уметности, Етнографски институт [Drljača, D. (1985). *Kolonizacija i život Poljaka u jugoslovenskim zemljama, od kraja 19. do polovine 20. veka*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Etnografski institut].

- Живановић, Ђ. (1954). *Константин Михаиловић из Островице: Јаничарева успомена или Турска хроника*. Београд: Српска академија наука [Živanović, Đ. (1954). *Konstantin Mihailović iz Ostrovice: Janičareva uspomene ili Turska hronika*. Београд: Српска академија наука].
- Илешкић, Фран (1922–1923). Словенске »етимологије«. *Јужнословенски филолог*, III, с. 83–84 [Pešić, F. (1922–1923). Slovenske etimologije. *Južnoslovenski filolog*, III, s. 83–84].
- Јакубјец-Семковова, М. (1996). Шта су Пољаци пре сто година знали о српској књижевности? у *Сто година полонистике у Србији*, зборник радова са јубиларног научног скупа. Београд: Катедра за славистику Филолошког факултета Универзитета у Београду, Славистичко друштво Србије. Интернет издање [Jakubjec-Semkovicova, M. (1996). Šta su Poljaci pre sto godina znali o srpskoj književnosti? *Sto godina polonistike u Srbiji*. Београд: Катедра за славистику]. Preuzet iz: <https://www.rastko.rs/rastko-pl/stogodina/mjakubjec-xix.php> (pristup: 1.02.2021).
- Лома, А. (2002). *Пракосово: словенски и индоевропски корени српске епике*. Београд: Балканолошки институт [Loma, A. (2002). *Prakosovo: slovanski i indoevropski koreni srpske epike*. Београд: Balkanološki institut].
- Микић, Ђ. (1995). *Бања Лука на Крајини хвала*. Бања Лука: Библиотека баштина [Mikić, Đ. (1995). *Banja Luka na Krajini hvala*. Ванја Лука: Библиотека Ваštина].
- Новаковић, С. (1879). Леђан град и Пољаци у српској народној поезији. *Летопис Матице српске*, 120, с. 159–174 [Novaković, S. (1879). Leđan grad i Poljaci u srpskoj narodnoj poeziji. *Letopis Matice srpske*, 120, s. 159–174].
- Проп, В. (2012). *Морфологија бајке*. Београд: XX век [Prop, V. (2012). *Morfologija bajke*. Београд: XX век].
- [Морштин, Х.] (2021). *Прича о принцези Бањалуци*. [Приређ. Савић, А., прев. Ђурђев-Малкјевич, Г.]. Бања Лука: Удружење Пољака, Удружење лектора Републике Српске [Morštin, H. (2021). *Priča o princezi Banjaluci*. Priređivač Savić, A., prev. Đurđev-Malkjević, G. Ванја Лука: Удружење Пољака. Удружење лектора Републике Српске].
- Секулић, И. (2003). *Аналитички тренуци*. Нови Сад: Stylos [Sekulić, I. (2003). *Analitički trenuci*. Нови Сад: Stylos].
- Скок, П. (1971). *Етимолошки рјечник српског или хрватског језика*. Загреб: ЈАЗУ [Skok, P. (1971). *Etimologijski rečnik srpskog ili hrvatskog jezika*. Загреб: ЈАЗУ].
- Караџић, В. С. (1852). *Српски рјечник: истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*. Беч: Штампарија Јерменског манастира [Karadžić, V. S. (1852). *Srpski rječnik: istumačen njemačkim i latinskim riječima*. Већ: Štamparija Jermenskog manastira].
- Караџић, В. С. (1845). *Српске народне пјесме. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић*. Беч: Штампарија Јерменског манастира [Karadžić, V. S. (1845). *Srpske narodne pjesme. Skupio ih i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić*. Већ: Štamparija Jermenskog manastira].
- Топић, М., Буњак, П. (2015). *Укрштања и паралеле*. Београд: ЕАТ – Есо Art & Theory [Topić, M., Bunjak, P. (2015). *Ukrštanja paralele*. Београд: ЕАТ – Есо Art & Theory].
- Трифунковић, Ђ. (1980). Леси и Лешка земља у старој српској књижевности и писмености. *Зборник Матице српске за славистику*, 21, с. 59–67. Интернет издање [Trifunović, Đ. (1980). Lesi i Leška zemlja u staroj srpskoj književnosti i pismenosti. *Zbornik Matice srpske za slavistiku*, 21, s. 59–67]. Preuzet iz: <https://www.rastko.rs/rastko-pl/index.php> (pristup: 1.02.2021).
- Хронологија историје Бање Луке [Hronologija istorije Banje Luke]*. Preuzet iz: [https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%98%D0%B0\\_%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%98%D0%B5\\_%D0%91%D0%B0%D1%9A%D0%B5\\_%D0%9B%D1%83%D0%BA%D0%B5#CITEREF%D0%8F%D0%B0%D1%98%D0%B01962](https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%98%D0%B0_%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%98%D0%B5_%D0%91%D0%B0%D1%9A%D0%B5_%D0%9B%D1%83%D0%BA%D0%B5#CITEREF%D0%8F%D0%B0%D1%98%D0%B01962) (pristup: 28.11.2020).



- Grześkowiak, R. (2007a). *Historija ucieszna o królownie Banialuce / Hieronim Morsztyn*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN–Wydawnictwo: Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria.
- Grześkowiak, R. (2007b). *Wprowadzenie do lektury „Historii o królownie Banialuce”*. Preuzet iz: [http://www.staropolska.pl/barok/opracowania/banialuka.html?fbclid=IwAR1PCmSzYFVX-CgLWgLXnW3IKAlb7JYsFHCJ6kQntLDOKRs\\_pmsK3gvs6bGg](http://www.staropolska.pl/barok/opracowania/banialuka.html?fbclid=IwAR1PCmSzYFVX-CgLWgLXnW3IKAlb7JYsFHCJ6kQntLDOKRs_pmsK3gvs6bGg) (pristup: 18.10.2020).
- Hernas, C. (1973). *Barok*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Jakóbiec-Semkowowa, M. (1975). *Kazimierz Brodziński i słowiańska pieśń ludowa*. Wrocław-Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Jakóbiec-Semkowowa, M. (1991). *Słowiańska pieśń ludowa w polskich przekładach doby romantyzmu*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Leksikon Monumenta Serbica*. Preuzet iz: <http://monumentaserbica.branatomic.com/gradovi/epski-gradovi/gradout.php?id=1558&slovo=L&str=1> (pristup: 1.03.2021).
- Karłowicz, J., Kryński, A., Niedźwiecki, W. (red.). (1900). *Słownik języka polskiego ułożony pod redakcją Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwieckiego*. Warszawa.
- Karpiński, A. (1995). *Hieronim Morsztyn – Światowa rozkosz*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Kurier Warszawski* (1847). no. 229. Preuzet iz: <https://polona.pl/item/kurjer-warszawski-r-27-nr-229-28-sierpnia-1847,MTkxNTI1NTI/0/#info:metadata> (pristup: 19.01.2022).
- Linde, S.B. (1807). *Słownik języka polskiego*. Preuzet iz: <https://polona.pl/item/slownik-jezyka-polskiego-t-1-cz-1-a-f,MTI2MzI0NjE/146/#info:search:banialuka> T.1 (pristup: 30.12.2021).
- Lis, T.J. (2016). *Z Bośni do Polski*. Edycja źródłowa dokumentów dotyczących reemigracji Polaków z Bośni i Hercegowiny po II wojnie światowej. Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramik. Bolesławiec.
- Narodowe Centrum Kultury. Preuzet iz: <https://nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/ojczysty-dodaj-do-ulubionych/ciekawostki-jezykowe/BANIALUKI,cltt,B> (pristup: 16.12.2020).
- Rospond, S. (1935). *Jugosławja. Z teki podróżnika i obserwatora*. Miejsce Piastowe: Nakł. Towarzystwa Św. Michała Archanioła.
- Szymczak, M. (red.). (1978). *Słownik języka polskiego*, t. 1. Warszawa: PWN.



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.176.2>

Data przesłania artykułu: 2.09.2021

Data akceptacji artykułu: 8.02.2022

MIŁOSZ BUKWALT

Uniwersytet Wrocławski, Polska

(University of Wrocław, Poland)

# Trauma, włóczęga, poszukiwanie sławy. Wokół predebiutu literackiego Miodraga Bulatovicia

## Trauma, wandering, quest: About the writing pre-debut of Miodrag Bulatović

### Abstract

The existence and artistic production of Miodrag Bulatović was marked with traumatic experience from his adolescence. His father's tragic death had a lasting impact on the writer's psyche. Therefore, the effects of trauma can be noticed in the social behaviour of the future artist. Leaving his home, deciding to wander instead of settling is an indication of neurotic anxiety and narcissistic desire to achieve fame and gain reputation. In the case of Bulatović, the act of creation had a role of saving, purifying and expression. Writing enabled the artist to express and process the traumatic events from his early youth. The work entitled *My Mother (Moja Majka, 1950)* should be considered as Bulatović's writing pre-debut. A discernible absence of the masculine principle meant that the artist turned to the matriarchal and maternal element embodying light, life, shelter and safety. In the examined work, the Woman-Mother — in spite of numerous adversities — was presented as victorious and tenacious in her symbolic quest for the sunny crux of life.

It should be emphasised that the analysed text indicates the artistic strategies and solutions typical of the mature techniques used by this Serbian artist. The grotesque and uncontrollable imagination made it possible for the writer to create the image of the reality defined as hell on Earth.

*Keywords:* youth, trauma, murder, father, wandering, autcreation, writing pre-debut

## Trauma, lutanje, potraga za slavom: Povodom književnog pradebija Miodraga Bulatovića

### Apstrakt

Egzistencija kao i stvaralačka umetnost Miodraga Bulatovića stoje u znaku traumatičnog događaja perioda rane mladosti. Tragična smrt oca Milorada, najvišeg autoriteta detinjstva, ostavila je trajan i ozbiljan trag u piščevoj psihi. Posledice traume ogledaju se presvega u životnim izborima, te složenim društvenim relacijama budućeg stvaraoca. Napuštanje rodne kuće, sukob sa rođacima, na kraju, izbor lutanja umesto stabilne egzistencije u bijelopoljskom zavičaju, dokaz je, za ovo pisca karakterističnog, neurotičnog i narcističkog jurenja za umetničkom slavom, te društvenim divljenjem i priznanjem. Valja podvući, da u Bulatovićevom slučaju stvaralački akt poseduje spasavajuću, katarzičnu i ekspresivnu dimenziju. Zahvaljujući procesu stvaranja, srpski je prozaist na iscrpan način izrazio i solidno preradio doživljenu traumatu detinjstva. Kratko prozno ostvarenje pod naslovom *Moja majka* (Kragujevac, 1950) smatra se književnim pradebijem srpskog pisca. Pomenuti tekst izrazita je pohvala majčinog lika: otelotvorenja svetla, trajnosti života, utočišta i bezbednosti. U Bulatovićevoj lirskoj priči figura Majke biva predstavljena kao pobedonosno biće, uporno u svom simbolikom putovanju prema sunčanoj strani života.

*Ključne reči:* mladost, trauma, ubistvo, otac, lutanje, autokreacija, književni pradebi

W literaturze psychologicznej i psychiatrycznej trauma definiowana jest jako sytuacja wykraczająca poza codzienne doświadczenia człowieka (Levine, Frederick, 2012, s. 35). Zdarzenia traumatyzujące w postaci: aktów przemocy, zbrodni, zagrożenia życia lub zdrowia, uszkodzenia ciała, gwałtownej śmierci bliskiej osoby, utraty domostwa (na przykład wskutek działań wojennych), bycia świadkiem lub uczestnikiem wypadku w istotny sposób zakłócają ludzkie zdolności adaptacyjne. Ofiara wydarzenia traumatycznego doświadcza bowiem uczucia szoku, przerażenia, odrętwienia, niedowierzania, bezradności, bezbronności, jak również lęku przed całkowitą utratą kontroli nad własnym zachowaniem (Lewis Herman, 1998, s. 44, 45).

Początek meandrycznej drogi Miodraga Bulatowicia na literacki Parnas wyznacza właśnie doświadczenie urazowe — 18 sierpnia 1941 roku w położonym w czarnogórskiej wsi Okladi domu rodzinnym Bulatowiciów doszło bowiem do tragicznego w skutkach zdarzenia. Fiodor Arhipov — rosyjski emigrant, Kozak i białogwardzista rodem z Odessy, nadto awanturnik, gwałtownik i kłótnik — dwoma strzałami z broni myśliwskiej zadał śmierć ojcu przyszłego pisarza. Trzeci pocisk, przeznaczony dla Miodraga, utknął w lufie francuskiego drylinga (Popović, 2013, s. 5; Kralj, 2020, s. 1). Arhipov zabił bez powodu, w stanie odurzenia alkoholowego. Jako substancja halucynogenna alkohol prowadzi wszakże do zmiany sposobu postrzegania siebie i innych, przede wszystkim powoduje brak kontroli impulsów oraz znosi „ograniczenia normatywne” (Krahé, 2005, s. 72, 73 i 81). Niemal natychmiast na miejscu zbrodni pojawiła się powiadomiona przez rodzinę lokalna społeczność. Ciało konającego Milorada Bulatowicia ułożono na

kuchennym stole. Na oczach jedenastoletniego podówczas Miodraga odchodził zwierchnik patriarchalnej rodziny, troskliwy opiekun, autorytet duchowy i intelektualny, niezrównany gawędziarz, aktor teatrów amatorskich, znawca miejscowej przyrody oraz wielu faktów z przeszłości Czarnogóry. Widok rozległej i obficie broczącej krwią rany na ojcowskim ciele (uchodząca krew jest wszakże synonimem śmierci<sup>1</sup>) wywołał u dziecka zachowania autoagresywne — w obecności zebranych chłopiec zaczął zadawać sobie silne razy w głowę tępym kamieniem (Kovač, 2008, s. 1). W tym przypadku samookaleczenie było niekontrolowaną reakcją dziecka na zdarzenie traumatyzujące<sup>2</sup>. Samouszkodzenie ciała bowiem „bardziej niż jakiegokolwiek inne działanie, mówi o rozpacz, udręce i bólu. Akt zadawania sobie ran ucieleśnia i komunikuje zarazem w sposób dosłowny obecność czegoś niemożliwego do zniesienia i niedającego się wypowiedzieć” (Babiker, Arnold, 2003, s. 19)<sup>3</sup>.

Powołując się na czarnogórskie prawo zwyczajowe, zgromadzeni krewni i sąsiedzi zażądali od Miodraga niezwłocznego pomszczenia zamordowanego rodzica. Obowiązek dokonania krwawej zemsty (serb. *krvna osveta*) spoczywał bowiem na osobach reprezentujących pokrzywdzony klan, bractwo lub plemię. Wierzono także, że dusza osoby zgładzonej nie zazna spokoju, dopóki najbliżsi nie wezmą odwetu na zabójcy, gdyż przelana krew woła o pomstę i niczym ponury cień ciągnie się za zabójcą (Valencowa, 2005, s. 301).

Dla żądnego odwetu dziecka schwytyany od razu i spętany sznurami Fiodor Arhipov stanowiłby zapewne łatwy cel. Zgładzenie mordercy ojca oraz jego małżonki Miljany zapewniłoby także Miodragowi uznanie i prestiż w oczach współplemieńców. Zdjęta lękiem o przyszły los dziecka Milica Bulatović zapobiegła jednak wykonaniu wyroku. W odczuciu matki przelanie cudzej krwi w akcie zemsty rodowej mogłoby bowiem odcisnąć silne piętno na dalszym życiu jej ukochanego dziecka Miodraga-Vuka<sup>4</sup>. Powodowana miłosierdziem rodzicielka odpuściła oprawcy winę. To samo nakazała uczynić pierworodnemu synowi. Kilka tygodni

<sup>1</sup> Na temat upływającej krwi oraz motywu odzieży splamionej krwią zob. Kowalski, 1998a, s. 251 oraz Roux, 2013, s. 34, 36, 37.

<sup>2</sup> Mirko Kovač wspomina, iż konsekwencją urazu głowy były napady padaczkowe, których Bulatović doświadczał zarówno w młodzięcym, jak i dorosłym życiu. Dla Bulatovicia, jak twierdzi autor *Drzwi żywota*, istotną stała się przede wszystkim kulturowa otoczka choroby. Wyładowania epileptyczne poprzedzała bowiem niepowtarzalna, znana wyłącznie wtajemniczonym, aura. Nadto wspomniana przypadłość upodobniała Bulatovicia do cierpiącego na epilepsję mistrza prozy psychologicznej — Fiodora Dostojewskiego (zob. Kovač, 2008).

<sup>3</sup> Opierając się na definicji zaproponowanej przez Annegret Eckhardt, opisywane zachowanie autodestruktywne można określić jako rodzaj autoagresji jawnej, do której dochodzi w „stanach silnego wewnętrznego napięcia, pod wpływem nagłego, nieoczekiwanego impulsu, w krótkim czasie po jego pojawieniu się” (Eckhardt, 1998, s. 237). Jak konkluduje niemiecka psychoterapeutka, silne oszołomienie prowadzi do zmiany stanu świadomości jednostki, a w konsekwencji do utraty przez nią kontroli nad własnym *ego*.

<sup>4</sup> Nadane Miodragowi przez matkę drugie, tak zwane wilcze, imię miało zgodnie z wierzeniami południowosłowiańskimi zapewnić chłopcu zdrowie, siłę fizyczną oraz ochronę przed chorobami

później chłopiec dokonał jednak aktu prywatnej zemsty. Dom rodzinny Arhipova strawiły języki ognia. Przyszły pisarz, czciciel płomienia i „malarz ziemskiego *infernum*”, napawał wzrok widokiem pożogi. Dodajmy jeszcze, iż wzburzeni wydarzeniem czarnogórcy wieśniacy wzięli surowy odwet na sprawcy zbrodni. Fiodor Arhipov został zastrzelony u podnóża góry Lisa, w pobliżu zbiornika wodnego zwanego dziś Hadżinavoda.

Tragiczna śmierć ojca mogła wpłynąć negatywnie na rozwój emocjonalny i społeczny adolescenta. W młodzieńczym życiu Miodraga zabrakło bowiem „instrumentalnego przywódcy” (Pospiszyl, 1976, s. 14), który mógłby przekazać synowi cechy męskie, normy moralne i zasady kolektywnego życia, rozwinąć jego zainteresowania, zaszczepić w nim wiedzę na temat przodków, symboli wiary i rytuałów, w końcu — zmobilizować go do wysiłku i rywalizacji w przestrzeni społecznej (Lacroix, 2007, s. 51, 52)<sup>5</sup>. Należy dodać, iż niedostatek ojcowskiej miłości, rady i opieki (w języku psychologii mówi się o braku podstawowego skryptu życia) czyni niekiedy z dziecka istotę nieprzystosowaną społecznie, izolującą się, egocentryczną, skłoną do odrzucania autorytetów oraz istniejącej hierarchii społecznej. Konsekwencją tej deprivacji w okresie wczesnej, środkowej i późnej adolescencji mogą być również zaburzenia psychiczne i emocjonalne, skłonności suicydalne, zwiększony poziom lęku i agresji, neurotyzm, narcyzm, niepewność w kontaktach międzyludzkich, labilność decyzyjna oraz problemy z identyfikacją płciową (Pospiszyl, 1980, s. 151, 161, 162; Groth, 2000, s. 181). Zranione i osamotnione dzieciństwo Bulatowicia można zatem określić jako sytuację kryzysową, w której niepełna rodzina przestaje odgrywać rolę naturalnego i pierwotnego środowiska rozwojowego, opiekuńczego oraz wychowawczego (Matyjas, 2009, s. 10, 37).

W przypadku Miodraga Bulatowicia trwale następstwo tragicznej śmierci ojca stanowi także utrata domostwa definiowanego jako *omphalós*, *axis mundi*, *imago mundi* oraz *centrum securitatis*. Wznoszenie siedziby mieszkalnej tożsame jest wszakże z nadawaniem kształtu, tworzeniem struktur oraz ustanawianiem stałego punktu w nieodróżnicowanej przestrzeni. Budowanie i zasiedlanie przywodzą zatem na myśl akt powtórnej kosmogonii, kosmizacji, a także konsekracji konkretnego obszaru. Jako miejsce wyodrębnione, sakralne, intymne oraz obdarzone znaczeniem dom chroni człowieka przed groźną, pozbawioną struktury i punktów orientacyjnych, rzeczywistością zewnętrzną<sup>6</sup>. Istota ludzka ograbiona z pierwot-

i szkodliwym działaniem złych mocy. Na apotropaiczne właściwości tego imienia zwraca uwagę Aleksandar Gura (2005, s. 114).

<sup>5</sup> Jak zauważa Erich Fromm: „zasada ojcowska jest zasadą prawa, porządku, rozważli, hierarchii, cywilizacji, nauki i rozwoju duchowego”. Ojciec czyni z syna sukcesora zdolnego do przejęcia „jego majątku i pozycji w świecie” — konstatuje niemiecki psycholog i psychoanalityk (Fromm, 2002, s. 18, 49).

<sup>6</sup> Na ochronną funkcję siedziby mieszkalnej wskazuje ksiądz Józef Tischner. Znany filozof i etyk stwierdza: „Przestrzenią człowiekowi najbliższą jest dom. Wszystkie drogi człowieka przez świat mierzą się odległością od domu. [...] Dom jest gniazdem człowieka. [...] Mieć dom znaczy

nego schronienia, a taka sytuacja, jak już zaznaczono, stała się udziałem Miodraga Bulatovicia, zmuszona zostaje do przekroczenia granicy między tym, co oswojone, rodzinne i bezpieczne, a tym, co obce, niezrozumiałe i wrogie.

Przemieszczanie się w przestrzeni otwartej oznacza zatem unieważnienie dotychczasowego porządku wyznaczanego przez model egzystencji statycznej. Dążąc do poznania „innego świata”, *peregrinus* (łac. ‘będący poza domem, w przestrzeni obcej’) tymczasowo lub trwale porzuca swą siedzibę mieszkalną. Opuszczenie domostwa jest zwykle sygnałem poszukiwania nowych wrażeń, doznań oraz wartości, których nie sposób osiągnąć w stanie stagnacji i bezruchu. Człowiek będący w drodze „podąża [zawsze] do nowego stanu” (Kowalski, 2002, s. 18). W przypadku Bulatovicia, osoby strauumatyzowanej, porzucenie domu, a więc przestrzeni, w której dokonała się rodzinna tragedia, ma wymiar katartyczny. Ludzie skrzywdzeni, odrzuceni, samotni czy napiętnowani często porzucają bowiem obszary rozpoznane i swojskie na rzecz wolności, bezdomności, tułaczki, a więc ustawicznego bycia w nie-miejscu. Przed osobami, które pragną odrzucić dawną, krępującą tożsamość, „droga [...] roztacza nowe możliwości, daje im życiowe szanse [...] zagrania nowych ról” (Wieczorkiewicz, 1996, s. 144, 145).

Czarnogórski prowincjusz wyruszył zatem w drogę z zamiarem odmiany złego losu. Motyw ucieczki z domu rodzinnego<sup>7</sup> stał się istotnym składnikiem starannie budowanej przez Bulatovicia autolegandy. Według relacji pisarza, która podlegała w ciągu dekad licznym modyfikacjom, początek przeobrażania się w człowieka gościńca wyznaczył skok na pakę samochodu ciężarowego zmierzającego w kierunku Belgradu. W opowieści tej nie zabrakło również pierwiastka dramatycznego w postaci gwałtownych gestów i słów zrozpaczonej matki. Artykułowane przezeń przekleństwa, groźby, a nawet „niechciane klątwy”<sup>8</sup> nie

mieć wokół siebie obszar pierwotnej swojskości. Ściany domu chronią człowieka przed wrogością żywiołów i nieprzyjaźnią ludzi. Umożliwiają życie i dojrzewanie. Mieszkając w domu, człowiek może czuć się sobą u siebie. [...] Przejście wokół domu jest przestrzenią odmowy — jest pustynią, która rodzi osty i ciernie, wydaną na pastwę żywiołów, złych zwierząt i ludzi, jest ziemią cmentarną pełną przerażających zjaw” (Tischner, 1990, s. 188, 198).

<sup>7</sup> Po pogrzebie męża Milica Bulatović podjęła ważką decyzję o sprzedaży domu rodzinnego. Matka, wraz synem Miodragiem, przeniosła się do Białego Pola (Bijelo Polje), miasteczka, które pełniło podówczas funkcję centrum administracyjnego regionu. Do dziś siedziba Bulatovićów, mocno już nadszarpnięta zębem czasu, pozostaje własnością rodziny Varagić. Podjęte przez władze lokalne oraz instytucje kulturalne próby odkupienia domu i przekształcenia go w muzeum poświęcone pisarzowi zakończyły się fiaskiem. O związkach Bulatovicia z tą budowlą przypomina jedynie tablica pamiątkowa umieszczona na frontonie domu.

<sup>8</sup> W tradycji południowosłowiańskiej obiektem rytuału klątwy rodzicielskiej stawało się zwykle potomstwo nieposłuszne woli rodziców, bezbożne, popełniające grzech pijaństwa, rozpusty, kradzieży, a nawet zbrodni. Powszechnie wierzono, że słowa klątwy rzuconej przez rodziców są brzemiennie w skutki. Należy jednak zaznaczyć, iż nie wszystkie klątwy miały taką samą moc oddziaływania. W kulturze ludowej Słowian Południowych możemy bowiem wyróżnić kilka typów przeklinania nieposłusznych dzieci. Stopień „rażenia” słowa był w tym przypadku wyraźnie różnicowany. Istniały zatem — wypowiedane przez rodziców, brata, siostrę, ojca chrzestnego, starca-zwierzchnika zadругi, sąsiada lub osobę duchowną — klątwy ciężkie. Zawierały one życzenia

powstrzymały jednak uciekiniera przed opuszczeniem „przeklętego” i spalonego słońcem gniazda rodzinnego<sup>9</sup>.

Obojętny na słowa rodzicielki *iuvenis* pomknął ku nowym światom<sup>10</sup>. Od początku jednak podróż ta przybrała charakter chaotyczny. Zabrakło w niej bowiem, tak istotnego dla bycia w drodze, „celu dojścia” (Kowalski, 2002, s. 31). Bulatović wybrał strategię tułacza (łac. *vagus*), skupionego na samym procesie przemieszczania się w otwartej przestrzeni. Na trasie jego kilkuletniej włóczęgi znalazły się takie miejscowości, jak: Priboj, Šargan, Užice, Čačak, Vrnjačka Banja i Bijelo Polje. Niekiedy wędrowanie to przerywały, spowodowane rygorami społecznymi, krótkotrwałe epizody zakorzeniania się w konkretnym miejscu. Przerwę w podróży wymusił na przykład pobyt w ochronce dla sierot wojennych oraz, zwiędzona egzaminem dojrzałości, edukacja na poziomie gimnazjalnym w miejscowościach Bijelo Polje, Berane i Kruševac. Podstawowym doświadczeniem Miodraga na tym etapie egzystencji stało się materialne ubóstwo oraz „upojny szal głodu”, który bywa źródłem cielesnego drżenia oraz wszelkiego „żywołu rozpaczego” (Hamsun, 1989, s. 52).

U progu dorosłego życia Bulatović, w ramach procesu autokreacji, rozpoczął swoją wyrafinowaną grę z nowym środowiskiem społecznym. Przypomnijmy, iż autokreacja — definiowana jako „manifestowanie siebie, [...] nadawanie sobie kształtu”, „stawanie się” czy też „realizacja bytu” (Pawlak, 2009, s. 8, 11; Ostasz, 1995, s. 10) — zachodzi zawsze w przestrzeni kontaktu, spotkania się, a nawet „ścierania się” z innymi osobami. Nie ulega wątpliwości, iż w okresie późnej adolescencji przyszedł pisarz posiadał już starannie przemyślany scenariusz swego przyszłego życia<sup>11</sup>. Bulatović objawił się bowiem światu jako jednostka o naturze omnipotentnej, neurotycznej, ekspansywnej, zachłannej, nieznającej ograniczeń

---

choroby, kalectwa, niedostatku, utraty majątku, bezdomności, bezpłodności, śmierci i mąk w życiu pozagrobowym. W odróżnieniu od nich klątwy łagodne, artykułowane przez rodziców zwyczajowo, przypadkowo i często mimochodem (serb. *nehotične kletve*), nie oddziaływały w sposób negatywny na życie dziecka. W każdej chwili można było je też zdjąć lub odwołać. Wydaje się, że w przypadku Miodraga Bulatovicia mamy do czynienia ze wzmiankowanym wcześniej typem klątwy-upomnienia, wyrzutu czy nagany. Na temat typologii klątwy zob. Engelking, 2010, s. 138, 143; Đapović, 2009, s. 9; Radulovački, 2001, s. 22, 23.

<sup>9</sup> W twórczości prozatorskiej Miodraga Bulatovicia ważne miejsce zajmuje motyw ziemi jałowej, kamienistej oraz pohańbionej przez człowieka (*terra deflorata*). W zbiorze *Wilki z dzwonkiem* oraz w powieściach *Czerwony kogut leci wprost do nieba*, *Bohater na ośle* oraz *Wojna była lepsza* wszechobecny obraz ziemi nierodzącej, spalonej słonecznym żarem i biorącej pomstę na swych „gwałcicielach” stanowi zaprzeczenie rozpowszechnionego w literaturze i sztukach pięknych motywu *tellus mater*, to jest gleby ukazanej jako źródło płodności, dostatku i obfitości wszelkich pokarmów ziemskich.

<sup>10</sup> Wydaje się jednak, że związek emocjonalny Bulatovicia z domem rodzinnym we wsi Okladi, to jest przestrzenią życia, z której wyniósł on jedynie „rany i łyzy”, nigdy nie został przerwany. Region ten stał się czymś w rodzaju duchowej i literackiej ojczyzny pisarza (Terić, 2020, s. 187).

<sup>11</sup> Jan Wierzbicki określił Miodraga Bulatovicia mianem „literackiego self-made mana”, który już u początku kariery artystycznej „wykazywał skłonność do autoreklamy” oraz obrał liczne,



i spragnionej spektakularnego sukcesu. Stwarzaniu samego siebie towarzyszyło wcielanie się w różnorodne role, maskowanie, zmyślanie, kłamstwa oraz szokujący styl bycia<sup>12</sup>. W nowym otoczeniu Miodrag przyjął zatem strategię autoprezentacyjną, określaną jako wywieranie pożądanego wrażenia na innych lub manipulowanie wrażeniem za pomocą słów lub konkretnych czynów<sup>13</sup>.

Jak zauważa Karen Horney, wzmiankowane sposoby bycia wobec innych charakteryzują właśnie istoty neurotyczne, narcystyczne oraz strauumatyzowane. Tego typu zachowania pozwalają bowiem jednostce zredukować lęk, zabezpieczają ją przed bezradnością oraz chronią „przed niebezpieczeństwem płynącym z własnego poczucia, że się nic nie znaczy, lub faktu, że inni są o tym przekonani” (Horney, 1993, s. 136). Ważnym motywem działań przyszłego twórcy stała się, opisywana już, przemożna potrzeba bycia wyjątkowym i podziwianym. W przypadku Bulatowicia proces budowania własnej tożsamości społecznej polegał więc na przekazywaniu innym, często niezgodnych z prawdą, wiadomości na temat przeszłości własnej rodziny. Ze starannie wyselekcjonowanych na użytek publiczny obrazów wyłania się zatem zwielokrotniony, a przez to trudny do odczytania, wizerunek społeczny przyszłego twórcy. W wystąpieniach publicznych i rozmowach prywatnych pisarz ukazywał siebie jako dumne ze swego pochodzenia dziecę czarnogórskiej prowincji, nosiciela traumy rodzinnej, aktywnego uczestnika wojny narodowowyzwoleńczej, znawcę (odznaczał się on przy tym doskonałą pamięcią) miejscowej literatury oralnej i dziejów politycznych Czarnogóry, opowiadacza historii, w których pobrzmiewają elementy ludowej fantastyki i grozy, wnikliwego czytelnika utworów Piotra II Petrovicia-Njegoša, czarnogórskiego króla Nikoli, Iwana Turgieniewa, Mikołaja Gogola, Fiodora Dostojewskiego, Antoniego Czechowa i Ivo Andricia (Terić, 2020, s. 5) oraz dobrze zapowiadającego się i spragnionego społecznego uznania poetę i prozaika.

Należy w tym miejscu podkreślić, że już u początku literackiej kariery proces twórczy odgrywał w przypadku Bulatowicia rolę terapeutyczną<sup>14</sup>. Aktywność artystyczna nadała bowiem sens i cel, naznaczonemu skazą śmierci, życiu pisarza. Proces pisania pozwolił mu również wydobyć na światło dzienne stłumione treści psychiczne. Pisanie, rozumiane jako akt ekspresyjny, katartyczny i ocalający, po-

---

starannie przemyślane, strategię „w kreowaniu obrazu swojej postaci na użytek publiczny” (Wierzbicki, 1977, s. 497; 1988, s. 236).

<sup>12</sup> Według Ervinga Goffmana jednostka działająca w konkretnym otoczeniu społecznym dąży do kontrolowania wrażenia, jakie wywiera na innych. Przekazując „obraz swego Ja” innym członkom wspólnoty, jednostka dopuszcza się manipulacji, symuluje, świadomie wprowadza innych w błąd oraz zniekształca fakty ze swej biografii. Wszystkie te działania służą w ocenie badacza budowaniu tak zwanej fałszywej fasady społecznej (Goffman, 1981, s. 62, 97, 312).

<sup>13</sup> Na ten temat zob. Leary, 2017, s. 14–15.

<sup>14</sup> Wyzwolenie postawy twórczej umożliwia wszakże przepracowanie własnych przeżyć, osobistych znaczeń, a także rozpoznanie i powtórne odczytanie „odległych myśli i odczuć, wydobywanych z minionych doświadczeń człowieka w postaci wspomnień z dzieciństwa, ówczesnych oczekiwań, lęków i konfliktów” (Sroka, 1995, s. 23).

zwoliło dziewiętnastoletniemu debiutantowi na precyzyjne nazwanie i przekształcenie lęków, napięć i frustracji, będących skutkiem zdarzenia traumatyzującego<sup>15</sup>.

Miodrag Bulatović wielokrotnie podkreślał, iż praca twórcza pochłaniała całą jego energię duchową i fizyczną. Tworzenie, rozumiane jako akt sublimacji, odsunęło także na dalszy plan kwestie związane z koniecznością wzięcia odwetu na krewnych zabójcy ojca. Pisarz wyznaje: „Meni je literatura zamenila krvnu osvetu. Za mene je pisanje postalo spas. I ko zna koliko bih krvi, tuđe morao da prolujem da bih osvetio onu koju je prolio Fjodor Arhipov” (cyt. za: Popović, 2013, s. 7). Pamięć o wydarzeniu traumatycznym w istotny sposób wpłynęła zatem na kształt i przesłanie artystycznej wypowiedzi Bulatovicia. Jak zauważyła Milica Kralj, słowa — literackie tworzywo pisarza — przesiąknięte były duchem zemsty. Wyrażały one bowiem gwałtowność, porywczosć, ostrość, sarkazm, ironię, żądzę oraz demoniczność. W twórczości tego „nieutulonego w żalu sieroty” słowa złożyły się na opowieść o świecie odwróconych wartości, w którym wszechmocne zło jest źródłem i przyczyną wszelkich form występku — konkluduje czarnogórska poetka (Kralj, 2020, s. 1).

Rok 1950 wyznaczył cezurę w życiu artysty. Na łamach kragujevackiego czasopisma „Naša stvarnost” opublikował wówczas utwór pod znaczącym tytułem *Moja majka (Moja matka)*<sup>16</sup>. Tekst ten należy uznać za prasowy predebiut literacki Miodraga Bulatovicia<sup>17</sup>. W monografiach i artykułach problemowych próżno jednak szukać wyczerpującej analizy artystycznych juveniliów serbskiego twórcy. Ten obfitujący w elementy liryczne krótki utwór prozatorski stanowi wyraźną apologię zasady macierzyńskiej. Bulatović złożył w nim hołd istocie, która w kolejnych etapach życia była dlań ucieleśnieniem bezpieczeństwa, spokoju i utraconego domu rodzinnego. Figura kobiety matki symbolizuje wszakże schronienie, przekazywanie życia i jego afirmację, bezwarunkową i bezinteresowną miłość, więź i jedność, empatię, troskliwą opiekę nad potomstwem i ludźmi słabszymi — słowem, wszystko to, co „dobrotliwe, wszystko, co pielęgnuje i utrzymuje przy życiu, co sprzyja rozwojowi i płodności” (Krzak, 2007, s. 13, 19, 20).

Pierwiastek żeński reprezentuje także różnorodne przejawy życia tellurycznego. Kobieta matka, ucieleśnienie sił i praw rządzących przyrodą, wykazuje za-

<sup>15</sup> Na temat sztuki pisarskiej rozumianej jako „wypowiedzenie urazów” i „wyzwolenie od wewnętrznych napięć” zob. Konieczna, 2007, s. 14–21.

<sup>16</sup> Bulatović, 1950, s. 17–18.

<sup>17</sup> Według Dariusza Pawelca ustalenie precyzyjnej daty „pierwszego wystąpienia” lub „pierwszej publikacji” danego autora przysparza historykom literatury, krytykom oraz bibliografom немало problemów. Dzieje się tak, gdyż jak zauważa badacz, w twórczości „jednego tylko autora wskazać możemy co najmniej kilka momentów noszących w sobie pierwiastek »debiutu«”. W zaproponowanej przez Pawelca typologii sytuacji debiutu znalazły się: debiut prasowy; pierwsza, lecz nierejestrowana i nieopiniowana publikacja w antologii lub tomie z obiegu pozaprofesjonalnego; druk jednoarkuszowy lub utwór wydany nakładem własnym. Wymienione „zaistnienia publiczne” autora określa badacz mianem „predebiutu”, który zwykle poprzedza pojawienie się „debiutu właściwego” (Pawelec, 1998, s. 138, 139).

tem silną więź z materią, naturą, ziemią, pierwiastkiem teriomorficznym i florystycznym. Zasadę macierzyńską wyróżnia ponadto poszanowanie, wyrażanych poprzez zmienność pór roku, cykli biologicznych oraz okresów wegetacji, praw przyrody. Do podstawowych atrybutów Kobiety-Natury należą, ukazane w obrazach i utrwalone w różnego typu artefaktach, symbole ziemi, lasów, łąk, pól czy pól roślinnych (Krzak, 2007, s. 20).

W literackim obrazie Bulatowicia figura Matki ukazana została na tle budzących grozę żywiołów wody i powietrza. Z morskiej otchłani, symbolu bezkresu i braku form, dobiega kakofonia złowrogich, przypominających „rzęzący oddech chorego”, dźwięków (Bulatović, 1950, s. 17). Morze, niczym żywa istota, przemawia także językiem „strasznych huków” i „tajemniczych szeptów” (Bulatović, 1950, s. 17, przeł. M. Bukwałt). Nieokiełznany, „zwycięski”, żywioł wody, za sprawą wysokich, grzywiastych fal, stapia się z mrocznym niebem w kresce horyzontu. Doświadczaniu wzburzonej morskiej otchłani towarzyszą często ciemność oraz „ogrom i nadmiar powietrza” (Sacha-Piekło, 2002, s. 245). W analizowanym obrazie obserwujemy zatem aktywność napływającego z niedosiężnej oddali żywiołu aerycznego. Wiatr przynosi złowrogie odgłosy piekielnej pieśni, w której łatwo rozpoznać „diaboliczny śmiech, brzęk niewolniczych łańcuchów, spazmatyczne jęki rozbudzonych nędzarzy, dzikie wycie agresorów oraz salwy plutonu, bolesne krzyki schorowanych, oczekujących na śmierć, dzieci i starców” (Bulatović 1950, s. 17, przeł. M. Bukwałt). „Szalone wietrzysko” — w tradycji słowiańskiej utożsamiane z mocami świata chtonicznego, a więc diabłem, czarownicą, strzygą, planetnikiem, południcą, duszami zmarłych dorosłych i nieochrzczonych dzieci, a także samobójców — występuje tu w konfiguracji z innymi niekorzystnymi zjawiskami meteorologicznymi w postaci nabrzmiałych od deszczu chmur oraz wyładowań atmosferycznych (Bartmiński, Bączkowska, Prorok, 2012, s. 308). Infernalną atmosferę podkreśla w utworze także obecność piorunów i błyskawic „rozpruwających pociemniałe niebo” (Bulatović, 1950, s. 17, przeł. M. Bukwałt).

Na tle rozgrywającej się nad brzegiem morza uczty weselnej „czarta i jędzy” uwidoczni się sylwetka Kobiety Matki, istoty zrosniętej z ziemią, „zwycięskiej”, niewzruszonej wobec destrukcyjnych mocy żywiołów oraz artykułowanych przez grupę potępieńców i piekielników słów pogardy i „obrzydlivych przekleństw” (Bulatović, 1950, s. 18, przeł. M. Bukwałt). Zmarszczki i blizny na matczynej twarzy są świadectwem gorzkich doświadczeń niedoli, samotności (wszak wyłączenie „sama i zawsze sama Matka przeciera szlaki życia”), ludzkiej niechęci, złoźczenia i obmowy (Bulatović, 1950, s. 17, przeł. M. Bukwałt).

W badanym utworze wyraźna jest opozycja światło–ciemność. Moment, w którym promienie słoneczne przedzierają się przez gęstwą obłoków, stanowi bowiem centralny punkt literackiego obrazu. Z przestrzeni infernalnej — symbolizującej chaos, stan nieodróżnicowania, braku ładu i form — Kobieta Matka w sposób pewny wkracza w obszar jasny i uporządkowany. Drogowskazem staje się dlań „piękne, ogromne, przeglądające się w powierzchni spokojnego już morza,

słońce” (Bulatović, 1950, s. 18, przeł. M. Bukwałt). Ta ognista kula — konieczny warunek i znak wszelkiej egzystencji, ciepła, blasku, wieczności oraz regeneracji form istnienia (Kowalski, 1998b, s. 516) — uwodzi swym blaskiem istotę, która chroni przecież i bezinteresownie miłuje to, co z niej zrodzone. Niepowstrzymany i zdecydowany marsz Kobiety Matki ku słońcu tożsamy jest z afirmacją życia we wszystkich jego przejawach. Droga ku światłu jest również zdecydowaną negacją śmierci i towarzyszącego jej chaosu.

Egzystencja i twórczość artystyczna Miodraga Bulatovicia została naznaczona przez traumatyczne zdarzenie okresu adolescencji. Tragiczna śmierć ojca pozostawiła trwały ślad w psychice pisarza, a skutki traumy możemy zaobserwować w społecznych zachowaniach przyszłego twórcy. Porzucenie domu rodzinnego, wybór włości zamiast życia osiadłego to przejaw neurotycznego niepokoju i narcystycznego pragnienia zdobycia uznania i sławy. Trauma określiła także tematykę poszczególnych utworów serbskiego autora. Istotne miejsce w całej twórczości Bulatovicia zajmuje bowiem poetyka żywiołów, problematyka zła, śmierci, szaleństwa, wyobcowania oraz ludzkiego cierpienia w wymiarze fizycznym i psychicznym<sup>18</sup>. Należy podkreślić, iż akt twórczy odgrywał w przypadku tego pisarza rolę ocalającą, oczyszczającą i ekspresyjną. Pisanie umożliwiło artyście wyrażenie i przepracowanie zdarzeń traumatyzujących okresu wczesnej młodości — utraty ojca, doświadczenia wojny, bezdomności, tułaczki, głodu i upokarzającej biedy.

W literackim predebiucie, a za taki należy uznać utwór *Moja matka* (1950), myśl twórcy wobec braku zasady męskiej zwróciła się ku — ucieleśniającemu światło, życie, schronienie i bezpieczeństwo — pierwiastkowi matriarchalnemu. Kobieta Matka, mimo wielu przeciwności losu (w omawianym utworze zostają one wyrażone za pomocą symboliki chthonicznej, akwaticznej i aerycznej), została ukazana jako istota zwycięska i wytrwała w swej symbolicznej podróży ku słonecznemu jądro życia.

Analizowany utwór zapowiada, co należy zaznaczyć, strategie i rozwiązania artystyczne typowe dla dojrzałego warsztatu serbskiego twórcy. Obserwujemy w nim bowiem moc groteskowej wyobraźni — znak rozpoznawczy całej twórczości tego pisarza. Rozpasaną imaginację Bulatovicia (możemy tutaj wręcz mówić o swoistej erupcji twórczej wyobraźni) zapładniają obrazy aktywnych żywiołów ziemi, wody, powietrza i ognia. Ich współwystępowanie staje się w utworach tego artysty źródłem infernalnej grozy, przyczyną katastrofy, unicestwienia oraz wszelkiej ludzkiej niedoli. Pozostający poza kontrolą destrukcyjny żywioł telluryczny, ignitacyjny, akwaticzny i aeryczny ożywia, będące sprawcami zła, fantastyczne figury rodem z chthonicznego świata. Literacki predebiut przynosi także, tak typowy dla późniejszej twórczości Bulatovicia, mroczny obraz świata definiowanego

<sup>18</sup> Jak zauważa Aldona Szukalska: „trudne dzieciństwo i przypadające na czas II wojny światowej lata młodości na zawsze zaszczepiły w Bulatoviciu predylekcję do wszelkiej maści odszczepieńców, społecznych wyrzutków i artystycznej bohemy” (2013, s. 6).

jako piekło na ziemi. Wśród epizodycznych bohaterów młodzieńczej prozy Serba dostrzegamy bowiem — ukształtowane zgodnie z zasadami estetyki brzydoty i szpetoty — szkaradne postaci potępieńców, szaleńców, psów wojny, rzeźmieszaków, morderców, ludzi zniewolonych i dotkniętych chorobą. Takie ułomne pod względem fizycznym, moralnym i duchowym istoty zaludniają, nakreślone według malarskich wzorów Hieronima Boscha i Pietera Bruegla (młodszego), kręgi Bulatoviciewskiego *infernum*.

## Bibliografia

- Babiker, G., Arnold, L. (2003). *Autoagresja. Mowa zranionego ciała*, przeł. M. Polaszewska-Nicke. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Bartmiński, J., Bączkowska, G., Prorok, K. (2012). Wiatr. W: J. Bartmiński (red.), *Słownik stereotypów i symboli ludowych. Kosmos. Meteorologia*, t. 1, cz. 3 (s. 307–338). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej.
- Bulatović, M. (1950). Moja majka. *Naša stvarnost. Časopis za književna i kulturna pitanja*, nr 1, s. 17–18.
- Đapović, L. (2009). *Smrt i onostranost u kletvama*, t. 66. Urednik-Beograd: D. Radojičić–Etnografski institut SANU.
- Eckhardt, A. (1998). *Autoagresja*, przeł. J. Hockuba. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Engelking, A. (2010). *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Fromm, E. (2002). *Miłość, pleć, patriarchy*, przeł. B. Radomska, G. Sowiński. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.
- Goffman, E. (1981). *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. P. Śpiewak, H. Śpiewak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Groth, J. (2000). Nieobecność ojca. W: S. Jabłoński (red.), *Ojciec...* (s. 179–184). Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Gura, A.V. (2005). *Simbolika životinja u slovenskoj narodnoj tradiciji*, przeł. Lj. Joksimović, S. Ranković, V. Lazarević, S. Bogojević, V. Maričić, M. Grbić. Beograd: Brimo–Logos–Aleksandrija.
- Hamsun, K. (1989). *Glód*, przeł. F. Mirandola. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Horney, K. (1993). *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, przeł. H. Grzegółowska. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.
- Konieczna, E.J. (2007). *Arteterapia w teorii i praktyce*. Kraków: Impuls.
- Kovač, M. (2008). *Veliki pesnik nesreće*. Pobrano z: [www.e-novine.com/kultura/kultura/tema](http://www.e-novine.com/kultura/kultura/tema) (dostęp: 20.03.2017).
- Kowalski, P. (1998a). Krew. Hasło w: *idem, Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie* (s. 251–256). Warszawa-Wrocław: PWN.
- Kowalski, P. (1998b). Słońce. Hasło w: *idem, Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie* (s. 516–523). Warszawa-Wrocław: PWN.
- Kowalski, P. (2002). *Odyseje nasze byle jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*. Wrocław: Atla 2.
- Krahé, B. (2005). *Agresja*, przeł. J. Suchecki. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Kralj, M. (2020). *Miodrag Bulatović*. Pobrano z: <https://forum.krstarica.com/threads/miodrag-bulatovic.910531/> (dostęp: 28.08.2021).
- Krzak, Z. (2007). *Od patriarchy do matriarchy*. Warszawa: Wydawnictwo TRIO.

- Lacroix, X. (2007). *Naucz mnie żyć. Esej o ojcostwie*, przeł. M. Jarosiewicz. Poznań: Wydawnictwo „W drodze”.
- Leary, M. (2017). *Wywieranie wrażenia. Strategie autoprezentacji*, przeł. A. Kacmajor, M. Kacmajor. Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Levine, P.A., Frederick, A. (2012). *Obudźcie tygrysa. Leczenie traumy*, przeł. B. Jarzębska-Ziewiec. Warszawa: Czarna Owca.
- Lewis Herman, J. (1998). *Przemoc. Uraz psychiczny i powrót do równowagi*, przeł. A. Kacmajor. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Matyjas, M. (2009). *Dzieciństwo w kryzysie. Etiologia zjawiska*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”.
- Ostasz, L. (1995). Autokreacja. Współkreacja. Spotkanie. W: J. Pawlica (red.), *Autokreacja człowieka — między wolnością a zniewoleniem. Materiały VI Jagiellońskiego Sympozjum Etycznego, Kraków 5–6 czerwca 1995* (s. 9–33). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Pawelec, D. (1998). *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu*. Katowice: Agencja Artystyczna PARA.
- Pawlak, J. (2009). *Autokreacja. Psychologiczna analiza zjawiska i jego znaczenie dla rozwoju człowieka*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Popović, R. (2013). *Kako je Bule pokorio Evropu. Životopis Miodraga Bulatovića*. Beograd: Vučić media.
- Pospiszyl, K. (1976). *O miłości ojcowskiej*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych.
- Pospiszyl, K. (1980). *Ojciec a rozwój dziecka*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Radulovački, Lj. (2001). *Kletva kao socijalna kategorija i psihološka odrednica*. Beograd: Etnografski muzej.
- Roux, J.P. (2013). *Krew, mity, symbole*, przeł. M. Chrobak. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Sroka, J. (1995). Jeszcze o terapii sztuką. *Tematy, nr 9*, s. 23–33.
- Sacha-Piekło, M. (2002). Powietrze. W: K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze* (s. 197–256). Kraków: Universitas.
- Szukalska, A. (2013). *Problematyka wizualizacji w prozie Miodraga Bulatovića*. Kraków: Universitas.
- Terić, M. (2020). Miodrag Bulatović — pisac poremećene ravnoteže svijeta. *Matica crnogorska, nr 83*, s. 183–200.
- Tischner, J. (1990). *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Paris: Ed. du Dialogue.
- Valencova, M.M. (2005). Krv. Hasło w: S.M. Tolstoj, Lj. Radenković (red.), *Slovenska mitologija. Enciklopedijski rečnik*, przeł. z ros. R. Mečanin, Lj. Radenković, A. Loma (s. 300–302). Beograd: Zepeter Book World–Megahit Edition.
- Wieczorkiewicz, A. (1996). *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz, włóczęga*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Wierzbicki, J. (1977). Literatury Jugosławii. *Rocznik Literacki*, s. 497–501.
- Wierzbicki, J. (1988). Serbska proza. *Literatura na Świecie, nr 1*, s. 233–261.

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.176.3>

Data przesłania artykułu: 25.03.2022

Data akceptacji artykułu: 20.04.2022

ELŻBIETA TYSZKOWSKA-KASPRZAK

Uniwersytet Wrocławski, Polska

(University of Wrocław, Poland)

## Зигмунд Фрейд и его теории в романе Гоце Смилевского *Сестра Зигмунда Фрейда*

### Sigmund Freud and his theories in Goce Smilevski's novel *Freud's Sister*

#### Abstract

This article presents an analysis of the characters in Goce Smilevski's novel *Freud's Sister* (2003–2010) and presents the theories of the Austrian psychiatrist, with which the narrator argues. The title character, on behalf of whom the narration is being conducted, is portrayed through psychoanalytic statements based on the memory and awareness of childhood traumas, the interpretation of dreams, and the analysis of the three-component structure of her personality at different points in her life. In her reasoning, the protagonist often refers to the theories of her famous brother, but does not always agree with his opinion. Smilevski, basing the plot on many facts from the life of Sigmund Freud and his family, does not set himself the goal of creating a biographical novel. Since information about the younger sister of the creator of psychoanalysis is rather scarce, the writer creates a story of a woman who became a forgotten victim of family relationships and social foundations at the turn of the 19th and 20th centuries.

*Keywords:* Goce Smilevski, Macedonian prose, psychoanalysis, Sigmund Freud

### Sigmund Freud i jego teorie w powieści Goce Smilevskiego *Siostra Zygmunta Freuda*

#### Streszczenie

W artykule przeprowadzono analizę obrazów postaci powieści Goce Smilevskiego *Siostra Zygmunta Freuda* (2003–2010) oraz przedstawiono teorie austriackiego psychiatry, z którymi po-

lemizuje narrator. Tytułowa bohaterka i jednocześnie narratorka została sportretowana przez wypowiedzi psychoanalityczne oparte na pamięci i uświadomieniu sobie traum z dzieciństwa, interpretacji snów oraz analizie trójstopniowej struktury osobowości w różnych momentach jej życia. W swoich rozważaniach bohaterka często odwołuje się do teorii słynnego brata, ale nie zawsze zgadza się z jego opinią. Smilevski, opierając fabułę na wielu faktach z życia Sigmunda Freuda i jego rodziny, nie postawił sobie za cel stworzenia powieści biograficznej. Informacje o młodszej siostrze twórcy psychoanalizy są bowiem dość skąpe, dlatego pisarz sam tworzy historię kobiety, która stała się zapomnianą ofiarą relacji rodzinnych i fundamentów społecznych na przełomie XIX i XX wieku.

*Słowa kluczowe:* Goce Smilevski, proza macedońska, psychoanaliza, Sigmund Freud

Гоце Смилевский — современный македонский писатель среднего поколения (род. в 1975 году), автор эссе и трех романов *Планета неопытности* (*Планетата на неискуството*, 2000), *Разговор со Спинозой* (*Разговор со Спиноза*, 2002) и *Сестра Зигмунда Фрейда* (*Сестрата на Зигмунд Фројд*, 2003–2010). Роман *Сестра Зигмунда Фрейда* в 2010 году был удостоен Премии Европейского союза по литературе. Благодаря этой награде произведение приобрело популярность, переводилось и печаталось во многих странах, однако большого интереса критики оно не вызвало. В своей статье мы попытаемся раскрыть образы персонажей романа с помощью психоанализа и представить полемику протагонистки с идеями Зигмунда Фрейда.

Главной героиней и повествователем в романе является одна из пяти сестер Фрейда — Эстер Адольфина (1862–1943), которую в семье звали Дольфи. В биографических материалах о Фрейде информация о ней довольно скупа. Как известно, Фрейд в своих записках ограничивал до минимума сведения о своей личной жизни, касающиеся воспитания и семейных отношений. Он хотел стать известным благодаря своим идеям, а не личным особенностям. Это обстоятельство и стало причиной уничтожения большей части личных документов; например, в 1885 году он признался: „Я уничтожил все мои записки последних лет, а также письма, резюме моих работ и рукописи трудов” (Jacobs, 2006, с. 21). В течение своей жизни он делал это несколько раз, что очень осложняет работу его биографам.

Тем не менее некоторые замечания об Адольфине содержатся в письмах Фрейда его невесте Марте Бернайс, в которых он сообщает о совместных прогулках и походе через горный перевал в Альпах. Важную характеристику Адольфины брат дает в письме Марте от 9 сентября 1883 года: „Дольфи — самая любимая, самая лучшая из моих сестер. У нее такой богатый внутренний мир. Но, к сожалению, она чересчур утонченная натура и слишком впечатлительна” (Фрейд, 1994, с. 75). Сын Зигмунда Фрейда Мартин в своих воспоминаниях пишет об Адольфине как о женщине, ничем не примечательной. Он предполагает, что мать, с которой она постоянно проживала, подавила ее личность, а сама Адольфина не сумела от этой зависимости освободиться. По его мнению, жизнь в одиночестве (Дольфи — единственная сестра Фрей-



да, не вышедшая замуж) способствовала развитию особой эмоциональности, восприимчивости (Freud, 1993, с. 15). Сам Фрейд вспоминает о своей сестре, заботящейся об умирающем отце, в письме Вильгельму Флиссу: „Его страдания невелики; он угасает спокойно и с чувством собственного достоинства. Я не желаю, чтобы его болезнь затянулась, как не желаю и лишних мучений для моей незамужней сестры, которой приходится ухаживать за ним и которая очень от этого страдает” (за: Шур, 2005, с. 110). Как видим, и здесь подчеркивается тонкость психологического склада Адольфины. Сохранилась еще небольшая часть переписки Адольфины с братом, но она не содержит информации об их отношениях (Image 4 of Sigmund Freud Papers).

Именно эти черты — чувствительность, склонность к самоанализу и предчувствиям — использовал Смилевский для создания образа героини романа. В *Замечаниях автора* к одному из изданий *Сестры Зигмунда Фрейда* он пишет, что был изумлен отсутствием сведений о жизни сестер, оставленных Фрейдом в Вене на неизбежную смерть от рук нацистов. Из писем он узнал, что Адольфина жила одна, а ранее, несмотря на плохое отношение к ней матери, она заботилась о родителях вплоть до их смерти. Писатель так обосновывал свой выбор героини: „[...] тишина вокруг Адольфины настолько громкая, что я не мог написать свой роман по-другому, чем предоставляя ей голос” (Smilevski, 2012b). Более того, в одном из интервью сказано, что „Адольфина является метафорой тех, кто забыт” (Smilevski, 2014a).

Смилевский долго не мог найти должный способ изображения героини. Он написал три варианта романа, первый из которых отличается от последующих способом повествования: в нем выступает аукториальный нарратор, и потому стиль не имитирует воспоминаний героини, он нейтрален и в меньшей степени эмоционален, в отличие от повествования от первого лица в остальных вариантах, где автор создает идиолект повествователя-героини, иллюзию участия нарратора во всех событиях и непосредственной передачи его мыслей и чувств. Сюжет во всех трех версиях романа различается, причем в первой он больше отличается от двух последующих. Как признавался сам писатель, он начал писать роман в возрасте 28 лет, и в течение семи с половиной лет он искал „в лабиринте истории отголосков существования Адольфины, которая представала в воображении все в новом виде” (Смилевски, 2021), в результате чего возникли и были опубликованы три варианта романа. В статье мы будем пользоваться последним как наиболее продуманным и зрелым, к тому же переведенным на польский язык (Smilevski, 2014b).

Изображая семью Фрейда, писатель передал много реальных фактов о ее членах. Особое внимание уделил отношениям главной героини с братом Зигмундом и с матерью. Эти двое, особенно мать, оказали самое большое влияние на формирование ее личности и в конечном итоге — на ее жизнь. Биографы Фрейда описывают его мать Амалию как женщину властную, тре-

бующую у своих детей почти феодальной лояльности (Gay, 2003, с. 102), указывают на ее тяжелый характер, склонность к тирании и авторитарной власти (Roith, 1987, с. 110–111). Мартин Фрейд, вспоминая бабушку, пишет: „Никто не завидовал тете Дольфи, посвятившей свою жизнь заботе о своей старой, но вспыльчивой, как торнадо, матери” (Freud, 1993, с. 10). В письме Фрейда от 5 апреля 1918 года брату Александру также находим сведения о том, что Адольфина живет с пожилой матерью и заботится о ней, несмотря на разногласия и тяжелый характер Амалии (Freud, 1918).

Стоит заметить, что писатель не использовал для сюжета информацию об отце, который, вероятно, совращал своих младших детей. Фрейд рассуждал об этом в переписке с Вильгельмом Флиссом в 1897 году, уже после смерти Кальмана Якоба. В письме от 11 февраля этого года пишет: „К сожалению, мой собственный отец был одним из этих извращенцев и виноват в истерии моего брата [...] и нескольких младших сестер. Частота этого обстоятельства часто заставляет меня задуматься” (The complete letters).

Петр Люкимсон, представляя эти соображения Фрейда, предполагает, что такой сестрой могла быть именно Дольфи, которая вследствие поведения отца не вышла замуж. Исследователь задается вопросом, был ли Фрейд свидетелем этих сексуальных актов и какова была роль матери в этой ситуации (Люкимсон, 2014, с. 39). В свою очередь, Пол Феррис предполагает, что Фрейд на самом деле мог узнать об этом только на похоронах отца от одной из сестер. Это заставило его по-другому посмотреть на отца и породило теорию совращения, а отцы-совратители стали для него стереотипным образом совратителей малолетних (Феррис, 2001). Позже Фрейд несколько раз менял взгляды на эту проблему.

Смилевский не использовал в романе эту информацию, которая могла бы повлиять на сгущение проблемных факторов, формирующих личность его героини, и Кальман Якоб Фрейд упоминается им довольно редко. Согласно духу эпохи и еврейской традиции, главное воздействие на жизнь дочери автор приписал матери. Образ сестры Фрейда в романе не только „воскресил” из забвения эту женщину, но и стал поводом для опровержения некоторых взглядов венского психиатра. Существенное место в произведении занимает также изображение жизни душевнобольных, а также положение женщины в обществе конца XIX – начала XX века.

Действие романа, охватывающее всю жизнь Адольфины Фрейд, начинается в мае 1938 года, когда Зигмунд Фрейд готовится к отъезду в Лондон из Австрии, захваченной нацистами. Автор уже в самом начале представляет его в довольно сомнительном освещении: а именно как человека, лишённого эмпатии и абсолютно равнодушного к судьбе своих пожилых сестер. Адольфина не может простить брату, что в список уезжающих он не поместил имена своих четырех сестер, но в то же время не забыл о горничных и собаке. После смерти Фрейда она задумывается о чувстве вины, которое,

возможно, он испытывал, и верит, что только смерть избавила его душу от этих терзаний.

В своем повествовании Смилевский не учитывает факт, что Фрейд не создавал списка спасенных, и его отъезд из Вены состоялся благодаря усилиям и огромным расходам многих влиятельных лиц, в том числе Мари Бонапарт. У него самого не было возможности расширить группу уезжающих из Австрии, а старания его спасителей, нацеленные на сохранение сестер психиатра, не принесли желаемых результатов (Freud, 1993, с. 25). Писатель, обвиняя Фрейда в экстерминации своих сестер, значительно уходит от реальных событий его жизни<sup>1</sup>.

Сам Фрейд долго не решался покинуть Вену, полагая, что доминация нацистов в Австрии лишь временная и что немцы не способны воплотить в жизнь нацистскую идеологию. Отношение создателя психоанализа к нацистам толкуется в романе с помощью его труда *Моисей и монотеизм* (1939). Повествователь объясняет его точку зрения на происходящее в стране фактом преклонения перед немецкой культурой и неким пренебрежением к своему происхождению:

Да се биде Евреин за брат ми беше дел од судбината, нешто што му беше доделено со раѓањето, нешто што не беше негов избор. Таму каде што не постои избор, во крвта, беше Евреин. Таму каде што може да се избере — ја беше избрал германската култура: тој сакаше нејзе да ѝ припаѓа, онака како што чувствуваше дека плодовите на таа култура му припаѓаат нему. Пред крајот на животот рече: “Мој јазик е германскиот. Мојата култура, моите достигнувања се германски. Се сметав себеси интелектуално за Германец, сè додека не го забележав раснењето на анти-семитските предрасуди во Германија и германска Австрија. Оттогаш претпочитам да се нарекувам себеси Евреин.” Токму така рече: “претпочитам да се нарекувам себеси Евреин”, а не: “се чувствувам Евреин”. (Смилевски, 2010, с. 16–17)<sup>2</sup>

Введение выводов Фрейда на тему превосходства немцев и немецкой культуры в начальную часть повествования, где речь идет о преступной идеологии национал-социализма, возникшей в Германии, ставит под вопрос идеализацию Фрейдом немцев и опровергает его уверенность в том, что „нация, которая родила Гете, не может так испортиться” (Люкимсон, 2014, с. 437).

Когда Фрейд, наконец, решил эмигрировать, спасти его сестер было уже невозможно. В романе они попадают в концлагерь Терезин и оттуда едут

<sup>1</sup> Первая часть романа, связанная с отъездом Фрейда из Вены, стала инспирацией для французского издателя, опубликовавшего книгу под заглавием *La liste de Freud – Список Фрейда*, отсылающего к фильму Стивена Спилберга *Список Шиндлера*.

<sup>2</sup> В статье цитаты будем приводить по оригиналу, относящемуся к 2010 году, не опубликованному на македонском языке. Перевод на русский язык был издан на основе второго варианта. Доступу к оригинальному тексту третьего варианта мы обязаны автору и польской переводчице – Наталье Лукомской.

в другой, где Дольфи гибнет в газовой камере<sup>3</sup>. Перед смертью она вспоминает свою жизнь, начиная с самых ранних впечатлений и углубляясь в свои эмоции, что напоминает сеанс психоанализа. Согласно теории Фрейда, жизнь опирается на память, и поэтому в заключение романа Смилевский вводит внутренний монолог героини, которая, умирая, называет, называет важные лица и события своей жизни:

Влегував во смртта и си ветував дека смртта не е ништо друго освен заборав  
Влегував во смртта и си велев дека човечкото суштество не е ништо друго освен  
помнење Влегував во смртта и си повторував дека смртта е заборав и ништо друго

Влегував во смртта и си повторував што сè ќе заборавам Влегував во смртта  
и си повторував. (Смилевски, 2010, с. 246)<sup>4</sup>

В романе применена рамочная композиция: Адольфина представлена автором в 1938 году как старушка после аншлюса Австрии, затем она попадает в концлагерь и вспоминает свою жизнь, начиная с раннего детства и доводя до ее конца в газовой камере. Большинство описанных событий является литературным вымыслом: автор не ставит перед собой цель воспроизвести биографию Адольфины. Ведущим средством изображения становятся многочисленные психоаналитические высказывания, при этом героиня отлично знакома с теориями психоанализа, часто указывает на их схематизм и упрощенность, а иногда и опровергает их.

Согласно известному тезису Фрейда и Брейера, главным источником страданий истерика являются воспоминания. В свою очередь, ключом к причине симптомов болезни было определение самых ранних травматических опытов пациентов, что требовало возвращения в прошлое (Gay, 2003, с. 84). Смилевский ставит свою героиню в ситуации, когда в ее памяти всплывают различные события из ранних этапов жизни и связанные с ними чувства.

Повествование героини является свидетельством того, что на ее невротическую личность и последующую судьбу, прежде всего, повлияли отношения с матерью и братом, а также социальные устои, в которых ей пришлось жить. В конструкции образа Адольфины проявляется фрейдовская теория о трех структурных элементах личности: „Оно” („Ид”), „Я” („Эго”) и „Сверх -я” („Супер-Эго”). Первая из этих составляющих, будучи бессознательным, подчиняется принципу удовольствия и включает все желания, связанные с удовлетворением основных физиологических потребностей. Фрейд писал:

Наиболее архаичную из психических провинций (инстанций) мы называем сферой Оно; содержанием её является всё, что нами унаследовано, присутствует с самого

<sup>3</sup> Что касается факта смерти Адольфины, то она умерла в 1942 году в концлагере „Малый Тростинец”, но не в газовой камере, а от голода или кровоизлияния в мозг в состоянии крайнего истощения организма. Три остальные сестры действительно погибли в газовых камерах: Мари и Паулина в „Малом Тростинце”, а Роза в Трешлинке. Все в 1942 году.

<sup>4</sup> В русском переводе заключительная небольшая глава об умирании и смерти героини пропущена.

рождения и напрочь укоренено в нашей конституции. А это, прежде всего, влечения, берущие своё происхождение в теле и находящие тут для себя проявления в неизвестных для нас формах. (Фрейд, 2014)

У героини с самого раннего детства эта сфера явно не удовлетворена, что способствует развитию неврозов. Адольфина признается, что ей никогда не удается вызвать воспоминания, связанного с любовью матери и чувством безопасности в младенчестве, когда мать брала ее на руки и кормила грудью. Жажда возвращения, хотя бы мысленного, в это время свидетельствует о неутолимой нужде в материнской заботе и бескорыстной любви. Оказывается, героиню воспитывала красивая и властная мать, которая по отношению к болезненной и робкой дочери проявляла как нежность, так и презрение и ненависть. В признании героини несколько раз повторяется мысль об эмоциональной боли, сопровождающей ее всю жизнь:

На почетокот од мојот живот беше болката. Нешто како тивко капеење на крв од скриена рана. Капка по капка. Многу боледував во детството, но мојата болка не беа моите болести, туку мојата мајка. Можеби и јас бев болката на нејзиниот живот, или бев онаа точка во која се среќаваа и разделуваа сите нејзини болки. (Смилевски, 2010, с. 37)

В самые трудные моменты жизни она вспоминает слова матери: „Ке беше подобро да не те родев” (Смилевски, 2010, с. 37). Ужас, рождаемый этими словами, проявлялся в повторяющихся сновидениях Адольфины, в которых мать топила ее в реке или под видом монстра раздирала ее на части, а в другой раз — дочери под видом птицы обрывала голову и поливала кпятком. Эти физические издевательства были проекцией чувства отвержения собственной матерью и опасений девочки, лишенной любви и опоры. К тому же сюжет сна, в котором героиня отождествляется с птицей, сходен с рассуждениями Фрейда о животных в детских сновидениях. В работе *Тотем и табу* (1913) психоаналитик утверждал, что ребенок принимает мир животных как что-то близкое, натуральное, не замечая разницы между ним и миром людей. Более непонятным и загадочным ему кажется мир взрослых (Фрейд, 1997, с. 183).

Слова матери сопровождали женщину всю жизнь, что привело ее к неуверенности в себе и потере собственного достоинства. Авторитарная мать навсегда искалечила психику этой интеллигентной и чувствительной девочки, постоянно критикуя ее и утверждая в непригодности для полноценной жизни. Самой Адольфине сложно было отвоевывать свое место в мире, который в то время не был приветлив к женщинам.

В отношении героини к матери проявляется и структура „Я”, которая рациональна и связана с окружающим миром посредством восприятия (Фрейд, 2014). Уже во взрослой жизни она толкует поведение и речи матери не только

по отношению к своим детским нуждам, а как перенесение<sup>5</sup> своих эмоций и разочарования в жизни. Смилевский изображает Амалию Фрейд как женщину глубоко несчастливую в семейной жизни с мужем намного старше ее и в исполнении обязанностей, связанных с воспитанием многочисленного потомства:

И дури многу подоцна, кога беше доцна за сѐ, ги сфатив тие зборови: изговарајќи ми ги мене, кажувајќи ги за моето постоење, таа всушност сакаше да си каже и на самата себе: “Ќе беше подобро да не се родев.” Преживуваше така што омразата кон своето постоење, кон оние нешта од животот кои ѝ беа поужасни и од непостоењето, ја делеше на две. (Смилевски, 2010, с. 39)

В структуре „Я” Адольфины соперничают, с одной стороны, неоправданное матерью желание любви, сострадания и поддержки, с другой, — ожидаемые обществом подчинение родителям, уважение и уход за ними. Эти последние принадлежат „Сверх-я”, составленному из ценностей, принятых норм и морали. Несмотря на ощущение неприязни со стороны матери и даже деструктивное влияние на ее личность, Дольфи не решается уйти от нее, поскольку это противоречит нравам эпохи и их среды. Даже в те моменты, когда жизнь с матерью кажется невыносимой, она не сопротивляется открыто, но под предлогом ухудшения состояния здоровья уходит на некоторое время жить в психиатрическую больницу.

В венскую психиатрическую клинику „Гнездо” Смилевский помещает также Клару Клинт — сестру известного художника. Ее отношения с матерью напоминают ситуацию Адольфины, однако она открыто борется против общественных устоев, ограничивающих права женщин. Судьба Клары напоминает об участии первых суфражисток — непонимаемые в своей среде, они нередко считались умалишенными. Изображение психиатрической больницы, в которой пребывают героини, дает возможность представить методы лечения душевнобольных и показать эволюцию отношения к ним. По сути — это история отвержения, отсутствия эмпатии, насилия и издевательств над больными. Этот своеобразный очерк заканчивается новаторскими для того времени теориями Фрейда и его методами лечения.

Другим человеком, повлиявшим на судьбу протагонистки, был ее брат — Зигмунд. Он появляется в воспоминаниях Адольфины с самых ранних лет жизни:

во времето кога за неа многу нешта на светот сѐ уште немаа име, едно момче ѝ подале остар предмет и рече: “Нож”; во времето кога сѐ уште веруваше во бајките, еден глас ѝ шепотеше за птицата која со клунот си ги раскинува градите и од нив си го откорнува срцето; во времето кога допирите ѝ кажуваа повеќе од зборовите, една рака се приближи до нејзиното лице и со јаболко го погали нејзиниот образ. Тоа момче од нејзините спомени кое ја гали со јаболко, кое ѝ шепоти бајка, кое ѝ подава нож, е брат ѝ Зигмунд. (Смилевски, 2010, с. 3)

<sup>5</sup> Об эффекте переноса Фрейд писал между прочим в работе *О динамике переноса* (2012), *Замечания о любви в переносе* (1915) (см. Голдсмит, 2015).

Эти три символа предвещают событие, определившее жизнь Дольфи. Но прежде, еще в детские годы, она изображается писателем как самая любимая сестра будущего психиатра. Доверительные отношения между ними продолжались несколько лет до момента, когда девочка увидела брата, занимавшегося онанизмом. Этот факт шокировал ее, она почувствовала, что весь прежний мир рухнул, что самый близкий ей человек отдалился. Осознание случившегося как огромной измены в жизни, потеря самых близких и дорогих связей вызвали у девочки боль и страх перед будущим. К осмыслению данного эпизода повествователь также подводит одну из теорий Фрейда о зарождении женственности. По мнению венского психоаналитика, она наступает, когда девочка впервые видит мужские гениталии, в этот момент у нее появляется зависть к пенису. Именно возникшая зависть, как считал Фрейд, играет фундаментальную роль в формировании женской сексуальности (Фрейд, 2017а, с. 57–62; Фрейд, 2017b, с. 120–128). Вспоминая свои сложные эмоции, Адольфина не может простить брату подобного упрощенного толкования сложного процесса созревания, не понимает, почему объяснением служит именно зависть, а не тоска и страх, связанные с различием между полами, или просто равнодушие к этому различию. Она сама считает, что становление женского начала — процесс сложный и индивидуальный, и подвергает сомнению взгляды брата, считающего главными элементами анатомическое различие и зависть:

Тој не допушти тоа забележување на разликата, кај некои од девојчињата-кои-стануваат-жени да поттикне и поинакви чувства, а не само завист; ја стави зависта како место околу кое се создава Јас на секоја жена. Станувањето женско според брат ми не беше резултат само на биолошка предопреденост, не беше анатомски факт, ниту пак метафизичка даденост и нешто што лежи во неодгатливоста на душата, туку беше процес придвижен од зависта. (Смилевски, 2010, с. 46)

Самым драматичным моментом жизни Адольфины, в котором участвовал Зигмунд, оказался аборт. После самоубийства возлюбленной женщина призналась брату, что забеременела, а тот, пользуясь знакомствами среди медиков, организовал процедуру прекращения беременности, которая в то время была запрещена. Этот случай также выявил сложность человеческой личности, борьбу „Супер-я” и „Оно”: героиня сама попросила брата сделать аборт, осознавая социальные предписания, но одновременно внутри нее все сопротивлялось, поскольку она теряла единственное существо, являвшееся продолжением погибшего мужчины, на которое она могла бы излить свои чувства. Рациональное „Я” решает поступить согласно общественным требованиям, с учетом отсутствия средств на содержание ребенка, с полным осознанием предстоящей потери. В разговоре с братом героиня признается:

“Сé ќе биде добро.”

“Добро? Можеби ќе биде добро, ама не сé,” реков. “После ова, нема да има ништо.”

[...] “Сé ќе биде исто како што е сега.”

“Тоа е најстрашно.” [...] “Сé ќе биде исто, и сé ќе биде ништо.” (Смилевски, 2010, с. 134)

Именно с данной ситуацией сопрягаются часто вспоминаемые протангониистой фрейдовские символы: нож можно здесь толковать как мужские гениталии, но и как инструмент заданной агрессии; яблоки ассоциируются с женскими грудями, а те — с материнством и, наконец, рассказ о птице, вырывающей собственное сердце, символизирует агрессивность, направленную, чаще всего, против детей, а здесь — аборт (см. Mościcki, 2008, с. 155).

Единственным материальным следом не сложившегося материнства Адольфины было кровавое пятно на стене рядом с кроватью, постоянно напоминавшее о случившемся. Но остался также след в психике женщины, проявлявшийся в снах:

Еднаш сонував како домот ми се поплавил. Вода доаѓаше отсекаде. Дали е ова Потоп?, се прашував во сонот. Сакав да бегам, ама од меѓу сидовите се слушаше детски плач. Тоа се моите деца, некој ги засидал меѓу сидовите, си велев во сонот. Гребев со прстите по сидовите, го корнев сидот, сидот ми ги корнеште ноктите. Водата надоаѓаше сé посилно, ми ја поклопи главата и ме давеше. А јас и под водата го слушав детскиот плач од меѓу сидовите. (Смилевски, 2010, с. 120)

Рассуждая о толковании сновидений, героиня полагает, что некоторые сны отражают наши страхи, а не только исполнение желаний, о чем писал в своих работах Фрейд.

В целом венский психиатр не изображается в романе столь односторонне: он представлен читателю как сложная, даже противоречивая личность. В образе Фрейда проявляются рационализм, верность биологическим концепциям человека, с одной стороны, и чувствительность, восприимчивость к искусству, стремление к постижению тайны человеческой психики, с другой. Основные свойства героя — это увлеченность выявлением механизмов психики и чувство призвания:

Благодарение на тоа што внимателно ги слушав моите пациенти, дојдов до важни сознанија за тоа како функционира човечкото суштество. Со моето откритие на несвесното, со објаснувањето дека токму оној дел од нас кој ни е скриен и непознат, ги одредува нашите мисли, чувства и постапки, јас сум на пат да го сменам светот. Тоа ќе биде третата голема револуција во човековото поимање на светот и себеси, по онаа на Коперник и Дарвин. (Смилевски, 2010, с. 175–176)

Согласно теории Дарвина, он считает материнство актом продолжения рода и одновременно восхищается картинами на выставке „Богоматерь и Сын Божий”. В романе дана интерпретация одного из вариантов полотна Джованни Беллини — *Мадонна с младенцем*, а также картины *Распятие*. В действительности же Фрейд попытался провести анализ личности другого представителя итальянского Возрождения — Леонардо да Винчи на ма-



териале картины *Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом* в очерке *Леонардо да Винчи. Воспоминания детства* (1910) (Фрейд, 1991). Детские травмы и их последствия (разлука с бедной биологической матерью, воспитание в богатой приемной семье), обнаруженные психоаналитиком в личности да Винчи, отчасти нашли отражение в судьбе другого героя романа — возлюбленного Адольфины Райнера. А творения Беллини стали в произведении Смилевского предлогом для рассуждений о религии и, особенно, о вере в бессмертие.

В труде *Будущее одной иллюзии* (1927) Фрейд отмечал, что одной из причин невротических комплексов является религия, так как в проекции религиозного закона есть основа подавления влечений, фрустрации потребностей (Романов, 2014, с. 32). Австрийский психиатр утверждал, что религию „можно было бы считать общечеловеческим навязчивым неврозом” (Фрейд, 1989, с. 128–131). Адольфина была уверена: отказ ее брата от религии стал возможен потому, что тот был убежден в своем бессмертии благодаря открытиям и работам по психологии человека.

Смилевский не отказывает Фрейду и в огромной страсти к научным исследованиям, в стремлении разгадать тайну психики человека, его эмоциональности, тайну мотивов действий и причин заболеваний. Придерживаясь теории Дарвина, он не останавливался на исследовании человека лишь в биологическом аспекте, а желал заглянуть вглубь человеческой природы, открыть соотношение телесности и психики. Фрейд показан человеком, уверенным в себе, убежденным в правильности своих теорий, приравнивавшим результаты своих исследований к астрономической революции Коперника. Его вера в возможности психоанализа как метода лечения была столь сильна, что Фрейд не боялся провозглашать свои идеи, понимая, что рискует навлечь на себя насмешки и сильное сопротивление других психиатров. В романе в качестве примера его оппонента представлен доктор Гете — главный врач психиатрической клиники, в которой пребывала Дольфи.

В романе *Сестра Зигмунда Фрейда* Смилевский применяет психоаналитический инструментарий для изображения главных персонажей, особенно заглавной героини Адольфины. Психоаналитические высказывания, толкование сновидений, воспоминания самых ранних эпизодов жизни позволяют создать образ женщины интеллигентной, нежной, ранимой. Критик „The New York Review of Books” Джойс Кэрол Оутс упрекала автора в неправильном подборе качеств характера протагонистки, представившем ее женщиной крайне пассивной, избегающей людей и умственно отсталой (Oates, 2012). В ответ Смилевский аргументировал такой образ своей героини тем, что выявил свойства человека, замкнутого в себе, но склонного к самоанализу и рефлексии о смысле бытия (Smilevski, 2012a). Можно также добавить, что портрет сестры Фрейда обусловлен и социальным статусом женщин в конце XIX – начале XX веков, и традициями еврейской семьи. Необходи-

мо учитывать и тот факт, что Адольфина представлена в романе как знаток и оппонент теорий своего брата. В свою очередь, Зигмунд Фрейд изображается как сложная и противоречивая личность: он эгоцентричен, не всегда заботится о своих близких, но в то же время он чувствителен к искусству, увлечен теорией психоанализа, который, по его мнению, станет основой переворота в психиатрии. Несмотря на некоторые разночтения в изображении биографии семьи Фрейда, Смилевский все же наметил реалии и атмосферу эпохи как фон для новых идей психоанализа и для судьбы Адольфины, представляющей метафорой забытой жертвы семейных и социальных отношений.

## Библиография

- Голдсмит, Г. (2015). История концепции переноса. *Журнал практической психологии и психоанализа*, 4 [Goldsmith, G. (2015). Istoriya kontseptsii perenosa. *Zhurnal prakticheskoy psikhologii i psikhoanaliza*, 4]. Взято из: <https://psyjournal.ru/articles/istoriya-kontseptcii-perenosa> (дата обращения: 15.01.2022).
- Люкимсон, П. (2014). *Фрейд: История болезни*. Москва: Молодая гвардия [Lyukimson, P. (2014). *Freyd: Istoriya bolezni*. Moskva: Molodaya gvardiya].
- Романов, А. (2014). Теология невроза. *Дискурс-Пи*, 1 (14), с. 32–40 [Romanov, A. (2014). Teologiya nevroza. *Diskurs-Pi*, 1 (14), s. 32–40].
- Смилевски, Г. (2021). Моя переписка с писателем — письмо от 18 июля [Smilevski, G. (2021). Moya perepiska s pisatelem — pis'mo ot 18 iyulya].
- Феррис, П. (2001). Зигмунд Фрейд. Минск: Издательство „Попурри” [Ferris, P. (2001). Zigmund Freyd. Minsk: Izdatel'stvo „Popurri”]. Взято из: [http://www.lib.ru/PSIHO/FERRIS/freid.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/PSIHO/FERRIS/freid.txt_with-big-pictures.html) (дата обращения: 7.01.2022).
- Фрейд, З. (1989). Будущее одной иллюзии. В: Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, *Сумерки богов* (с. 94–142). Москва: Политиздат [Freyd, Z. (1989). Budushcheye odnoy illyuzii. V: F. Nitshe, Z. Freyd, E. Fromm, *Sumerki bogov* (s. 94–142). Moskva: Politizdat].
- Фрейд, З. (1991). *Леонардо да Винчи: Воспоминание детства*. Москва: Рудомино [Freyd, Z. (1991). *Leonardo da Vinchi: Vospominaniye detstva*. Moskva: Rudomino].
- Фрейд, З. (1994). *Письма к невесте*. Москва: Московский рабочий [Freyd, Z. (1994). *Pis'ma k neveste*. Moskva: Moskovskiy rabochiy].
- Фрейд, З. (1997). *Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии*. Санкт-Петербург: Алетейя [Freyd, Z. (1997). *Totem i tabu. Psikhologiya pervobytnoy kul'tury i religii*. Sankt-Peterburg: Aleteya].
- Фрейд, З. (2014). Очерк психоанализа [Freyd, Z. (2014). Ocherk psikhoanaliza]. Взято из: <https://psychoanalysis.pro/857/freyd-z-ocherk-psihoanaliza> (дата обращения: 23.01.2022).
- Фрейд, З. (2017a). Инфантильная сексуальность. В: З. Фрейд, *Очерки по психологии сексуальности* (с. 44–77). Москва: Эксмо [Freyd, Z. (2017a). Infantil'naya seksual'nost'. V: Z. Freyd, *Ocherki po psikhologii seksual'nosti* (s. 44–77). Moskva: Eksmo].
- Фрейд, З. (2017b). О нарциссизме. В: З. Фрейд, *Очерки по психологии сексуальности* (с. 116–155). Москва: Эксмо [Freyd, Z. (2017b). O nartsissizme. V: Z. Freyd, *Ocherki po psikhologii seksual'nosti* (s. 116–155). Moskva: Eksmo].
- Шур, М. (2005). *Зигмунд Фрейд: жизнь и смерть*. Москва: Центрполиграф [Shur, M. (2005). *Zigmund Freyd: zhizn' i smert'*. Moskva: Tsentrpoligraf].

- Freud, M. (1993). *Freud — mój ojciec*. Warszawa: Wydawnictwo Interpress.
- Freud, S. (1918). *Letter from Sigmund Freud to Alexander Freud*. April 5, 1918. Letters of Sigmund Freud 1873–1939, 320. Взято из: <https://www.pep-web.org/document.php?id=zbk.051.0320a> (дата обращения: 10.02.2022).
- Gay, P. (2003). *Freud. Życie na miarę epoki*. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- Image 4 of Sigmund Freud Papers: Family Papers, 1851–1978; Correspondence with Sigmund Freud, 1876–1974; Freud, Adolfine („Dolfi”) (sister), 1885, 1915, 1924–1930, 1938. Взято из: <https://www.loc.gov/resource/mss39990.00120/?sp=4&r=-0.159,0.472,1.376,0.835,0> (дата обращения: 8.01.2022).
- Jacobs, M. (2006). *Zygmunt Freud*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Masson, J.M. (ред.). (1985). *The complete letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887–1904*. Cambridge: Harvard University Press. Взято из: <http://www3.haverford.edu/psychology/ddavis/fliess.html> (дата обращения: 2.02.2022).
- Mościcki, P. (2008). *Figury zwierzęce u Freuda*. В: Z. Rosińska, J. Michalik, P. Bursztyka (ред.), *Freud i nowoczesność* (с. 149–162). Kraków: Universitas.
- Oates, J. C. (2012). A Very Sad Freud. *The New York Review of Books*, December 6. Взято из: <https://www.nybooks.com/articles/2012/12/06/very-sad-freud/> (дата обращения: 15.12.2021).
- Roith, E. (1987). *The Riddle of Freud*. London: Tavistock Publications.
- Smilevski, G. (2010). *Sestrata na Zigmund Frojd*. Третий авторский вариант романа на македонском языке. Этот вариант был опубликован только в переводах [Smilevski, G. (2010). *Sestrata na Zigmund Frojd*. Tretyi avtorskiy variant romana na makedonskom yazyke. Etot variant byl opublikovan tol'ko v perevodakh].
- Smilevski, G. (2012a). Freud's Sad Sister. *The New York Review of Books*, December 20. Взято из: <https://www.nybooks.com/articles/2012/12/20/freuds-sad-sister/> (дата обращения: 15.12.2021).
- Smilevski, G. (2012b). *Freud's Sister*. New York: Penguin Books.
- Smilevski, G. (2014a). *Adolfina is a Metaphor for the People that are Forgotten*. Взято из: <https://www.euractiv.com/section/languages-culture/interview/smilevski-adolfina-is-a-metaphor-for-the-people-that-are-forgotten/> (дата обращения: 12.01.2022).
- Smilevski, G. (2014b). *Siostra Zygmunta Freuda*. Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal.



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.176.4>

Data przesłania artykułu: 2.07.2021

Data akceptacji artykułu: 8.02.2022

ILONA GWÓŹDŹ-SZEWCZENKO

Uniwersytet Wrocławski, Polska

(University of Wrocław, Poland)

## Powieść o formowaniu czy formująca? *Bildungsroman* w gorsecie czeskosłowackiej normalizacji

### A novel about formation or a forming novel? *Bildungsroman* in the straitjacket of Czechoslovak normalisation

#### Abstract

The article discusses the variety of *Bildungsroman* novels for children and young adults in the context of Czech literature in the period of normalisation in the 1970s and 1980s. At the genesis of literature for an adult audience (understood as an autotelic creation) are the audience's expectations, motives and attitudes. The construction of the literary character also corresponds to this. In the case of works for the non-adult audience, the social functions of literature are somewhat reversed. From its inception, literature for children and young people has been closely connected to its educational function — it has therefore fulfilled utilitarian functions. The author aims to show how the *Bildungsroman*, by its character, i.e., as a novel about the formation of a character, was quickly adopted by writers of this type of prose. Based on its schema, a variant of the late Socialist Realist *Bildungsroman* developed, not so much showing the formation of the main character as (on the basis of the protagonist) normalising some ideals for the young viewer. The normalising *Bildungsroman* also brought about a new type of character, whom — in his (now forgotten) article — Jaroslav Voříšek called “the sanitary character.”

*Keywords:* *Bildungsroman*, normalisation, Czech literature for children and young people, model literary character, sanitary character

## Román o formování, nebo román formující? Bildungsroman v korzetu československé normalizace

### Shrnutí

Článek pojednává o románech pro děti a mládež v kontextu české literatury v době normalizace, čili v 70. a 80. letech 20. století. V genezi literatury pro dospělé (autotelický objekt) sám příjemce přichází s očekáváními, motivy a postoji. Tomu samozřejmě odpovídá konstrukce literárního hrdiny. V případě tvorby pro mladé čtenáře jsou společenské funkce literatury opačné. Literatura určená dětem a mládeži byla od svého prvopočátku spojena s výchovnou funkcí – plnila tak roli utilitární. Autorka se rozhodla představit, jak byl Bildungsroman vzhledem ke své povaze románu o formování hrdiny rychle přijat spisovateli tohoto typu prózy. Na základech jeho schématu se zrodila forma pozdě sorealistického Bildungsromanu, která nejenže ukazovala zrání hlavního hrdiny, ale (na jeho příkladě) i formovala mladého čtenáře v duchu normalizačních ideálů. Normalizační Bildungsroman přinesl rovněž nový typ hrdiny, jehož Jaroslav Voráček nazval ve svém (dnes již zapomenutém) článku „sanitárním hrdinou“.

*Klíčová slova:* Bildungsroman, normalizace, česká literatura pro děti a mládež, modelový hrdina, sanitární hrdina

U źródeł literatury dla odbiorcy dorosłego (rozumianej jako twór autoteliczny) stoją oczekiwania, motywy i nastawienia wysuwane przez tegoż czytelnika. Odpowiada temu również konstrukcja bohatera literackiego. W przypadku twórczości dla odbiorcy niedorosłego społeczne funkcje literatury — czyli ogólne zadania i cele, dla których jest ona wytwarzana, rozpowszechniana i odbierana przez społeczeństwo — są w pewien sposób odwrócone. Literatura przeznaczona dla dzieci i młodzieży od zarania była ściśle powiązana z funkcją wychowawczą — pełniła zatem funkcje utilitarne. Ewolucję, jakiej doświadczył ten rodzaj literatury, można określić za Krystyną Kuliczowską jako przejście „od dydaktyzmu do artyzmu” (1964, s. 5), aczkolwiek o tym, jak niejednowektorowa, ale też wyboista i nieoczywista była to droga, świadczy chociażby czeska literatura dla dzieci i młodzieży lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, czyli czasów tak zwanej normalizacji. Okres ten nie cieszy się w ostatnich czasach zainteresowaniem badawczym, brakuje także głębszych analiz w kontekście piśmiennictwa tego rodzaju.

Bohater prózy dla dzieci i młodzieży zmieniał się wraz z ewolucją pedagogiki rozwojowej, filozofii oraz technik narracyjnych, jednakże niejako „od zawsze” nad jego konstrukcją ciążyła funkcja wychowawcza. Do końca XVIII wieku dziecko w literaturze europejskiej było przedstawiane jako „byt nieukończony”, niedoskonały, a jednocześnie plastyczny, podatny na formowanie. Na początku XIX wieku pojawiają się tak zwane charaktery, czyli jednowymiarowe postaci dziecięce (czarno-białe, konstruowane na zasadzie *pars pro toto* — z wyodrębnieniem jednej dominującej cechy osobowości, na przykład niegrzeczny chłopczyk, pomocna dziewczynka), które miały być egzemplifikacją postaci godnych

lub niegodnych naśladowania dla młodego odbiorcy tejże prozy. Druga połowa XIX i początek XX wieku odchodzą od monolitycznego ujęcia postaci dziecięcej i portretowania jej przez pryzmat jednej charakterystycznej cechy. Coraz mocniej zaczyna być odkrywany wewnętrzny świat dziecka, chociaż wciąż w sposób bierny — akcentowany jest bowiem wpływ otoczenia na jego los, przy czym moc sprawcza samego dziecka i jego wybory nadal są dla pisarzy nieoczywiste. Pierwsze dekady XX wieku (mocno naznaczone teoriami psychoanalitycznymi) przynoszą opowieści dla dzieci i młodzieży koncentrujące się na psychologii bohatera oraz obrazujące jego przemiany i rozwój pod ścisłym wpływem otoczenia.

Czeska literatura powojenna wczesnych lat pięćdziesiątych obfituje w ideologicznie zaangażowane historie z uproszczonymi, schematycznymi konstrukcjami młodego bohatera. Biorąc pod uwagę, że reżim komunistyczny ukierunkował swoją propagandę przede wszystkim na postać dziecięcą jako istotę *tabula rasa* — plastyczny umysł niedotknięty historią, to właśnie dziecko stało się głównym motorem rozwoju wszelkiej dostępnej kultury, a temat dzieciństwa (jako okresu rozwojowego w życiu człowieka) okazał się wdzięcznym narzędziem do konstruowania wzorcowych bohaterów literackich (Urbanová, 2003, s. 83–86).

Do znaczących zmian w literaturze dla dzieci i młodzieży (a tym samym w architektonice bohatera dziecięcego) doszło w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku. W 1956 roku pod patronatem Františka Hrubína zaczęło ukazywać się czasopismo „Zlatý maj” (istniejące do 1997 roku), które dało pierwszy impuls do rozwoju krytyki i teorii literatury dla dzieci i młodzieży w Czechosłowacji. Ów periodyk nie był jednak pierwszą platformą dyskusji o literaturze tego typu. Już pod koniec XIX wieku wychodziło bowiem czasopismo „Úhor” o podobnym ukierunkowaniu. Jak zauważył Augustin Jaroslav Doležal: „»Úhor« pracoval houževnatě a vytrvale k tomu, aby kniha pro mládež nesloužila jen účelům výchovným (tedy i didaktickým), ale aby byla (a to především) dílem uměleckým: nejen užitek, ale i krása” (1929, s. 80). Jednakże z biegiem czasu stało się ono mocno dydaktyzującym czasopismem *stricte* nauczycielskim, aż w końcu zniknęło z rynku. Podobny los spotkał powojenne pismo „Štěpnice”, które ukazywało się dość nieregularnie przez kilka lat i które również zgubiło odejście od krytycznego neutralnego spojrzenia i skierowanie uwagi ku dydaktycznemu moralizatorstwu (Janáčková, 1999, s. 19).

„Złote lata sześćdziesiąte” przynoszą chwilowe oswobodzenie omawianego typu literatury od natrętnie moralizatorskich i ideologicznych zobowiązań. Jak skonstatował Jaroslav Toman, autorzy prozy dla odbiorcy niedorosłego:

Zobrazovali vypjaté situace, vyhrocené konflikty, stresové stavy a deziluze, jimiž procházeli mladí protagonisté při střetávání s mravně narušeným a citově okoralým světem dospělých. Autoři, většinou spjatí s filmovou tvorbou, uplatňovali v této próze také netradiční umělecké postupy a prostředky zvýrazňující dětský aspekt, například vyprávěcí ich-formu, televizní a filmové řazení motivů a obrazů, dějové zkratky, dokumentární, faktografický nebo sociologický pohled aj. (Toman, 1992, s. 78)

Luzowanie obostrzeń nie trwało jednak długo. Interwencja wojsk państw Układu Warszawskiego brutalnie przerwała rozpoczęty proces zmian, po czym rozpoczęło się „przykręcanie śruby”, czyli przywrócenie znanych wzorców działania państwa komunistycznego. Nie ominęło to sfery kultury, a tym samym także literatury. Powrót do starych ram i towarzyszące mu represje trwały trzy lata, a całe dwudziestolecie 1969–1989 zostało przez komunistyczną nowomowę opatrzone przewrotnym pojęciem „normalizacji”, czyli umiarkowanej normalności — parafrazując tytuł znanej powieści Jaroslava Haška — w granicach realizmu socjalistycznego. To wszystko uniemożliwiło kontynuację tendencji zapoczątkowanych w „złoty latach sześćdziesiątych”, które w literaturze dla młodszego i najmłodszego odbiorcy przejawiały się bardziej zliberalizowanym klimatem i przyniosły uwolnienie od sztywnych oków wyznaczonych bezpośrednio wyrażonymi obowiązkami ideologicznymi, a co za tym idzie — również dydaktycznymi. I chociaż pierwiastek „etyczny” znów zaczął przeważać nad „estetycznym”, to należy przyznać, że nie oznaczało to prostej kontynuacji poetyki lat pięćdziesiątych, aczkolwiek literaturę skierowaną do młodszego i najmłodszego odbiorcy znowu traktowano jako spolegliwe narzędzie do kształtowania dziecięcego charakteru i ponownie próbowano włączyć ją do procesu wychowawczego. Dodatkowo — biorąc pod uwagę, iż wychowanie to (najszerzej) wszelkie zamierzone oddziaływania na dorastającego człowieka podejmowane w określonym celu; najczęściej oparte na dążeniu do wypracowania konkretnej postawy, umiejętności, aspektu osobowości, cechy charakteru czy sposobu myślenia (Nowak, 2008, s. 191) — oznaczało to przekazanie ściśle ustalonego systemu wartości.

Dla niniejszych rozważań najbardziej przydatna okazuje się definicja Andrzeja Tchorzewskiego, który przyjmuje, iż przez wychowanie rozumie się „wszystkie rodzaje działań społecznych, które charakteryzują się następującymi właściwościami konstytutywnymi: akomodacją, aproksymacją oraz indoktrynacją” (1993, s. 29). W jego ujęciu „akomodacja” to przystosowanie jednostki lub grupy do istniejących warunków i wymagań społecznych; „aproksymacja” to uświadomienie jednostkom ich możliwości, form zachowań, przybierających postać określonych powinności i wynikających z przynależenia do danej społeczności; z kolei „indoktrynacja” oznacza systematyczny i zorganizowany wpływ na poglądy i przekonania jednostek lub grup (por. Lorenc, 2015, s. 15). Tymi wszystkimi aspektami wychowania obarczona literatura dla niedorośłego odbiorcy, intensyfikując jej dydaktyzm, który badacze definiują jako:

Zespół funkcjonalnych elementów treści i formy utworu literackiego mających na celu swoiste ukształtowanie czytelnika, wpłynięcie na jego światopogląd, postawę, system wartości i przekonań, przekazywanie mu wzorów godnych naśladowania, zaleceń dotyczących życia zgodnego z aprobowanym przez autora systemem aksjologicznym, przestróg, użytecznych wiadomości itd. (Tylicka, Leszczyński, 2002, s. 94)

W prozie dla dzieci i młodzieży zaczął się kształtować specyficzny typ powieści, głównym bohaterem czyniącej postać pozornie niejednoznaczną i antymo-



delową, którą to odmianę literacką można by usytuować w kanonie tak zwanego *Bildungsroman* (z niemieckiego „powieść o formowaniu, powieść edukacyjna, rozwojowa”), ukazującego historię stopniowego uspołecznienia (socjalizacji) dziecka. Korzenie Bildungsromanu sięgają okresu mieszczańskiego realizmu w Niemczech. O tym rodzaju powieści, należącym do tak zwanej literatury młodzieżowej, Alicja Baluch pisze następująco:

Obejmuje on zazwyczaj znaczny wycinek z życia głównego bohatera, najczęściej dzieciństwo, lata szkolne oraz młodzieżowe, okres poszukiwań ustabilizowanego miejsca w społeczeństwie, a także celu życia w ogóle. Powieść rozwojowa czy edukacyjna tego typu nasączona jest optymizmem wypływającym z oświeceniowej koncepcji człowieka, a więc ufnością w możliwości jego pełnego rozwoju. (Baluch, 1998, s. 111)

Optymistyczna wiara w możliwość kształtowania dorastającego człowieka okazała się szczególnie atrakcyjna dla pisarzy dostosowujących się do decyzji wysuwanych przez czechosłowackich „normalizatorów”. Ponowne zaciśnięcie ideologicznego gorsetu pod koniec lat sześćdziesiątych spowodowało powrót do schematyzmu i wzmocnienie oddziaływania dydaktycznego literatury dla dzieci i młodzieży. Z tym że — jak już wspomniano — była ona pozbawiona ideologicznej nachalności cechującej literaturę lat pięćdziesiątych. Przyjęty model indoktrynacji był bardziej podstępny — zakładał bowiem (pozorne) rozluźnienie nacisków ideologicznych we wszystkich rodzajach literatury i dążył do przemycania ich w bardziej wysublimowany i niejednoznaczny sposób. Podobnie jak w literaturze dla dorosłego odbiorcy tu również obserwujemy wysyp powieści, których akcja rozgrywa się w zamkniętych, wyizolowanych społecznościach z wyeksponowaniem jednego bohatera, który znajdował się pod szczególną obserwacją. Chociaż tak zwana nowa fala lat sześćdziesiątych wniosła do literatury akcenty krytyki społecznej, ponieważ podejmowała tematykę błądzącego bohatera literackiego, który dojrzeźwa i formuje się w świecie moralnie niejednoznacznym czy nawet wykolejonym, to początek lat siedemdziesiątych oznaczał twardy powrót do tego, co teoria literatury nazywa „bohaterem wzorcowym”, czyli do postaci, która ma za zadanie ukierunkowywać życiowo młodego czytelnika i wpajać mu pozytywne (z punktu widzenia architektów normalizacji) wartości. Taki bohater jest inteligentny, dociekliwy, zdrowo ambitny i pewny siebie. Jest zawsze aktywny, a jeśli między nim a jego otoczeniem wystąpią jakieś nieporozumienia, zawsze zostaną one rozwiązane z obustronną korzyścią. Z punktu widzenia „normalizatorów” istotny okazywał się również wybór odpowiednich tematów. Przychylnie przyjmowano takie, które miały wieść do pozytywnej identyfikacji dzieci z socjalistyczną rzeczywistością, co w praktyce oznaczało obarczenie literatury funkcją socjalizacyjno-wychowawczą.

Należy podkreślić, że piśmiennictwo dla dzieci i młodzieży tego okresu dzieli się wyraźnie na literaturę dla chłopców i dziewcząt — różnicuje się ją zatem ze względu na płeć bohatera, a zarazem wpisane w niego odbiorcy wirtualnego. Jeśli chodzi o książki dla chłopców, to tutaj szlak wyznaczył popularny w latach

sześciodziesiątych pisarz Jaroslav Foglar. Chociaż cenzorzy okresu normalizacji odnosili się do niego bardzo niechętnie ze względu na jego słabe zaangażowanie ideologiczne w latach sześćdziesiątych, to jego dzieła zainspirowały wielu twórców, co spowodowało wykrystalizowanie się swoistej linii foglarowskiej. Jego naśladowcy podjęli temat „chłopackiej” literatury przygodowej, pełnej napięcia i zwrotów akcji. Pisarski idiostyl Foglara widoczny jest na przykład w twórczości Miroslava Zapletala, lojalnego piewcy etosu skautingu i związanych z nim idei i ideałów. Świat powieściowy konstruował na wzór Foglara, jednakże zakotwiczył go w rzeczywistości realizmu socjalistycznego. W jego prozie często pokazywany jest proces dojrzewania, dorastania dziecka w socrealistycznym kolektywie. Miejscem akcji są plenery organizacji młodzieżowych (obozy skautingowe, spływy kajakowe), czyli tak charakterystyczna dla prozy lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zamknięta społeczność. Drobiazgowo (i z apoteozą) opisywane są codzienne czynności i rytuały skautingowej braci.

Opowieści tego typu były niezwykle popularne i podejmowało je wielu autorów, między innymi Zdeněk Slabý czy Vladimír Klevis. Najpoczytniejszym autorem tejże prozy był Vojtěch Steklač, który z powodzeniem rozwijał serie opowieści o chłopcu imieniem Bořík i jego kolegach z praskiej dzielnicy Holešovice. Stosował te same chwytły co Foglar, to znaczy: ujmował świat z perspektywy dziecka (jednak pryzmat ten trącił sztucznością, bo postaci zostały wyposażone w ideologiczny pancerz), a równocześnie (w celu uniknięcia indoktrynacyjnej nachalności, a zarazem uatrakcyjnienia narracji) wykorzystywał elementy literatury popularnej, na przykład powieści detektywistycznej czy kryminalnej.

Specyficzną linię prozy dla dzieci i młodzieży z dojrzewającym bohaterem przedstawiają dzieła przeznaczone dla dziewcząt, będące w zasadzie repliką, swoistym przedłużeniem dziewiętnastowiecznej konwencji gatunkowej. Co ciekawe, ten typ literatury gatunkowo ciążył wyraźnie ku powieści obyczajowej. Autorzy tego nurtu próbują przekonująco uchwycić życie swoich bohaterek, w tym jego bolesne strony. Pojawiają się takie motywy (nieraz dość drastyczne), jak śmierć rodziców, porzucenie dziecka, alkoholizm lub nawet ekscesy miłosne, ale wszystko (podobnie jak w prozie dla chłopców) w „granicach rozsądku”, czyli mówiąc w największym skrócie — są to modelowe aberracje i ich modelowe rozwiązania. Pisarzem, który najczęściej podejmował takie tematy i który cieszył się ogromnym zainteresowaniem czytelnictwem, był Stanislav Rudolf. Jego dzieła były bardzo poczytne, rozpoczynając od debiutanckiej powieści *Metráček aneb nemožně tlustá holka*, inicjującej cykl książek o dziewczynie, która pokonuje swoje psychiczne i społeczne niedostatki, a swoją wadę (nadwagę) przekuwa na sukces — zaczyna zajmować się lekkoatletyką.

Równolegle rozwijały się więc gatunek prozy dla chłopców — z motywami fabularnymi „paczek młodzieżowych”, wakacyjnych wyjazdów i obozów — oraz gatunek prozy dla dziewcząt, w którym przyszłe młode kobiety skutecznie radzą sobie z własnymi traumami i społecznymi barierami.

Prozę tę cechuje schematyzm fabularny, mocno opierający się na założeniach klasycznego Bildungsromanu. Ta specyficzna odmiana powieści, w której chodzi o ukazanie rozwoju człowieka w celu zaprezentowania etapów kształtowania się charakteru, w połączeniu z dezyderatami okresu normalizacji stała się opowieścią o powstawaniu obywatela państwa socjalistycznego. *Bildungsroman* okazał się zatem swoistą matrycą do zilustrowania rozwoju bohatera w sensie społecznym, czyli rozumiejącego mechanizmy rządzące otaczającym go światem i funkcjonującym w tym świecie. Powieści te były posadowione na schematach fabularnych, które miały być dla odbiorcy atrakcyjne i niejednoznaczne.

Podchodząc do analizy nieco proppowsko, można wyodrębnić w omawianych utworach pewne stałe punkty. Jak już wspomniano, bohater żyje lub jest związany z pewną wyodrębnioną społecznością, nie jest statyczny, ewoluuje i to rodzi powstanie jakiegoś problemu lub realiów powodujących jego niezadowolenie itp. W związku z tym poszukuje wyjścia z sytuacji. Ta aktywność popycha go do poszukiwania rozwiązań poza swoim małym światem, bohater na przykład zawiera nową znajomość, zapisuje się do klubu sportowego, wstępuje do skautów — czyli poszukuje czegoś poza oswojoną przestrzenią społeczną. Kolejny etap to czas przebywania poza swoim rodzimym środowiskiem — próba odnalezienia się wśród nieznanymi wartości (często bohater wstępuje wówczas na tak zwaną złą drogę, wchodzi w konflikty, zawiera nieciekawe znajomości, ociera się o niebezpieczne sytuacje, a nawet balansuje na krawędzi prawa). Tu właśnie występuje zasadnicza różnica względem powieści młodzieżowej lat pięćdziesiątych, w której natychmiast znajdował się „przewodnik” (mentor, nauczyciel, kolega z organizacji partyjnej) naprowadzający bohatera na dobrą drogę. Powieść normalizacyjna nie korzysta z tego chwytu. Opierając się na poetyce Bildungsromanu, pokazuje proces zachodzący wewnątrz postaci, co ma za zadanie uprawdopodobnić jego ewolucję. Na tym etapie bohater porusza się poza swoim „stadem” albo podważa jego wartości. Poszukiwanie oznacza zatem stawianie pytań, popełnianie błędów, zbaczanie z drogi, którą podążał dotychczas, a często także bunt i próbę zerwania kontaktu ze swoim środowiskiem. Poznając ten „inny świat”, bohater doznaje jednak rozczarowania i tym samym wchodzi w kolejny etap — znajdowania odpowiedzi na nurtujące go pytania, czyli odnalezienia drogi, którą powinien podążać. Najczęściej jest to proces wracania w ustalone koleiny (czyli powrót do „stada”: rodziny, kolektywu szkolnego, klubu sportowego itp.).

W odróżnieniu od właściwego Bildungsromanu postać nie przechodzi rozwoju w sensie psychologicznym, ale społecznym (a podskórnie — ideologicznym). Staje się bohaterem modelowym, chociaż przez jakiś czas zdawała się realizować wyznaczniki bohatera antymodelowego — czym zdobywała sobie sympatię odbiorcy zewnątrztekstowego, który akceptował ją wraz z jej „wadami”. Utożsamienie się z postacią niejednoznaczną, „wadliwą” i popełniającą błędy jest o wiele łatwiejsze niż z wyidealizowanym, nieskazitelnym i niezyciowym wzorem do naśladowania. Wtedy wreszcie następuje etap czwarty, czyli *happy end* — powrót

do pierwotnej społeczności. Postać wraca na łono swojej wspólnoty, gdzie zostaje przyjęta jak biblijny syn marnotrawny — bez wyrzutów i pouczenia. Natrętne moralizatorstwo nie jest tu konieczne, a dydaktyzm zawarty jest w osiągniętej postawie bohatera, który rozumie, że istniejący ład i porządek, a więc cała organizacja świata, są prawidłowe i jedynie słuszne. Tym samym wtapia się w „stado”. Utożsamiony z nim odbiorca zewnętrzny, postrzegający świat przedstawiony jako prezentację świata realnego, widzi również analogię w tym porządku aksjologicznym. Istotne było bowiem, żeby sam czytający dostrzegł kontrast między postacią na początku powieści a osobą, którą stała się ona po przeobrażeniach, jakie w niej zaszły. Odnosząc się do proppowskich kategorii, należy wskazać, że rolę „pomocnika” odgrywa tutaj sam bohater, ale jego wsparcie nie jest ukierunkowane na inne postaci wewnętrztekstowe. Bohater ma pomóc odbiorcy zewnętrztekstowemu, czyli młodemu czytelnikowi, który właśnie jest w procesie pisania własnego życiowego Bildungsromanu.

W związku z tym, że literatura dla dzieci i młodzieży była ważnym elementem „znormalizowanego” wychowania, produkcji literackiej towarzyszyła dyskusja metaliteracka nad konstrukcją samego bohatera literackiego. Różnorakie ujęcia tej problematyki pojawiły się na łamach wspomnianego już opiniotwórczego czasopisma „Zlatý máj”. Jaroslav Voráček postawił wówczas pytanie, czy postać głównego bohatera jest w ogóle jeszcze zasadna i czy nie należałoby raczej dokonać przesunięcia akcentów na inne aspekty świata przedstawionego, zmniejszając rolę postaci wewnętrztekstowych i dokonując ich „cyrkulacji”. Chociaż i on podkreślał, że persona literacka jest niejako pośrednikiem przekazu odautorskiego, to jednak owa „cyrkulacja” polegająca na większej liczbie bohaterów (bez wysuwania jednego na pierwszy plan) miała prawdopodobnie służyć bardziej kompleksowemu spojrzeniu na wyeksponowany w danym dziele problem i sprawić, by postaci były wielowymiarowe (Voráček, 1977).

W 1979 roku wybitny znawca omawianego rodzaju literatury, Otakar Chaloupka, również w czasopiśmie „Zlatý máj” opublikował pierwszą część szeroko zakrojonych rozważań, zatytułowanych *Hrdina v literatuře pro děti a mládež* (1979a). W artykule badacz analizuje typy bohaterów literackich — dokonując także ich wartościowania i wskazując na niebezpieczeństwa płynące chociażby z nadmiernego wyeksponowania tak zwanego bohatera antymodelowego, albowiem „kompenzační literatura bývá obvykle po umělecké stránce spíše slabší” (Chaloupka, 1979a, s. 152). Oprócz motywacji „estetycznej” użył on (we wspólnej pracy z Vladimírem Nezkusilem) także argumentu „etycznego” — wyraził bowiem zaniepokojenie, że może to prowadzić do prób naśladowania takiej postaci przez młodych czytelników. Już wcześniej obawiał się, że zbytnia ekspozycja bohatera antymodelowego mogłaby doprowadzić do rozmycia i pozbawienia atrakcyjności bardziej pożądanego tak zwanego bohatera modelowego, gdyż „vtažen do vnitřního prostoru uměleckého textu, ztotožňuje se dětský čtenář na čas s jeho hrdinou, cítí se stejně silný a stejně schopný jako on” (Chaloupka, Nezkusil, 1973,

s. 43). Jak zauważa Helena Starzec: „o wiele łatwiej jest poznawać człowieka przez model literacki ułatwiający procesy utożsamiania. Wiedza o życiu [...] osiągnięta jest [...] przez znalezienie wspólnoty losu, wspólnoty odczuć — własnych i bohatera” (1980, s. 66–67). Należy dodać, że przed zbytnią polaryzacją bohaterów ostrzegала już w 1960 roku Helena Šmahelová: „Jde jen o to, aby spisovatel jemně a citlivě dozoval, aby nepřeháněl ani černé ani bílé, aby se zkrátka životní pravdy držel za každou cenu” (1960, s. 159).

Prześledzenie tej dyskusji doprowadziło do odnalezienia innego artykułu, w którym jego autor podjął się analizy specyfiki bohatera wewnątrztekstowego literatury dziecięcej, co przyniosło wnikliwą i jakże trafną jego diagnozę.

Pod koniec okresu normalizacji, u progu przemian, które zmieniły bieg (ale też postrzeganie historyczno- i teoretycznoliterackie) piśmiennictwa poświęconego odbiorcy niedorosłemu, ukazuje się niepozorna uwaga opatrzona opisowym tytułem *Literatura pro děti a mládež (nejen roku 1988)*. Jej autor, Jaroslav Voráček, wciąż pozostając w retoryce dyskursu normalizacyjnego (już we wstępie zaznacza bowiem, że analizy prowadzone są przez pryzmat tego, „jak tato literatura plní své esteticko-výchovné čtenářské úkoly” — Voráček, 1989, s. 1) — chociaż przy dostrzeżeniu rozpoczynających się właśnie zmian społeczno-ekonomicznych — postuluje, że omawiając twórczość dla odbiorcy niedorosłego, warto wziąć pod uwagę również inne pomijane kryterium, czyli podmiot twórczy, który w strukturze dzieła zawiera nie tylko swoją subiektywną poetykę czy własne doświadczenie, ale też swoje wyobrażenie o świecie (1989, s. 1). Krytyk nie opiera już swoich rozważań tylko na „prozie dnia codziennego”, ale bierze na warsztat także dzieła podejmujące tematykę historyczną czy też o charakterze science fiction, lecz zmierzające (jego zdaniem) do uchwycenia czasów obecnych (z perspektywy przyszłości i przeszłości) — co przecież było nierzadkim zabiegiem stylizacyjnym twórców okresu normalizacji.

Uzupełniająca informacja zawarta w nawiasowym dopowiedzeniu do tytułu „nie tylko z roku 1988” wskazuje, że autor widzi szerszy zakres opisywanego zjawiska i swoje rozważania rozciąga na jego całość. Zaskakujące jest, że krytyk tak mocno osadzony w swoich czasach i wciąż analizujący literaturę z pozycji marksistowskiej był zdolny do takiego osądu ówczesnej produkcji piśmienniczej. Koncentrując się na opisanu pewnego schematu prozatorskiego, dostrzega jednak istnienie dzieł przełamujących tę tendencję, jak chociażby *Lukášova naděje* Petra Křenka z 1984 roku, ale zdaje sobie sprawę, że to „perły na dnie”, a nie standard pisarstwa dla dzieci i młodzieży. Zauważa, że w większości tego typu książek komunikacja autora tekstu z odbiorcą jest zaburzona, prowadzona jakby z pewnej odległości, jest dla czytelnika obca. Świat przedstawiony jest zniekształcony i nieprawdziwy, a dialogi wewnątrztekstowe sztuczne i nierealne, przy czym zwraca uwagę, że zabiegi i chwyt literackie stosowane w latach pięćdziesiątych nie znajdują (i nie mogą znaleźć) zastosowania, ponieważ:

Svět literárních dialogů mezi dospělými a dětmi je potom jakoby polootevřený-polouzamčený, nevyřčený naplno, jako by chtěl něco zastírat, chránit nebo tomu nechtěl věřit. Nebo reaguje prostředky a postoji neadekvátními, zastaralými a konzervativními, jež proto také nemohou být — jako byly před 30–40 lety — úměrně účinné. (Voráček, 1989, s. 1)

Podkreśla przy tym, że:

Literatura si v těchto případech dává správné záměry i velké cíle, avšak tvůrčí realizace a užité postupy je jakoby utlumí, rozmělní, což má důsledky v oslabené čtivosti textu, v tom hlavním — čtenář není přesvědčen, není zcela získán a kolísá. (Voráček, 1989, s. 3)

Według Voráčka odbiorca ma poczucie, iż „postać dorosłego” ciągle stoi nad dzieckiem w roli swoistego anioła stróża i trzyma nad nim pieczę, co przywodzi go do ukucia pojęcia literatury i bohatera „higienicznego”:

A přitom jim ještě rádi radíme, stojíme nad nimi, držíme nad dětskými postavami patronát a tím vším vlastně ochuzujeme vstupy do dnešního problémového světa. Takové sanitární dětské a dospělé postavy, taková sanitární literatura, přes nesporně zajímavé literární náměty z techniky, sportu, dějin rozhlasu atp. nemůže sehrát prostřednictvím výše pojmenovaných postav významnější motivační roli u dětských čtenářů. (Voráček, 1989, s. 3)

Jak jednak widać, teoretykowi przyświeca inny cel niż badanie autotelizmu literatury (wyklucza to przyjęta optyka badawcza), a dystans do opisywanej produkcji literackiej jest niewielki. I chociaż na opisywane zjawiska nie mógł spojrzeć z dystansu czasowego, to jego spostrzeżenia są bardzo wnikliwe, uargumentowane, zasadne i zaskakująco trafne.

Rozważania Voráčka nie uszły uwadze Otakara Chaloupki, który wyekspozował pojęcie „bohatera higienicznego” już w tytule swojego artykułu: *Sanitární hrdina — hrdina s otazníkem* i rozpatrując tę propozycję terminologiczną, pokusił się o jej definicję:

Sanitárním hrdinou je míněn takový hrdina prózy pro děti, který v sobě nenese přesvědčivé rysy dnešního dětství, skutečných dětských prožitků a skutečného vztahu dítěte ke světu, ale který jaksi přispěchává čtenáři na pomoc svým příkladem, svými radami, svou modelovostí, který prostě vůči dítěti má podobnou roli jako vůči nemocnému sanitka, odvázející ho do nemocnice. Na výraz sanitární hrdina lze však vztáhnouti ten význam adjektiva sanitární, jenž se vžil až v posledních letech a který známe ze sousloví sanitární den, sanitární zařízení, tj. význam vážící se k úklidu, čistotě, uvádění věci do pořádku.

Sanitární hrdina jako by dělal obě — přispěchával na pomoc dítěti a zároveň uváděl do pořádku představu o dítěti, přinášel mýdlo, kartáč a ručník, aby vposledku vše vypadalo lépe a úpravněji. (Chaloupka, 1989b, s. 196)

Chaloupka wyraził wówczas nadzieję, że ta metafora może stać się pełnoprawnym terminem historycznoliterackim. Podjęte przeze mnie rozważania (po ponad 30 latach) utwierdzają — jak sądzę — w przekonaniu, że warto powrócić do tego pojęcia, albowiem znakomicie oddaje ono charakter bohatera późnosocrealistycznej powieści rozwojowej okresu normalizacji. Celnie ilustruje postać wewnątrztekstową, która w pewien sposób zapełniła pustą przestrzeń po dydaktycznym podmiocie tendencyjnego realizmu lat pięćdziesiątych, a jednocześnie

nie mogła być kontynuacją zindywidualizowanego bohatera lat sześćdziesiątych. Aczkolwiek nieco ironiczne określenie Chaloupki, iż był to „bohater pierwszej pomocy”, wskazuje, że wciąż mamy do czynienia z postacią iluzyjną, nieprawdziwą, daleką od podmiotu „życiowej prawdy” (1989b, s. 197).

Gorset normalizacyjny spowodował wykrystalizowanie się w literaturze dla dzieci i młodzieży powieści społeczno-obyczajowej o mocnej, aczkolwiek schematycznej, podbudowie socjopsychologicznej. Pisarze (świadomie lub nie) odwoływali się do tradycji Bildungsromanu i wykorzystując mechanizmy rządzące psychiką dojrzewającego człowieka (wątpliwości, sprzeciw, bunt, rozterki, poszukiwanie swojego miejsca w świecie), kreowali zarówno świat przedstawiony, jak i swoich powieściowych bohaterów w taki sposób, żeby czytelnik mógł się z nim utożsamić. Młody odbiorca miał w tej wewnątrztekstowej kreacji rozpoznać również swoje bolączki, sprzężone z fizycznym, emocjonalnym, ale przede wszystkim (co najważniejsze) społecznym dojrzewaniem. Pojawiają się więc w tych tekstach prozatorskich konflikty środowiskowe (rodzinne, szkolne, rówieśnicze) ewokujące problemy w relacjach międzyludzkich związanych z koleżeństwem, przyjaźnią, miłością czy współzawodnictwem, pojawiają się też problemy przełamывania wewnętrznych i zewnętrznych ograniczeń człowieka. Atrakcyjność tych dzieł spoczywa w tym, że kontrastują one ze schematyzmem powieści wczesnego realizmu socjalistycznego i przeciętny odbiorca mógł się dać zwieść ich rzekomej nieideologiczności.

Co istotne, pisarze budując świat przedstawiony, skupiali uwagę czytelnika na społecznych uwarunkowaniach działań i zachowań bohaterów, nieznacznie tylko zarysowując szerszą topografię społeczną — ograniczając przestrzeń aktywności postaci do najbliższego mikrośrodowiska: domowego i rówieśniczego, które istnieją jakby w makrosocjalnej i politycznej próżni. Relacje w skali „mikro” miały rzutować na późniejsze relacje w wymiarze „makro”. Zakłócenie przez trudną sytuację czy poważniejszy konflikt (te sytuacje też najczęściej były modelowe i „życiowe”) było zawsze przejściowe, a cała historia otrzymywała szczęśliwe zakończenie. Oprócz problemów z rodzicami, pierwszymi miłościami lub ze szkołą inspirację stanowił także sport wraz z odwieczną tematyką wygranej i przegranej (motyw sportowej rywalizacji był szczególnie atrakcyjny ze względu na swoje apolityczne walory). Główna postać wewnątrztekstowa stawała się przy tym dla odbiorcy zewnętrznego „pomocnikiem” — i to jest właśnie ów „bohater higieniczny”. Gorset czechosłowackiej normalizacji doprowadził do tego, że *Bildungsroman*, będący w swym założeniu powieścią o formowaniu, stał się powieścią formującą.

## Bibliografia

- Baluch, A. (1998). Powieść inicjacyjna dla młodzieży — próba definicji (na przykładzie wybranych utworów). *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Historycznoliterackie*, 197, s. 111–116.
- Chaloupka, O. (1976). K některým otázkám četby větších dětí. *Zlatý máj*, 3, s. 165–171.
- Chaloupka, O. (1979a). Hrdina v literatuře pro děti a mládež I. *Zlatý máj*, 3, s. 145–152.
- Chaloupka, O. (1979b). Hrdina v literatuře pro děti a mládež II. *Zlatý máj*, 4, s. 200–207.
- Chaloupka, O. (1989a). *Próza pro děti a mládež. Její otázky, působení a perspektivy*. Praha: Albatros.
- Chaloupka, O. (1989b). Sanitární hrdina — hrdina s otazníkem. *Zlatý máj*, 4, s. 196–198.
- Chaloupka, O., Nezkusil, V. (1973). *Výbrané kapitoly z teorie dětské literatury I*. Praha: Albatros.
- Chaloupka, O., Nezkusil, V. (1976). *Výbrané kapitoly z teorie dětské literatury II*. Praha: Albatros.
- Chaloupka, O., Nezkusil, V. (1979). *Výbrané kapitoly z teorie dětské literatury III*. Praha: Albatros.
- Čeňková, J. (2000). Proměny prózy s dětským hrdinou na přelomu 20. století. W: *Proměny literatury pro mládež — vstup do nového tisíciletí*. Brno: Masarykova univerzita.
- Čeňková, J. et al. (red.). (2006). *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury. Adaptace mýtů, pohádek a pověstí, autorská pohádka, poezie, próza a komiks pro děti a mládež*. Praha: Portál.
- Doležal, A.J. (1929). Úhor. Kritická revue literatury pro mládež. *Naše řeč*, 3–4 (XII), s. 80–85.
- Janáčková, B. (1999). *Stručný přehled dat literatury pro děti a mládež*. Ústí nad Labem: Univerzita J.E. Purkyně.
- Kuliczowska, K. (1964). *Wielcy pisarze dzieciom*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Lorenc, J. (2015). Wychowanie człowieka w ujęciu pedagogiki personalistycznej. *Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Humanitas. Pedagogika*, 10, s. 13–22.
- Nowak, M. (2008). *Teorie i koncepcje wychowania*. Warszawa: WAiP.
- Sladová, J. et al. (2014). *Dětství a dospívání v současné literatuře pro děti a mládež*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- Starzec, H. (1980). *Wychowanie literackie*. Warszawa: PWN.
- Šmahelová, H. (1960). O specifičnosti dětské literatury a zvlášť o happy endu. *Zlatý máj*, 4, s. 158–160.
- Tchorzewski, A. (red.). (1993). *Wychowanie w kontekście teoretycznym*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane WSP.
- Toman, J. (1992). *Výbrané kapitoly z teorie dětské literatury*. České Budějovice: Pedagogická fakulta JU.
- Tylicka, B., Leszczyński, G. (2002). *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Urbanová, S. (1999). *Metamorfózy dětské literatury. Přehled české literatury pro děti od roku 1945 po současnost*. Olomouc: Votobia.
- Urbanová, S. (2003). *Meandry a metamorfózy dětské literatury*. Olomouc: Votobia.
- Urbanová, S. et al. (2004). *Šedým klíčem k otevření literatury pro děti a mládež 90. let XX století. Reflexe české tvorby a recepcie*. Olomouc: Votobia.
- Voráček, J. (1977). K žánrové specifičnosti postav. *Zlatý máj*, 1, s. 16–20.
- Voráček, J. (1989). K žánrové specifičnosti postav. *Kmen*, 5, s. 1 i 3.



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.176.5>

Data przesłania artykułu: 30.04.2021

Data akceptacji artykułu: 21.12.2021

DOROTA ŻYGADŁO-CZOPNIK

Uniwersytet Wrocławski, Polska

(University of Wrocław, Poland)

## O zapomnianej czeskiej prowincji. Próba krytycznej refleksji nad filmem *Mistři* Marka Najbrta

About a forgotten Czech province:  
An attempt at a critical reflection  
on the film *Mistři* by Marek Najbrt

Abstract

In this article, we introduce readers to the works of the Czech director Marek Najbrt, unknown in Poland, using the example of the film *Mistři* (2004, *Champions*). The artist in his work tells about unemployment, contemporary national myths, illusions, love, and hockey. It is a movie addressing issues of Czech national identity, mentality, and the situation in which the Czechs found themselves after 1989. After fifteen years of experience with political independence, market economy, openness to the world, providing new challenges, and enabling comparisons and recapitulation, the artist takes up a story, created from fragments of the history of the “abandoned” inhabitants of certain devastated border areas. In the reflection on the Czech director’s work, we will pay attention to the message about the features of “forbidden narratives” and previously unnoticed narratives. The discourse on the Czechs and Czechness presented in *Champions* is also developed through the specific creation of film space and applying specific meanings to it (or resulting from it). The authors of the script offered the viewers a bitter tragicomedy about emotional emptiness and human littleness.

*Keywords:* Marek Najbrt, *Mistři*, Czech film, history, forbidden narratives

## O zapomętém českém kraji. Pokus o kritickou reflexi filmu *Mistři* Marka Najbrta

### Shrnutí

Ve studii přibližují čtenářům v Polsku neznámou tvorbu českého režiséra Marka Najbrta na příkladu jeho filmu *Mistři* (2004, *Mistrzowie*). Tvůrce ve svém díle vypráví o nezaměstnanosti, současných národních mýtech, iluzích, lásce a hokeji. Vzniká obraz, který se zabývá otázkou české národní identity, mentality a situace, v níž se ocitli Češi po roce 1989. Autor se po patnácti letech zkušeností s politickou nezávislostí, tržní ekonomikou, otevřeností vůči světu přinášejícímu nové výzvy a umožňujícímu srovnávání a rekapitulování, pouští do vyprávění tvořeného z úryvků příběhů „opuštěných“ obyvatel jistých zdevastovaných příhraničních oblastí. V reflexi nad dílem českého režiséra svou pozornost zaměříme na sdělení o rysech „zakázaných narácí“ a také na dříve nepovšimnuté narace. V *Mistrech* přítomný diskurz o Čechách a českosti je rozvíjen také prostřednictvím specifického utváření filmového prostoru a vnášení či pronikání konkrétních smyslů do něj. Autoři scénáře divákům nabídli hořkou tragikomedii o emocionální prázdnotě a lidské malosti.

*Klíčová slova:* Marek Najbrt, *Mistři*, český film, historie, zakázané narace

Wychować się w momencie historycznego  
przełomu to żadna przyjemność [...].  
(Karpowicz, 2008, s. 112)

W artykule przybliżymy czytelnikom nieznaną w Polsce twórczość czeskiego reżysera Marka Najbrta na przykładzie kameralnego filmu *Mistři* (*Mistrzowie*, 2004). Twórca po 15 latach doświadczeń z niezależnością polityczną, rynkowym ustrojem gospodarczym, otwarciem na świat dostarczającym nowych wyzwań i umożliwiającym dokonanie porównań oraz rekapitulacji podejmuje opowieść, na którą składają się fragmenty historii „porzuconych” mieszkańców zdevastowanych terenów przygranicznych. W filmie przedstawiono trudności Czechów z dostosowaniem się do nowej rzeczywistości polityczno-gospodarczej, ale też światopoglądowo-obyczajowej nastąlej po 1989 roku. Reżyser stara się ukazać nowe okoliczności przez pryzmat spojrzenia wrzuconych w nie ludzi. Transformacja ustrojowa dopadła bohaterów filmu w wieku dojrzałym, przyjęli ją biernie, godząc się ze statusem podmiotu procesu dziejowego. Co szczególnie interesujące, obecny w *Mistrzach* dyskurs na temat Czechów i czeskości jest rozwijany także poprzez specyficzną kreację przestrzeni filmowej i nakładanie na nią (lub wynikanie z niej) konkretnych sensów.

Michel Foucault w tekście swojego słynnego wykładu *Inne przestrzenie* za wielką obsesję XIX wieku uznał historię opierającą się na mitotwórczym poten-

cyjale drugiej zasady termodynamiki. Współczesność diagnozuje za to jako „epokę przestrzeni”. Francuski filozof twierdzi: „Żyjemy w epoce, w której przestrzeń przybiera dla nas postać relacji pomiędzy pozycjami (*d’emplacements*)” (Foucault, 2005, s. 118)<sup>1</sup>. Konsekwencją takich prób jest relatywizacja miejsca, uznanie jego płynności i — paradoksalnie — ruchliwości. Przedstawiony paradygmat powoduje radykalną modyfikację myślenia o prowincjonalności, rozumianej jako zespół czynników, które na stałe oddzielają „tutaj” od „tam”. Zdaniem Zygmunta Baumana prowincjonalność została podszyta relatywną dychotomią „blisko–daleko” (2002, s. 147–148).

## Marek Najbrt — czeski reżyser filmowy

Postać Marka Najbrta (ur. 1969) nie jest dobrze znana polskim widzom<sup>2</sup>. Film *Mistrzowie* emitowany był tymczasem na VI Przeglądzie Filmowym Kino na Granicy w dniach 20–25 kwietnia 2004 roku, odbywającym się na terenie polskiego i czeskiego Cieszyna. Film cieszył się popularnością w Czechach i ugruntował silną pozycję reżysera w kraju naszych południowych sąsiadów. Dzieło Najbrta zdobyło w 2004 roku nagrodę Czeskiego Lwa na festiwalu filmowym w Karlowych Warach za montaż (Pavel Hrdlička), dla aktora drugoplanowego (Jan Budař) i aktorki drugoplanowej (Klára Melišková). Film jest groteskowym obrazem współczesności, czeskich mitów i rytuałów.

Marek Najbrt jest absolwentem Wydziału Nauk Społecznych na Uniwersytecie Karola w Pradze oraz Katedry Dokumentalistyki Praskiej FAMU (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění), którą ukończył w 2000 roku. Mieszka i pracuje w czeskiej stolicy. W latach 1991–1998 zrealizował jako scenarzysta i reżyser szereg amatorskich i profesjonalnych projektów audiowizualnych. Do najważniejszych należą multimedialne przedstawienia *Balkóny* (1994) oraz *Sedm splněných snů* (1996–1997), zainscenizowane w praskim teatrze Archa. W czasach studenckich kręcił filmy dokumentalne (*Výnález Krásky*, 1994) oraz fabularyzowane filmowe kolaże (*Akce člověk*, 1996). W 1997 roku zagrał w filmie *Knoflíkáři* w reżyserii Petra Zelenki. Następnie wyreżyserował krótkometrażowy film *Zprávy z domova* (1999), którego akcja rozgrywa się podczas jednego wieczoru w studiu telewizyjnym (ukazany w nim początkujący prezenter telewizyjny Martin Sojka przygotowuje się do poprowadzenia swoich pierwszych wiadomości telewizyjnych, a na jego debiut z niecierpliwością oczekuje rodzina bohatera; w audycję i życie Sojki nieoczekiwanie wkracza siła wyższa, która znacząco

<sup>1</sup> Wywód Foucaulta prowadzi w stronę charakterystyki różnorodnych przestrzeni, które nazywa heterotopiami. Zalicza do nich między innymi szpitale, sanatoria, domy starców, kina, teatry czy cmentarze.

<sup>2</sup> Informacje dotyczące życia i twórczości reżysera znajdują się na stronie czesko-słowackiej bazy filmowej: <https://www.csfd.cz/tvurce/13299-marek-najbrt/> (dostęp: 15.04.2021).

wpłyynie na losy bohatera). W latach 1999–2000 reżyser nakręcił czteroczęściowy cykl filmów krótkometrażowych dla telewizji, zatytułowany *Kinetická encyklopedie všehomíra* (1999 i 2000), oraz dokument *Praha mizerná — Bílá hora a Ruzyně* (2000), które zostały zrealizowane przez firmę producencką Negativ i Česká Televize. Najbrt jest również twórcą filmu dokumentalnego o produkcji *Roku d'ábla* w reżyserii Petra Zelenki.

Obecnie zajmuje się przede wszystkim reżyserowaniem filmów. Jego kolejne dzieło — *Protektor* (2009), do którego scenariusz napisał we współpracy z Benjaminem Tučkem i Robertem Geislerem — zdobyło liczne nagrody i wyróżnienia, wśród nich nagrodę Kristián (Stowarzyszenia Czeskich Krytyków Filmowych) za najlepszy film, siedem Czeskich Lwów za najlepszy film, reżyserię, scenariusz, montaż, muzykę i plakat filmowy oraz dla najlepszej aktorki. Film został również nagrodzony na festiwalach w Denver, Syrakuzach, Krakowie i Peczu. *Protektora* prezentowano na ponad 50 innych festiwalach, między innymi na Londyńskim Festiwalu Filmowym czy międzynarodowym festiwalu filmowym w Palm Springs. Twórcy filmu znaleźli też dystrybutora na terenie Stanów Zjednoczonych i w innych krajach.

W filmie poznajemy losy radiowego reportera Emila Vrbaty oraz jego młodej żony aktorki Hany, które przypadają na okres II wojny światowej. Atrakcyjna Hana w 1938 roku świętuje swój pierwszy wielki sukces zawodowy. Niestety niemiecka okupacja oraz początek wojny dramatycznie zmieniają dotychczasowe życie dwójki bohaterów. Hana musi zmierzyć się z ciężarem swojego pochodzenia żydowskiego, z powodu którego znajdzie się na samym dole drabiny społecznej. Traci również wszelkie nadzieje na karierę aktorską. Z kolei Emil otrzymuje awans w stacji radiowej i staje się najważniejszym głosem propagandy III Rzeszy. Dzięki swojej pozycji zawodowej stara się chronić żonę i jednocześnie kontrolować jej życie. Odmawia rozwodu i w imię bezpieczeństwa Hany kontynuuje ich „rasowe, mieszane małżeństwo”. Z czasem w związek bohaterów wkrada się obojętność. Dotychczasowa pewność siebie Emila znika, a jego miłość do Hany zmienia się w pewien rodzaj „protektoratu”.

Marek Najbrt wygrał 3. edycję festiwalu Off Plus Camera w 2010 roku, zdobywając Krakowską Nagrodę Filmową „Wytuczanie Drogi”. Dzięki współpracy organizatorów festiwalu z Państwowym Instytutem Sztuki Filmowej otrzymał też grant, który zobowiązywał go do realizacji kolejnego filmu w Polsce. Projekt finansowo wsparł również polski milioner Leszek Czarnecki (właściciel między innymi Noble Banku). Nagrody otrzymane na Off Plus Camera oraz własne fundusze pozwoliły czeskiej ekipie szybko rozpocząć zdjęcia do *Polskiego filmu* (2010–2011), którego akcja częściowo rozgrywa się w Krakowie<sup>3</sup>. W produkcję Najbrta

<sup>3</sup> Jednym z priorytetów festiwalu Off Plus Camera jest wypromowanie i udzielenie wsparcia filmowcom, którzy dopiero zaczynają swoją karierę. Taki jest również cel Konkursu Głównego „Wytuczanie Drogi”. Zob. *Czeski reżyser Marek Najbrt laureatem Krakowskiej Nagrody Filmowej*,

zaangażowała się Krakowska Komisja Filmowa, która udzieliła mu ogromnego wsparcia w trakcie zdjęć.

*Polski film* to komedia opowiadająca o czwórce znanych czeskich aktorów, którzy spotykają się po latach i postanawiają wspólnie nakręcić film. Realizacja projektu stanie się dla każdego z nich powodem do przeżycia własnego życiowego *katharsis*. Obraz porusza temat przyjaźni i absurdu w życiu aktora, balansującego na linie pomiędzy rzeczywistością a ułudą.

Na ekranie pojawili się kultowi czescy aktorzy nowej fali: Pavel Liška, Tomáš Matonoha, Josef Polášek, Marek Daniel i Jan Budař. W obsadzie znaleźli się również polscy aktorzy: Katarzyna Zawadzka (nagrodzona za debiut na FPFF w Gdyni za film *W imieniu diabła*), Krzysztof Czeczot oraz znany krakowski aktor komediowy Marcin Kobierski. Co ciekawe, Najbrt jednocześnie pracował nad *Polskim filmem* i był współscenarzystą oraz jednym z reżyserów popularnego czterdziestopięcioczęściowego serialu HBO *Terapie* (2011).

Zdaniem krytyków omawiane dzieło wyróżnia się psychologiczną głębią, wyrafinowaną konstrukcją postaci i niezwykłą oprawą. Niemal wszystkie wydarzenia rozgrywają się w gabinecie psychologa Marka Pošty (Karel Roden), którego w poszczególne dni tygodnia odwiedza kilku różnych pacjentów.

Najbrt nakręcił jeszcze film fabularny *Prezident Blaník* (2018), bajkę *Čertí brko* (2018), kilka seriali, w tym polityczno-satyryczny serial *Kancelář Blaník* (2014) dla telewizji internetowej Stream.cz, dwunastoodcinkowy serial historyczny *Já, Mattoni* (2016) oraz *Svět pod hlavou* (2017) nakręcone dla czeskiej telewizji.

W filmie *Prezident Blaník* reżyser porusza temat politycznej manipulacji opinią publiczną. Główny bohater Antonín Blaník jest jednym z najważniejszych lobbystów w kraju — pracuje dla prezydenta, różnych partii politycznych, a przede wszystkim dla własnego interesu i zysku. Pewnego dnia podejmuje decyzję o kandydowaniu na prezydenta Republiki Czeskiej. Kampania, w której obiecuje ludziom wszystko, czego nikt nie może im dać, kończy się sukcesem. Historia filmu rozgrywa się na tle autentycznych wydarzeń drugich bezpośrednich wyborów prezydenta Republiki Czeskiej. Najbrt przedstawia w nim wielu „prawdziwych aktorów” czeskiego życia politycznego i społecznego.

Ostatni projekt reżysera to serial internetowy *Republika Blaník* (2020), który jest satyrą polityczną nawiązującą do serialu *Kancelář Blaník* i filmu *Prezident Blaník*. Serial (podobnie jak *Kancelář Blaník* i *Prezident Blaník*) oparty jest głównie na dialogach, w szczególności prowadzonych przez Tonę Blaníka, który nieustannie w swoich rozmowach telefonicznych przemycza liczne aluzje na temat

---

<https://polskiemuzy.pl/czeski-rezyser-marek-najbrt-laureatem-krakowskiej-nagrody-filmowej/> (dostęp: 13.04.2021).

aktualnej czeskiej rzeczywistości społecznej i politycznej. Serial został utrzymany w gatunku mockumentu, w którym fikcja udaje film dokumentalny<sup>4</sup>.

Marek Najbrt wraz z producentem Milanem Kachynką w 2020 roku założył firmę producencką 38film. Reżyser za swoje dotychczasowe dokonania filmowe parokrotnie otrzymał Czeskiego Lwa za reżyserię i współautorstwo scenariusza.

## Koniec starych czasów

Najbrt scenariusz do filmu *Mistrzowie* napisał we współpracy z Benjaminem Tučkiem oraz Robertem Geislerem. W role główne wcielili się: Jan Budař, Klára Melišková, Jiří Ornest, Josef Polásek, Leoš Noha, Tomáš Matonoħa, Will Spoor, Jan Řehák oraz Cyril Drozda. Dzięki temu, że w tej produkcji nie pojawiła się żadna wielka czeska gwiazda filmowa, twórcom udało się wykreować wrażenie zwyczajności i codzienności. Dzieło Najbrta to obraz poruszający kwestie czeskiej tożsamości narodowej, mentalności i sytuacji, w jakiej znaleźli się Czesi po 1989 roku. W filmie dominuje dyskurs na temat ówczesnego bezrobocia, współczesnych mitów narodowych, powszechnych społecznych złudzeń i miłości Czechów do hokeja. W wizji Najbrta, Tučki i Geislera uwagę zwraca przekaz o cechach „zakazanych narracji”, a także narracji wcześniej niedostrzeganych (Carrol, 1991).

Akcja filmu rozgrywa się w niewielkiej wiosce pozbawionej nazwy, która istnieje już tylko siłą rozpędu. Przestrzennie donioślejsze wydaje się bowiem istnienie heterotopicznego terytorium. Jak pisał Foucault: „przekonany jestem, że niepokój naszych czasów znacznie bardziej niż z czasem związany jest zasadniczo z przestrzenią” (2005, s. 119). Miejsce, w którym żyją bohaterowie filmu, odzwierciedla liczne problemy nękające czeskie społeczeństwo. Większość scen plenerowych została sfilmowana w Slavicach w regionie Tachov, na terenie wojskowym Doupov i we wsi Krašov<sup>5</sup>. Warto wspomnieć, że po 1945 roku Doupov praktycznie opustoszał w wyniku wysiedlenia ludności niemieckiej na mocy dekretów Edwarda Benesza. Jeszcze 22 maja 1947 roku w miasteczku przebywało 525 osób. W lutym 1953 roku została podjęta decyzja o utworzeniu w Górach Doupowskich poligonu wojskowego Hradiště. Dwa lata później miejscowość zlikwidowano, a mieszkańców przesiedlono do innych miast i wsi kraju karlowarskiego. Opuszczone budynki były stopniowo rozbierane do połowy lat siedemdziesiątych. Czasy potransformacyjne pozbawiły zatem dawną przestrzeń przyznanego jej wcześniej statusu. Miejsce definiujemy przy tym jako „miejsce sensu wpisanego i symbolizowanego, miejsce antropologiczne” (Augé, 2008, s. 130). Przyjmując

<sup>4</sup> W tym gatunku utrzymany został film Petra Zelenki *Rok d'ábla* (2002).

<sup>5</sup> Doupovskie plenery wykorzystano wcześniej w filmach *Pět hřištníků*, 1964) w reżyserii Jaroslava Balíka i postapokaliptycznym *Koniec sierpnia w hotelu Ozon (Konec srpna v hotelu Ozon*, 1967) w reżyserii Jana Schmidta. Zob. *Zaniklé obce a objekty*, <http://www.zanikleobce.cz/index.php?obec=14> (dostęp: 29.03.2021).

założenie, że przestrzeń swoją strukturą czy znaczeniem może oddawać część aktualnych dla współczesności zjawisk i problemów, przyjrzenie się elementom świadczącym o specjalnym statusie pojawiającego się w filmie miejsca pozwoli także uwypuklić problemy nękające bohaterów, zarysować przeżywane przez nich konflikty.

Filmowa wioska pełni funkcję *nie-miejsca pamięci*, które było świadkiem tragicznych wydarzeń historycznych (II wojna światowa, prześladowanie Czechów, wypędzenie Niemców sudeckich, komunizm), jednak brakuje w nim obecnie jakiegokolwiek formy upamiętnienia (Sendyka, 2013). Lokalna czeska społeczność nie dokonuje tu żadnych praktyk pamięciowych. Jedynie Niemiec Ziege, który po II wojnie światowej pozostał w swoim rodzinnym domu, nie potrafi zapomnieć o przeszłości — regularnie odwiedza stary, zaniedbany i zapomniany przez mieszkańców cmentarz oraz kościół. Bohater samotnie doświadcza tam wspólnoty ludzkiego przeznaczenia. Pozostali mieszkańcy wioski wegetują w przestrzeni „o podejrzaną egzystencję”. Część z nich żyje iluzjami, wspomnieniami, a jeszcze inni zapijają się na śmierć. Nie ma tutaj szans na sukces zawodowy czy w ogóle jakąkolwiek pracę. Poza biedą jednoczy ich tylko kibicowanie hokejowej drużynie czeskiej reprezentacji narodowej.

W filmie nie mamy klasycznego głównego bohatera — typowego protagonisty ani też antagonisty. Najbrtowi bardziej zależało bowiem na ukazaniu losu czeskiego poprzez społeczność aniżeli na opowieści o jednym człowieku podejmującym „spektakularną” próbę przetrwania w warunkach zmieniającej się rzeczywistości. Bohater zbiorowy (tytułowi mistrzowie) to mieszkańcy wymierającej wioski, którzy znajdują się w podobnej sytuacji jak czeska reprezentacja hokeja, która w telewizyjnej transmisji walczy na drugiej półkuli o mistrzowski tytuł. W *Mistrzach* Najbrta poznajemy grupę przegranych ludzi mieszkających „gdzieś na końcu świata” (pogranicze czeskie końca XX wieku) i ich próby ratowania utraconej nadziei na godne życie. W miejscu i czasie, w którym przyszło żyć filmowym bohaterom „końca pewnego świata”, nie pozostaje im nic innego jak tylko pić, uprawiać seks i oglądać mecze hokeja.

W filmie spotykamy się z uniwersalnym dla czeskiej kultury typem bohatera. Efektem pracy Najbrta, Tučki i Geislera jest przetworzenie wzorca „małego czeskiego człowieka” (kreacja męskiego bohatera — Czechaczka) w taki sposób, że zachowując zasadnicze dla siebie cechy, staje się on jednocześnie bohaterem, którego rozterki, dylematy, lęki czy fobie możemy uznać za bolączki reprezentatywne dla mieszkańców potransformacyjnej Europy Środkowo-Wschodniej (białe plamy historii, kompleks II wojny światowej, ksenofobia, kwestia Romów i Niemców sudeckich). W tym obrazie twórcy próbują opowiedzieć o ciemnej stronie czeskiej transformacji w sposób ironiczno-oniryczny z kontrapunktem, jakim było spektakularne zwycięstwo Czech w mistrzostwach świata w hokeju.

Małą przygraniczną wioskę zamieszkuje zaledwie garstka osobliwych mieszkańców. Wśród nich mamy barmana Karela, który wierzy, że posiada gospodę

i kochającą żonę Zdenę, tymczasem ma tylko długi; Karel żyje iluzją. W jednej ze scen kłótni z małżonką dumnie wykrzykuje „jsem restaurátorem”. W jego lokalu codziennie spotykają się opuszczony przez żonę inwalida Jarda, kierowca autobusu Milan oraz Josef, którego pozostali uważają za Roma. Gospoda znajduje się w dawnej sali gimnastycznej zdewastowanego budynku Czeskiego Sokola (Česká obec sokolská)<sup>6</sup>. Miejsce to jest bardzo symboliczne dla czeskiej kultury i historii. Głównym celem Sokola było bowiem podnoszenie sprawności fizycznej i duchowej młodzieży oraz rozbudzanie w niej ducha narodowego (Novotný, 1990). Wygląd zniszczonej elewacji jest wynikiem przemian epoki, współgra z procesem działań odnoszących się do tych obszarów przestrzeni wyobrażonej, która dotyczy spraw tożsamości narodowej, rozwoju intelektualnego, rewolucji mentalnej i dążeń niepodległościowych, a także, może nawet przede wszystkim, poczucia tryumfu lub klęski. Tym samym filmowcy uczynili z tego miejsca przestrzeń nacechowaną ideowo (i ideologicznie). Gospoda pełni istotne funkcje w tej lokalnej społeczności. Jak pisze Stanislav Brouček:

Česká lokální společnost se proměňovala v čase. Řada jejích aspektů zanikla, některé se transformovaly, jiné zůstaly netknuty inovací. Co však představuje hospoda v lokálním prostředí a co odráží? Je místem k vytváření neformálních (event. formálních) společností (skupin) s různou škálou účelů. Do sdružovacích důvodů se promítají sousedské vazby, rozličné druhy příslušnosti ke stejné profesní nebo i politické orientaci, anebo četné formy zájmových aktivit. Všemi skupinami a společnostmi protéká skvělý pramen osvěžující, povzbuzující a odnášející vše nepotřebné. (Brouček, 1997, s. 235)

Budynek Sokola ma strukturę szkatułkową — zawiera w sobie mieszkanie Karela i Zdeny, pokój Milana, łazienkę, pralnię i gospodę, która ma charakter przestrzeni tranzytywnej. Usytuowanie gospody w dawnej sali gimnastycznej czeskiego towarzystwa sportowego wprowadza dodatkowy aspekt kulturowy — posługiwania się obiektami instytucji narodowych jako narzędziem działań politycznych i uczynienia z budynku symbolu upadku duchowych wartości oraz dawnej dominacji opresorów (nazizm, komunizm). Budynek Sokola i obszar z nim związany okazują się palimpsestem, w którym treść miejsca staje się narzędziem w służbie różnych ideologii, jest wyzyskiwana i transformowana w zależności od celów, jakim ma służyć. Zmianie uległy obecne w nim pokłady semantyczne. Miejsce to na przestrzeni lat staje się bowiem obiektem i jednocześnie źródłem działań opresorów, zmierzających do dokonania przewrotu w krajobrazie mentalnym zbiorowości. Cała matryca semantyczna obecna w filmie obudowana jest wokół Czeskiego Sokola, w którego obrazie uosabia się na przemian bądź to hegemonia opresorów, bądź to wyraz pamięci i tradycji. Traktowanie tej przestrzeni w obrazie

<sup>6</sup> Czeski Sokół — towarzystwo sportowe powstałe w XIX wieku w Czechach. Organizacja została rozwiązana po agresji niemieckiej w 1938 roku, a jej członkowie byli prześladowani przez nazistów — Niemcy kierowali członków organizacji do niemieckich obozów koncentracyjnych. Sokół został reaktywowany po II wojnie światowej, w roku 1948. Towarzystwo zostało jednak rozwiązane przez komunistów po Praskiej Wiośnie w roku 1968. Ponownie reaktywowano je w 1990 roku.



Najbrta jako symbolu klęski (poprzez wtłoczenie jej w nowe ramy semantyczne) odbywa się przez wykorzystanie treści skumulowanych w jej obszarze. Procesem transformującym jest tu deformacja znaczeń, której celem było pokonanie siły duchowej narodu. Jednocześnie rekonfiguracja miejsca, związana z działaniem historii, aktywizuje pewne reakcje lokalnej społeczności.

W filmie gospoda Karela jest z jednej strony lokalem zwyczajnym, miejscem regularnych wizyt mieszkańców, z drugiej — przestrzenią „upadłych” mitów, w której nie spotykają się „lokalne autorytety”, brakuje w niej ducha dawnych czasów. Stali bywalcy tworzą małą zamkniętą społeczność, do której nie należy stary Ziege.

Żona właściciela lokalu, Zdena, również żyje złudzeniami. Wierzy, że Milan jest w niej zakochany. Ten zaś już widzi siebie jeżdżącego na linii dalekobieżnej nad morze. Autobus Milana jest przy tym jedynym połączeniem ze światem w tej opuszczonej okolicy. Zdena czuje się bardzo samotna pomiędzy ośmioma mężczyznami. Tylko ona nie kibicuje czeskim hokeistom, nic jej nie łączy z lokalną społecznością. Pewnej nocy wraz z nastoletnim synem Jardy jako jedyna opuści przygraniczną wioskę.

Pocziwy Josef myśli z kolei, że ma przyjaciół i nie jest Romem, dodatkowo razem z Karlem ufają miejscowemu alkoholikowi Bohoušowi i jego wizjom rozgrywek hokejowych po wypiciu rozcieńczalnika, w których ten widzi wyniki sportowych potyczek. Bohaterowie naiwnie wierzą, że to może uratować ich sytuację finansową. Tymczasem zawiedziony życiem Jarda nie wierzy już w nic i nienawidzi Romów (ksenofobia, rasizm). Neurotyczny prażanin Pavel usiłuje wypędzić pierwotnego niemieckiego właściciela ze „swojego” domku letniskowego (problem sudecki).

Bohaterowie piją piwo, egzystują na kredyt, pozbawieni jakichkolwiek ambicji, znajdują się na swoistym życiowym zakręcie — zdegradowani, samotni, podejmujący groteskowe próby powrotu do utraconego *status quo*. W gospodzie nie podaje się jedzenia, ponieważ nikogo nie stać na posiłek. I jakkolwiek pojawiają się w lokalu codziennie, otoczeni przez podobnych do siebie innych, przestrzeń ta nie tworzy ani tożsamości, ani relacji, lecz jedynie podobieństwo i samotność. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem, które Marc Augé (2012) nazywa etnologią samotności. Historia wpływa bowiem na zmiany tego miejsca, a wraz z nimi wywierany jest wpływ na społeczeństwo, który odbywa się poprzez deformację przestrzeni i wymowę zawartą w filmowej odsłonie obiektu.

Losy bohaterów toczą się na tle mistrzostw w hokeju na lodzie. Widzowie mogą na podstawie reakcji i sposobu przeżywania przez nich gry sportowej wnioskować o ich rzeczywistych uczuciach i wartościach. Dla wielu Czechów hokej na lodzie jest przestrzenią świętą, w której realizują własne pragnienie doskonałości, zwycięstwa, podziwu i władzy. W takich fanów zamienia się też grupa mieszkańców bliżej nieokreślonej zdewastowanej wioski na terenach przygranicznych. Spotykają się podczas mundialu przed gasnącym, starym ekranem telewizyjnym

w miejscowej gospodzie, której zadłużony właściciel nie ma już odwagi żądać od nich pieniędzy<sup>7</sup>. Lokal staje się jednocześnie przestrzenią pomiędzy trywialnością a wzniosłością. Hokeiści są przez ukazane w filmie postaci postrzegani jako bohaterowie narodowi. Mieszkańcy zgromadzeni przed telewizorem czują, że dzieje się teraz coś fundamentalnego i zarazem historycznego, w czym nawet oni mogą brać udział. Tymczasem w rzeczywistości nic takiego się nie wydarzyło. Bohaterowie obrazu wierzą, że jeśli się zjednoczą i wesprą coś, w tym przypadku reprezentację czeską, poradzą sobie lepiej z innymi problemami. W gospodzie pijany Jarda wykrzykuje: „hokejisté pro nás dělají víc, než všichni politici dohromady”. Pomóc ma im w tym braterstwo w iluzji.

Tym samym nasuwa się pytanie, z jakiej perspektywy został przedstawiony obraz czeskiej rzeczywistości. Występujący w nim jako znaturalizowany system reprezentacji stanowi kreację świata przedstawionego z punktu widzenia dyskursu okresu przejściowego, rzeczywistości odchodzącej w przeszłość, narracji końca i narracji zmiany. Bohaterowie filmu żyją w trudnych czasach. Hanna Gosk tak o nich pisze:

wydają się płynne, trudno uchwytnie, nie mają bowiem jeszcze ustabilizowanej nazwy, a jednak sygnalizują swoją obecność wystarczająco dobitnie, by na ich podstawie mówić o końcu niesuwerennej wersji rzeczywistości i jej zmianie w inną — nową. Dodatkową trudność stanowi fakt, iż cała sytuacja jest w jakimś sensie naturalna dla przeżywającej ją społeczności (innej po prostu nie ma) i bywa przeżywana jako sytuacja pierwsza. A że brak dystansu do zdarzeń *in statu nascendi*, stąd trudność z wypracowaniem pozycji uczestniczącego obserwatora, która pozwoliłaby na dyskursyficację takiej sytuacji, spojrzenie na nią jak na coś nieoczywistego, co posiada własne mechanizmy warte dostrzeżenia i nazwania. (Gosk, 2015, s. 17)

W tym okresie, to znaczy w momencie przejściowym, można wychwycić warianty dyskursu polegającego na utwierdzaniu wybranych mitów (Romowie, Niemcy sudeccy, hokej) i dysponowaniu poprzez nie zbiorową wyobraźnię oraz emocjami. Zmiana polegająca w filmie na zakończeniu jednego stadium w życiu tej społeczności (koniec systemu komunistycznego) i rozpoczęciu nowego u progu lat dziewięćdziesiątych XX wieku (początek systemu kapitalistycznego) łączy się z jednej strony z aktem projekcji, asymilacji, lecz z drugiej — również alienacji poprzez reifikację. W czeskich realiach wychodzenia ze stanu uzależnienia od ZSRR, trwającego od zakończenia II wojny światowej do 1989 roku, ów akt odnosi się do prób ujmowania tego, co nowe, w stare dyskursy, ukształtowane jeszcze w okresie istnienia Czechosłowacji (Walas, 1993, s. 40)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Mistrzostwa świata w hokeju na lodzie odbywają się co roku, zwykle w okolicach maja, choć w filmie mistrzostwa rozgrywają się zimą. W *Mistrzach* wykorzystano materiał z mistrzostw świata w hokeju na lodzie, które odbyły się w Hanowerze w 2001 roku. Co istotne, w latach 1996–2001 Czesi zdobyli sześć kolejnych medali mistrzostw świata, w tym złote w 1999, 2000 i 2001 roku, oraz złoto olimpijskie na igrzyskach w 1998 roku w Nagano. W 2002 roku uważani za faworytów do złota Czesi odpadli z turnieju w jego ćwierćfinale, uległszy drużynie rosyjskiej.

<sup>8</sup> Warto nadmienić, że — jak wspomina Teresa Walas w pracy *Czy możliwa jest inna historia literatury* (1993) — każdy dyskurs jest w tym samym stopniu odsłanianiem co zatajaniem, produkco-

W obrazie lokalnej społeczności Najbrt przywrócił jej dawny, ontologiczny status i połączył z grupami marginalizowanymi i wykluczonymi (Bauman, 2002, s. 118). W świecie *Mistrzów* rozpatrywanym na poziomie „ponowoczesnej rzeczywistości” tylko kierowca autobusu Milan (człowiek globalny) ma pieniądze i marzenia o dalekich nadmorskich podróżach. Jego mobilność czyni go w oczach Zdeny atrakcyjnym w odróżnieniu od pozostałych „ludzi lokalnych”, którzy wydają się „ubezwłasnowolnieni”. Kobieta pragnie wyzwolenia, ucieczki z tego ograniczonego kulturowo i przestrzennie obszaru pozostającego na marginesach „nowego świata”, „innej kultury”. Tym samym metafora mobilności nie jest metaforą konstytuującą bycie pozostałych bohaterów w świecie. Jak pisze Ewa Kosowska:

Fenomen przyimka „w” polega na tym, że niemal niedostrzegalnie konstytuuje on nasze myślenie. Sprawia, iż model fragmentarycznie partycypowanej przez nas rzeczywistości przypomina matryoszkę — każdy jej element jest umieszczony w czymś, w jakiejś przestrzeni, która, choć obca i czasem przypadkowa, umiejscawia go i stabilizuje na poziomie kontekstu. (Kosowska, 2007, s. 73)

Najbrt rozpatruje prowincjonalność jako kategorię epistemologiczną i zarazem kontekstualną. Postrzega ją jako „złożoną fenomenologiczną jakość” (Appadurai, 2005, s. 266) wyrażającą się w określonych rodzajach sprawczego działania (kradzież energii przez Josefa i Karela), towarzyskości (codzienne spotkania bohaterów w gospodzie) i powtarzalności (wizyty starego Niemca na cmentarzu). Mamy tu do czynienia z aspektem „socjalizacji przestrzeni i czasu” (Appadurai, 2005, s. 266). Życie grupy bohaterów wiąże się bowiem z ciągłą reprodukcją i utrwalaniem „tutaj”. Ich losy zakorzenione są w konkretnym kontekście i wpisane w określoną strukturę społeczną według pewnych wzorców, które możemy połączyć z geograficznym aspektem procesu kreowania ludzkiego świata. Reżyser wiąże te procesy z niezwykle istotnym momentem kolonizacji (pogranicze) (Kershaw, 2016)<sup>9</sup>. Powstanie tej społeczności było bowiem związane z zawłaszczeniem. Dla Najbrta jest to moment zarówno historyczny, jak i chronotypiczny (przejawia się w codziennych i odświętnych praktykach kulturowych). Pierwszy z tych dwóch aspektów manifestuje się w słowach Karela, który przypomina Pawłowi, że wioska przed wojną była niemiecka. Prażanin nie chce o tym pamiętać. Stanowi to podstawę dychotomicznego podziału rzeczywistości na „swoi-obcy”, „my—oni” (Suchocka, Królikowska, 2014, s. 78). *Mistrzowie* zawierają trzy typy narracji: narrację końca, zmiany i narrację początku.

---

waniem sekretu (Michel de Certeau). Badaczka przywołuje pracę *L'écriture de l'histoire de Certeau* z 1975 roku.

<sup>9</sup> Edward Benesz w przemówieniu radiowym z 12 maja 1945 roku mówił o potrzebie „ostatecznego zlikwidowania problemu niemieckiego”. Niemal natychmiast po nim wysiedlono z Brna ponad 20 tysięcy mężczyzn, kobiet i dzieci. Część z nich nie przetrwała forsownego marszu ku granicy austriackiej. Do jesieni 1947 roku z Czechosłowacji wypędzono 3 miliony Niemców, przy czym około 19–30 tysięcy Niemców sudeckich zostało zabitych.

Z prawnego punktu widzenia sąsiedzi starego Niemca mieli rację. Dekret Edwarda Benesza z 19 maja 1945 roku przejmował bowiem w zarząd państwowy majątek osób „nielojalnych wobec państwa” narodowości niemieckiej i węgierskiej, bez możliwości odszkodowania. Krzywdy i zbrodnie historyczne rodzą nienawiść do danej grupy społecznej i tworzą silne stereotypy, związane między innymi z wybranym narodem bądź środowiskiem. Relacje czesko-niemieckie w filmie oparte zostały na wzajemnej niechęci, braku zrozumienia i akceptacji Innego. Lokalna społeczność jest nieufna wobec niemieckiego mieszkańca, który nie mówi po czesku. Nie liczy się dla nich Ziege jako jednostka — to, jakim jest obecnie człowiekiem — ale jego niemieckie korzenie. Swoją niechęć manifestują poprzez nękanie, obraźliwe określenia (Niemczura), okrzyki (*Heil Hitler!*), malowanie swastyki na drzwiach czy zniszczenie jego rodzinnego grobu. Głęboko w świadomości lokalnej zakorzeniona została krzywda, której Czesi doznali podczas II wojny światowej<sup>10</sup>. Mamy tu do czynienia z obrazem braku harmonii współżycia, za którym stoją roszczenia. Pavel obawia się o swoją chatę, która wcześniej należała do rodziny starego Niemca. Zdaniem Marii Ossowskiej istnieją „rysy moralne społeczeństwa, które trudno zrozumieć bez odwołania się do ich przeszłości” (2005, s. 88). Zachowanie bohaterów filmu świadczy o tym, że w okresie potransformacyjnym nadal mamy do czynienia z polaryzacją w zakresie moralności. Refleksja nad dyskursem zmiany w filmie Najbrta osadzona zostaje w negatywnej ontologii. Ludzie ubodzy, pozbawieni dostępu do najnowocześniejszych technologii, żyjący na marginesie społeczeństwa (na peryferiach kraju), okazują się nosicielami pejoratywnych wartości.

Akcja rozgrywa się pod koniec zimy, w okresie pochmurnym, bezbarwnym, który harmonizuje z ogólną koncepcją plastyczną dzieła. Buduje ona wrażenie przestrzeni wykluczonej, wyobcowanej i klaustrofobicznie zamkniętej, w której główną czynnością zdaje się oczekiwanie na zmianę. Atmosfera zrujnowanej wioski i natura mają wpływ również na mieszkańców. Przyroda staje się tymczasem lustrzanym odbiciem ich duszy. Kolorowe akcenty do filmu wprowadza jedynie hokej — szara przestrzeń zostaje rozświetlona kolorami czeskiej flagi. Dla fauny i flory jest to jeszcze czas martwy, ale na jego horyzoncie już powoli ujawnia się wiosenna nadzieja bohaterów w zwycięstwo czeskiej reprezentacji na mistrzostwach świata. Pavel wykrzykuje podczas transmisji sportowych, że „fandit si

<sup>10</sup> Integralność terytorialna Czechosłowacji została naruszona na skutek zawarcia układu monachijskiego. Przy nieobecności przedstawicieli Czechosłowacji na konferencji Wielka Brytania i Francja, preferując politykę ustępstw wobec III Rzeszy, pozwoliły Hitlerowi 29 września 1938 roku na zajęcie Kraju Sudetów. Już 15 marca 1939 roku III Rzesza przekształciła Bohemię i Morawy w Protektorat Czech i Moraw, na terenie Słowacji niepodległość proklamowała prohitlerowska Pierwsza Republika Słowacka, a na Zakarpaciu powstała efemeryczna Karpato-Ukraina. Należy w tym miejscu wspomnieć o stratach, jakie poniosło czeskie społeczeństwo podczas II wojny światowej. W latach 1938–1945 na terenach byłej Czechosłowacji według różnych źródeł zginęło od 325 do 365 tysięcy mieszkańców Protektoratu Czech i Moraw, Kraju Sudetów, Słowacji i Rusi Podkarpackiej.

musíme sami, nikdo jinej to za nás neudělál!”. W zacytowanym fragmencie zwraca uwagę ton wzniosły i zarazem negatywna nuta. To przykład opowieści o relacjach czeskiej wspólnoty z Innymi, ukazującej przy tym autoprezentacyjne techniki tejże wspólnoty, w których do głosu dochodzi rozumienie ojczyzny niekompatybilne z tradycyjnym wzorcem wypracowanym w XIX wieku.

Dla wykreowanego przez reżysera podmiotu zbiorowego Inny/Obcy to zarówno ten silniejszy (nowy system, opresor), jak i ten słabszy (Rom, stary Niemiec, gorszy), usytuowany nisko w hierarchii społecznej. Z byłym opresorem (autochtonem) bohaterowie rozprawiają się w narracjach kompensacyjnych, w których prezentują go jako (dyskursywnie) pokonanego, obecnie opresjonowanego. Filmowa zbiorowość dysponuje doświadczeniem byłego wojennego podporządkowania, lecz nie problematyzuje swojej obecnej pozycji. Niemiec sudecki Ziege, jedyny pierwotny mieszkaniec wioski, o mocnym poczuciu „zakorzenienia” (Appadurai, 2005, s. 269)<sup>11</sup>, świadek dawno minionych czasów, tęsknie wygląda śmierci — wyzwolicielki od samotności pośród obcych ludzi. „Milczenie” w filmie na temat II wojny światowej, krzywd czeskich czy wypędzenia Niemców sudeckich, pozornie sugerujące ich nieistotność, wiele mówi o moralnej kondycji społeczeństwa dawniej podporządkowanego, przechowującego ślady nawyków widzenia oraz interpretowania świata w sposób ukształtowany przez warunki długotrwałego zniewolenia czasów Czechosłowacji. Skomplikowane motywy czeskiego stosunku do zachodniego sąsiada, pamięć doznanych historycznych upokorzeń, doświadczenia wojenne, powojenne czeskie „rozrachunki” w filmie nie są przedmiotem dyskusji, choć zostały zaświadczone egzystencjalnym konkretem (miejsce pamięci — kościół, cmentarz) (Nora, 2001). Zachowanie mieszkańców wobec starego Niemca podważa ich pozytywną tożsamość<sup>12</sup>.

Opowieść Najbrta o „końcu pewnego świata” pozostawia niektóre wątki w sferze nieświadomości. Znalazły się wśród nich — ważne w kontekście budowania powojennej, a następnie potransformacyjnej autoświadomości Czechów — niewypowiedziane wówczas narracje na tematy czesko-niemieckie oraz czesko-romskie. W filmach kręconych tuż po II wojnie światowej w Czechosłowacji (aż do 1989 roku) ten istotny element składowy potencjalnej narracji początku, jakim były stosunki czesko-niemieckie w trakcie i pod koniec wojennych wydarzeń, pozostawał na ogół w sferze milczenia. Niestety w dziele Marka Najbrta pojawił się również w pewien ułomny sposób.

Wątek niemieckiego Innego, drugi obok wątku romskiego Onego/Obcego, trudny do podjęcia w okresie Czechosłowacji, stanowi u omawianego reżysera dopełnienie panoramy czeskich lat potransformacyjnych. Wspomniane wątki zo-

<sup>11</sup> Appadurai nazywa ten proces „wytwarzaniem struktury uczuć”.

<sup>12</sup> Sytuacja we wsi jest przykładem zagrożenia pozytywnej tożsamości człowieka: „zagrożeniem pozytywnej tożsamości społecznej jest każda sytuacja, w której dowiadujemy się o wadach, cechach negatywnych i ostatnim charakterze grupy, do której należymy, przez co nasz poziom kolektywnej samooceny spada” (Bilewicz, 2008, s. 27).

stały stłumione w czechosłowackich produkcjach filmowych, co przyczyniło się do tego, iż właściwie nigdy nie udało się w kulturze i świadomości czeskiej pracować ich do końca.

Odrębnym zagadnieniem jest wprowadzenie w *Mistrzach* refleksji na temat stosunków Czechów do Romów jako Innych<sup>13</sup>. W filmie Josef sam siebie odbiera jako Innego, gorszego Roma. Zewnętrzne cechy, które miały go definiować, jak kędzierzawe, ciemne włosy, oliwkowa karnacja czy niepewne pochodzenie (nieznany ojciec), występują tu, w prowadzonej z lekko ironicznym dystansem narracji, jako szczególnego rodzaju skaza i piętno. W obrazie Najbrta pojawiają się sceny, w których bohater uzmysławia sobie, że wygląda inaczej niż jego czescy sąsiedzi, jest Inny. Do końca filmu Josefowi towarzyszy poczucie uświadomionej Inności/Obcości. Nie pozwala mu o tym zapomnieć Jarša swoimi obraźliwymi komentarzami pod adresem Romów. Nie chodzi tu tylko o nacechowane w określony sposób postrzeganie Romów, których czescy sąsiedzi rozpoznają od pierwszego spojrzenia właśnie po wyglądzie. Jarša odczuwa jako ośmieszające upodobanie Josefa do czeskiego hokeja, które ostro kontrastuje z jego obcością, niemożliwą w oczach Czecha do zatarcia, a akceptowaną przez czeskie otoczenie tylko w określonych warunkach, na mocy niepisanej umowy, że żadna ze stron zbyt ostentacyjnie nie zechce przekroczyć wyznaczonych granic. Ten układ oznacza, że Jarša i pozostali bohaterowie nie będą nawiązywać w rozmowach do pochodzenia Josefa, a ten zrezygnuje z nadmiernego manifestowania związków z czeskością, które byłyby odbierane jako fałszywe. Wobec niego padają jednak obraźliwe słowa: „ty jsi blběj jak Cikán”, co świadczy o zawartości oceniającej i emocjonalnej wypowiedzi. Bohater został podporządkowany i zdominowany przez grupę. Chwiejna równowaga zbudowana na niepewnym fundamencie przemilczeń i niedomówień, traktująca różnicę jako nieusuwalną skazę, którą należy zmyć, a nie na przykład element potencjalnego kulturowego wzbogacenia obu stron, stanowi rdzeń jed-

<sup>13</sup> Znaczna większość z około 20 tysięcy czeskich Romów żyjących w Czechach przed II wojną światową podzieliła los czeskich Żydów — trafili do komór gazowych niemieckich obozów koncentracyjnych. W Zagładzie Romów brał udział rząd pronazistowskiego Protektoratu Czech i Moraw, a w samym Protektoracie działały zarządzane przez Czechów obozy koncentracyjne dla Romów, między innymi w Letach w południowych Czechach koło miasta Pisek (założony w 1940 roku). Na terenie obejmującym także obszar byłego obozu w latach siedemdziesiątych wybudowano przemysłową fermę trzody chlewnej. W latach dziewięćdziesiątych na miejscu przyobozowego cmentarza postawiono pomnik i podjęto społeczną kampanię na rzecz rozbiórki chlewni. Po wojnie słowaccy Romowie zaczęli osiedlać się w Czechach, przeważnie na wyludnionych terenach przygranicznych, skąd zostały wygnane 3 miliony Niemców sudeckich. Znane są też przypadki prowadzonych przez władze komunistyczne deportacji Romów ze wschodniej Słowacji na teren czeskich Sudetów. Po rozpadzie Czechosłowacji w Czechach pozostała społeczność romska mocno związana z Romami słowackimi. Cichy napływ słowackich Romów trwał, gdyż obywatele słowaccy w Czechach i czescy na Słowacji mieli w porównaniu z innymi cudzoziemcami większe możliwości znalezienia pracy czy studiowania. Na romską migrację do Czech miała także wpływ pogłębiająca się z czasem różnica między systemami socjalnymi w bogatszych Czechach i biedniejszej Słowacji (Nečas, 1999).

nej z pominiętych narracji okresu Czechosłowacji. Problem mniejszości romskiej w Czechach jest zaskakująco kłopotliwy ze względu na jej rolę we współczesnym czeskim społeczeństwie. Nie ułatwia to równouprawnienia romskiej (mniejszościowej) i czeskiej (większościowej) pamięci zbiorowej.

W zakończeniu filmu wszyscy bohaterowie (z wyjątkiem Zdeny i młodego Jarďy) po pijanej i chaotycznej nocy, w trakcie której uczcili wygraną czeskiej drużyny hokejowej, budzą się rano w zniszczonym kościele. Następnie udają się w stronę gospody, a po drodze dumnie wykrzykują: „Zdeno, jsme mistři!”. Karel i starszy Jarďa nie wiedzą, że najbliżsi ich opuścili. W budynku pozostał tylko Zeige, który po wypiciu z lokalnymi mieszkańcami starego schnappsa zasnął na blacie baru. Wcześniej butelkę tego trunku wyjął ze skrzyni, w której znajdował się także granat z czasów II wojny światowej. Starzec po przebudzeniu dostrzega pocisk, który leży tuż obok niego na ladzie. W kolejnym ujęciu słycać jedynie odgłos wybuchu. Ten znaczący moment w *Mistrzach* należy traktować jako symbol końca pewnego świata, kres wędrówki starego Niemca, karę, równanie statusu, a zarazem przebudzenie i początek czegoś nowego.

## Podsumowanie

W filmie *Mistrzowie* Najbrt w modelowy sposób ukazał sytuację zmiany historycznej/kulturowej/egzystencjalnej i zademonstrował, co się dzieje, gdy nowe próbuje się zmieścić w strukturach pojęciowych starego świata, niegdyś oswojonego, lecz już niewystarczającego sposobu pojmowania rzeczywistości. Reżyser dokonuje oceny okresu potransformacyjnego jako epoki bezpowrotnie minionej, z której doświadczeń nie da się skorzystać w nowych czasach. Motywy narodowe, etniczne, społeczne i seksualne wypełniają kluczową noc obrazu burzliwymi wydarzeniami i porywającymi wątkami. Scenarzyści twórczo wykorzystali sytuację zmiany, jej tworzywem czyniąc struktury poznawcze, które zostały ukonstytuowane w minionych warunkach. W efekcie uzyskuje się chaos, absurd i pomieszanie. Tyle że w ujęciu czeskiego reżysera owo pomieszanie, owa dziwność (zjawy hokeistów) nie prowadzą do odrzucenia, nie wywołują negatywnej kwalifikacji, a są raczej zachętą do eksploracji nowego obszaru poznania/doznań (nocna ucieczka Zdeny skradzionym autobusem). Zaproponowane przez twórców filmu narracje końca, zmiany, początku stanowią emanację dyskursu przejściowego, a więc nie utwierdzają już/jeszcze wybranych mitów, by dysponować poprzez nie zbiorową wyobraźnię oraz emocjami odbiorców, ale budują dyskurs (Gosk, 2010), który nie polega na wyłączeniu i polaryzacji, lecz zaangażowaniu i reartykulacji, „odpominający” przeszłość, sygnalizujący przemilczenia i stłumienia. Zmiana ustrojowa 1989 roku — likwidująca w Czechosłowacji zależność od Związku Radzieckiego, umożliwiająca pełne otwarcie na świat, przyśpieszenie cywilizacyjno-kulturowe, powodująca istotne osłabienie roli czynników ideologiczno-historycznych

w kształtowaniu ludzkiego losu — doprowadziła do unieważnienia większości, istotnych do tej pory, przyczyn negatywnego zabarwienia tożsamości Czechów, ale też osłabiła i zrelatywizowała ich poczucie tożsamości w ogóle. W *Mistrzach* śledzimy historię ludzi, z których każdy ma własne pragnienia i marzenia. Kochając się i zdradzając, uwielbiając wspólne przeżycia, w imię czego skłonni są uwierzyć w nonsens i absurdy. Autorzy scenariusza zaproponowali w tym obrazie widzom gorzką tragikomedię o emocjonalnej pustce i ludzkiej małości.

## Bibliografia

- Appadurai, A. (2005). *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek. Kraków: Universitas.
- Augé, M. (2008). Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności: fragmenty, przeł. A. Dziadek. *Teksty Drugie*, 4, s. 127–140.
- Augé, M. (2012). *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bauman, Z. (2002). *Globalizacja: i co z tego dla ludzi wynika*, przeł. E. Klekot. Warszawa: PIW.
- Bilewicz, M. (2008). *Być gorszymi. O reakcjach na zagrożenie statusu grupy własnej*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Brouček, S. (1997). Místo hospody v české lokální společnosti. W: V. Novotný (red.), *Hospody a pivo v české společnosti* (s. 233–238). Praha: Academia.
- Carroll, D. (1991). Reguły gry, przeł. G. Dziamski. W: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturowej* (s. 53–63). Warszawa: IFIS PAN.
- Foucault, M. (2005). Inne przestrzenie, przeł. A. Rejniak-Majewska. *Teksty Drugie*, 6, s. 117–125.
- Gosk, H. (2010). *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora”*. W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku. Kraków: Universitas.
- Gosk, H. (2015). *Wychodzenie z „cienia imperium”*. *Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Kraków: Universitas.
- Karpowicz, I. (2008). *Gesty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kershaw, I. (2016). *Do piekła i z powrotem. Europa 1914–1949*, przeł. A. Romanek. Kraków: Znak.
- Kosowska, E. (2007). Przestrzenie tożsamości. W: W. Kalaga (red.), *Dylematy wielokulturowości* (s. 67–78). Kraków: Universitas.
- Nečas, C. (1999). *Holocaust českých Romů*. Praha: Prostor.
- Nora, P. (2001). Czas pamięci, przeł. W. Dłuski. *Res Publica Nowa*, 7, s. 37–43.
- Novotný, J. (1990). *Sokol v životě národa*. Praha: Melantrich.
- Ossowska, M. (2005). *Socjologia moralności. Zarys zagadnień*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Sendyka, R. (2013). Pryzma — zrozumieć nie-miejsca pamięci (*non-lieux de memoire*). *Teksty Drugie*, 1–2, s. 323–344.
- Suchocka, A., Królikowska, I. (2014). Kreowanie tożsamości kulturowej jako wyzwanie XXI wieku. *Colloquium Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych. Kwartalnik*, 4, s. 73–88.
- Walas, T. (1993). *Czy możliwa jest inna historia literatury?*. Kraków: Universitas.

## Filmografia

- Najbrt, M. (2004). *Mistři*. Czechy: Negativ s.r.o.–Česká Televize–Barrandov Studio a.s.



## Źródła internetowe

*Czeski reżyser Marek Najbrt laureatem Krakowskiej Nagrody Filmowej*. Pobrane z: <https://polskie.muzy.pl/czeski-rezyser-marek-najbrt-laureatem-krakowskiej-nagrody-filmowej/> (dostęp: 13.04.2021).

*Czesko-słowacka baza filmowa*. Pobrane z: <https://www.csfd.cz/tvurce/13299-marek-najbrt/> (dostęp: 15.04.2021).

*Zaniklé obce a objekty*. Pobrane z: <http://www.zanikleobce.cz/index.php?obec=14> (dostęp: 29.03.2021).



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.176.6>

Data przesłania artykułu: 28.10.2021

Data akceptacji artykułu: 22.02.2022

MARIIA LENOK

Zaporizkyi natsionalnyi uniwersytet, Ukrajina

(Zaporizhzhia National University, Ukraine)

Подвійність подорожувань у художніх  
репортажах О. Гавроша *Стрий і старий*  
та В. Шабловського, І. Мейзи  
*Наша маленька ПНР*

The duality of travel in the artistic reportages  
*Stryi and the Old* by O. Gavrosh  
and *Our Little Polish People's Republic*  
by W. Szablowski and I. Meyza

Abstract

The paper studies modern Ukrainian artistic reportage which synthesises the features of a travel essay and a report. The research provides a basis for drawing conclusions about genre dominants scattering in modern Ukrainian literature well-established features and modern Polish fiction story. The article aims to trace the development of artistic reportage in Ukrainian and Polish prose. The author has analysed a two-dimensional view of historic events and people's lives in the works *Stryi and the Old* by Olexandr Gavrosh and *Our Little Polish People's Republic* by Witold Szablowski and Izabela Meyza. Comparative and biographical methods were used in the article. The significant combined components of both genres (a travel essay and a report) have been traced. The works include the subjectivity of the narrative, the appeal to real history, the abundance of evidence, the concision of descriptions, and emotionality. The narration in the reportages develops in parallel, focusing on the places, memory of things as well as on the reconstruction of real people's life stories.

*Keywords:* memory, travel literature, travel essay, recollections, artistic reportage

## Двойственность путешествий в художественных репортажах А. Гавроша *Стрый и старый* и В. Шабловского, И. Мейзы *Наша маленькая ПНР*

### Резюме

В данной статье рассматривается украинский художественный репортаж, в котором синтезированы особенности путевого очерка и репортажа. Исследование дает основания сделать вывод о разбросанности жанровых доминант в современной украинской литературе и устоявшихся характеристиках современного польского литературного репортажа. Цель исследования — проследить развитие художественного репортажа в украинской и польской прозе. Автор проанализировал двойственную точку зрения на историю и жизнь людей в произведениях *Стрый и старый* А. Гавроша и *Наша маленькая ПНР* В. Шабловского и И. Мейзы. В статье были использованы сравнительный и биографический методы. В произведениях прослеживаются значимые общие элементы обоих жанров (путевого очерка и репортажа): субъективность повествования, обращение к реальной истории, насыщенность фактами, лаконичность описаний, эмоциональность. Повествование в репортажах разворачивается параллельно, сосредоточиваясь на местах, вещах памяти и реконструкции историй реальных лиц.

*Ключевые слова:* память, путевая литература, путевой очерк, воспоминание, художественный репортаж

Сучасна українська література розбудовується за рахунок входження в неї інших жанрів і синтетичних жанрових форм. Художній репортаж — зразок жанрового взаємопроникнення (подорожного нарису, репортажу) в українській художньо-документальній літературі. Він тягє до „творів-симбїонтів” (Рарицький, 2020, с. 9), які до сьогодні не вписані в жоден із літературознавчих словників, енциклопедій тощо; не окреслено дефініції, окрім „як гібридний жанр, який поєднує літературу та журналістику” (Ютченко, 2020). Термін художній репортаж остаточно утвердився в українській культурі організаторами всеукраїнського конкурсу художнього репортажу імені Майка Йогансена *Самовидець*. Володимир Здоровега стверджував, що „жанри документалістики не вичерпуються щоденниковими записами, мемуарами, повістю і романом. Характерними є жанрові модифікації, своєрідні гібридні форми” (Здоровега, 1988, с. 118). Жанрові можливості репортажу привертали увагу письменників ХХ ст., наслідком чого з’явилися повісті-репортажі *Магістраль віку*, *Від Дніпра до Амура* Леоніда Горлача, *Атака на Гобі* Олексія Полторацького, незавершений репортажний роман *Вільний порт* Олександра Мар’ямова тощо. Очевидно, що ознаки репортажу у взаємодії з іншими жанрами надавали певного сенсу текстам і загалом впливали на жанрову природу творів.

У західній літературі другої половини ХХ ст. і початку ХХІ ст. розвинувся подорожній репортаж, який став одним із основних жанрів подорожнього письменства. В Україні „жанри репортажу та нарису ще у 20–30-х роках

XX ст. ввійшли в літературу” (Коломієць, 2013, с. 231). Вони представлені творчості Степана Голованівського *Чобіт Європи*, Докії Гуменної *Вічні вогні Альберти*, Майка Йогансена *Подорож під кепом*, *Подорож у Дагестан*, *Подорож у радянську Болгарію*, Валер’яна Полішука *Рейд в Європу*, *Герой нашого часу*, *Атака на Гобі*, Софії Яблонської *Далекі обрії* та ін.

Літературний репортаж у польській літературі був жанром документальної літератури, і його головною ознакою залишалась фактографічність. Александра Катажина Вікторовська вважає літературний репортаж „... дуже космополітичним жанром, який виходить за межі національних кордонів” (Вікторовська, 2018, с. 630).

Оприявлення в тексті „я” змінило позиції репортажу і він опинився в літературі особистого документа. Микола Васьків, указуючи на польських учених, визнає тотожність „подорожнього нарису” і „художнього репортажу”, адже нерідко „мандрівні нариси називають „художніми репортажами” (тут учергове натяк на подвійну сутність — журналістську і літературну — жанру)” (Васьків, 2014, с. 139). Автори, наслідуючи дійсність, відходять від норм конвенційності, прийнятої в системі поділу жанрів, і створюють нові жанрові форми. Польський літературний репортаж Катажина Фрукач окреслила як „... форму, яка врівноважує особливості журналістики та літератури” (Фрукач, 2020, с. 217), що відкриває широкий простір для дослідників. Подібної думки Матеуш Зімнох, за його висловленням, літературний репортаж „... повертається до своїх літературних коренів, приймаючи на себе функцію інкапсуляції...” (Зімнох, 2012, с. 46) літератури та журналістики.

Уважаємо, що сучасний український художній репортаж — це синтез подорожнього нарису та репортажу. у пласті художньо-документальної літератури художній репортаж є жанровим різновидом. Олег Рарицький переконував, що „художньо-документальну прозу як метажанр презентує низка жанрових різновидів, зокрема епістолярій, мемуари, некролог, нотатки, подорожні нариси” (Рарицький, 2020, с. 24). Подорожній нарис, як різновид нарису, демонструє тяглість традиції в українській літературі від 1920-х р. і до сьогодні, і потребує вивчення.

Яскравими представниками польського літературного репортажу є Рішард Капусцінський *Ще день життя*, *Подорожі з Геродом*, Ганна Кралль *Раніше за Господа Бога*, Вітольд Шабловський *Танечні ведмеді*, *Наша маленька ПНР* (у співавторстві з Ізабелю Мейзою), Маріуш Щигел *Неділя, що відбулась у середу* та ін. Український художній репортаж виявляє міметичний принцип еволюції малих жанрів, їхній синтез і здатність до взаємодії. Відомі українські автори художніх репортажів — Олег Криштопа *Україна: масштаб 1:1*, Денис Казанський *Чорна лихоманка: нелегальний видобуток вугілля на Донбасі*, Віра Курико *Чернігівська справа Лук’яненка*, Євгенія Подобна *Закарпатський легіон* та ін.

Актуальність дослідження зумовлена відсутністю порівняльного аналізу українських і польських художніх репортажів з погляду подвійності (внутрішньої і зовнішньої) подорожі. Мета — проаналізувати концепцію побудови подорожі в художніх репортажах Олександра Гавроша *Стрий і старий* та Вітольда Шабловського, Ізабелі Мейзи *Наша маленька ПНР*.

На переконання Тимофія Гаврилів, „обидва способи подорожування — метафізичний (спогадове) та буквальний (подорожнє письменство) дотикаються, перетинаються, накладаються і взаємопроникають — як у технічному плані (користуються почасти тими самими жанрами), так і в посутньому” (Гаврилів, 2020, с. 8). У текстах Олександра Гавроша та Вітольда Шабловського, Ізабелі Мейзи наратив минулого перебігає як подорож у теперішньому часі, доповнюючись знайденою інформацією, матеріалами, спогадами, які їм вдалось пригадати чи віднайти.

Для аналізу способів подорожування застосовано порівняльний метод, який допоміг розкрити особливості двовимірної подорожі головних героїв. Біографічний метод використано з метою виявлення співвідношення між домисленими фактами та реальними матеріалами, які склали фактографічну основу творів.

Олександр Гаврош — відомий український письменник і журналіст. Його твір *Стрий і старий* (Із циклу *Звичайна Галиція*) потрапив до короткого списку конкурсу художнього репортажу у 2013 році. За сюжетом головний герой репортажу мандрує до міста, де зберігалась історія батькового навчання й мрійницької юності. Оповідач „я”, як і належить репортеру, зосереджує увагу на розкритті загадкового навчання батька. Достовірність батькового навчання підтверджується документами про зарахування й відрахування студента.

Текст *Наша маленька ПНР* побудовано на реальних фактах і власному біографічному досвіді сім’ї Мейзи-Шабловських. у книзі Ізабела Мейза і Вітольд Шабловський спробували реконструювати події минулого, перебуваючи в сучасному світі. Задум написати історію про Польську народну республіку виник під час перебування Вітольда Шабловського на Кубі. Перш ніж здійснити подорож у минуле із сьогодення, репортажисти знайомились із подібними випадками подорожувань у часі. Тож реалізація задуму відбулась у реальному житті і з достовірними учасниками.

## Подвійні способи подорожування в часі

Пам’ять і мотив дороги є рушіями оповіді в Олександра Гавроша, яку він інтерпретує, пригадавши з розповідей батька. Пам’ять як концепт розгортається крізь місця пам’яті. у тексті такими осередками для наратора

є училище, вулички, річка, які краще назвати „... «les lieux de mémoire», чи то пак «простори пам'яті», лише опосередковано пов'язані з будь-якими фізичними об'єктами...” (Набок, 2017, с. 91–92).

Відправною точкою подорожі автора є поїздка до Стрию. Місто юності батька стає відкритим простором для репортера-шукача. Письменник майстерно наснажує біографічну лінію батька власною подорожжю, до сховку пам'яті про нього. Пам'ять „я” є „афективною” (Нора, 2014, с. 272), але образ батька незримо присутній упродовж усього тексту й допомагає цілісно формувати його портрет.

Письменник підлаштовує розповідь під автобіографічний наратив:

Коли я опівночі стукав у двері, батько хриплим голосом озивався: Ти, Сашку?”. Далі ми йшли спати в різні кімнати. Перекинувшись кількома звичними фразами. (Гаврош, 2013, с. 124)

Здатність людини відтворювати в пам'яті давно забуті спогади пов'язана з психологічно нерозв'язаною проблемою. У творі простежуємо внутрішній незавершений діалог батька та сина.

Історія батька настільки вразила його, що „я” вирішив ознайомитись із нею в синхронному та діахронному зрізах. Біографічні дані про батька лягли в основу розповіді „...батько народився 27 жовтня 1949 року. Отже, до технікуму міг вступити після закінчення Порошківської восьмирічки у 15 років” (Гаврош, 2013, с. 130). Спогади про батька в юності та його навчання фрагментарно вкраплюються в текст. Принаймні „я” згадує, що „...тато був дивною дитиною у пересічній селянській родині” (Гаврош, 2013, с. 124), адже його цікавило навчання, на відміну від прагнення селян дбати про добробут родини та відсутність стремління до освіти.

У місті батько головного героя втілює мрію про освіту, але повернувся додому. Кожен момент перебування у Стрії він запам'ятав на все життя. Оповідна лінія про батька доповнюється місцями пам'яті, де він учився. Навчальний заклад мав „...добре впорядковану і доглянуту територію. Це навіть був радше якийсь парк, санаторійна зона з акуратними газонами, доріжками, чудернацькими скульптурами” (Гаврош, 2013, с. 123). У технікумі автор з'ясував термін, коли вчився батько. Коротка інформація з особової справи студента підтвердила, що

Гаврош Ю. Ю. (все-таки записали по-українськи Юрієм, хоча це зовсім не тотожні імена) зарахований в число студентів Стрийського технікуму механізації та електрофікації с/г на електричне відділення (наказ № 75 від 20.08.1966 року) [...] Наказ № 90 від 12.09.1966 року — відрхований із числа студентів технікуму. (Гаврош, 2013, с. 138–139)

Події минулого автор переживає крізь призму знань, віднайдених у теперішньому часі. Дванадцять днів — стільки прожив у Стрию як студент його батько, але трійка з математики змусила його голодувати. Це були найстрашніші дні в його студентському житті.

У художньому репортажі оповідь „я” перемишується описом сучасних околиць містечка. Вулички не мають того шарму й атмосфери, який був їм притаманний після 1945 року, хоча „...усе тут дихало життям і водночас мало відбиток півстолітньої давнини” (Гаврош, 2013, с. 126). Наратор постійно рухається, про це свідчить зміна тла розповіді. Пейзажний опис головної артерії містечка змушує його замислитись, дистанціюючись від сучасності: „Цікаво, а батько купався у Стрию? Адже тоді теж було літо. Літо, либонь, 1965 року...” (Гаврош, 2013, с. 134).

Схематичні риси батька вимальовуються у відгадуванні його зовнішності: „Яким він був у свої 15 років?... Гм, а яким був я? Худесенький, як трісочка, чорнявий, задивлений у себе та книжки” (Гаврош, 2013, с. 131). Автор імовірно прогнозує, де міг би ходити батько, жити й навчатись. Шлях до отримання освіти був не таким і довгим. Олександр Гаврош відмотує плівку батькових розповідей про короткий, але окрилений надією, етап життя: „Коли тато розповідав, як він стоїчно тримався на одному чаї, йому перехоплювало подих і його голос зривався. Він махав рукою і замовкав” (Гаврош, 2013, с. 147), — ніби великий кадр запам’ятався цей випадок.

Фізична подорож оповідача реалізується у короткому фрагменті: „Маршрутка висадила мене на самому краю міста – перед великим транспортним мостом, за яким, власне Стрий і закінчується” (Гаврош, 2013, с. 123). Там, де завершується спогадова подорож, розпочинається метафізичний вияв письменника. Шлях до водної артерії міста зображено динамічно: „Річка! — зрадів я і пішов навперейми через поле, вкрите бур’янами, в якому знайшли собі притулок і декілька гаражів” (Гаврош, 2013, с. 130).

Автор, згадуючи батькову юність, намагався відтворити у пам’яті згадки про ті часи, культурні віяння й модні тенденції за допомогою рухливих і яскравих кадрів: „Дівчата, либонь, носили штани і міні-спідниці. Хлопці красувалися у нейлонових сорочках [...] почалася мода на довге волосся, яке дружинники могли обрізати при патрулюванні, та вузькі штани — «дудочки»” (Гаврош, 2013, с. 126). Спогадовість виражається відносно завершеним фрагментом, події якого відтворено з пам’яті оповідача. Письменник в уяві реконструює образ молодого батька: „Я спробував уявити батька на ганку чотириповерхової великої споруди у натовпі тодішніх першокурсників. Яку він тоді мав зачіску — модні тоді «канадку», «бокс» чи «напівбокс»?...” (Гаврош, 2013, с. 127). Отже, Олександр Гаврош конструює різні лінії подорожей у місце юності батька, згадуючи його розповіді та натрапляючи на місця пам’яті.

Вітольд Шабловський та Ізабела Мейза — автори польського репортажу *Наша маленька ПНР* демонструють інакший погляд на пам’ять, мандри у часі та історію презентує подружжя польських репортерів, яким вдалося завершити експеримент, відтворивши побут, звички сім’ї Польської народної



республіки 80-х р. ХХ ст. Залишки колективної пам'яті допомагають головним героям відтворювати індивідуальну пам'ять.

Текст, за твердженням авторів, є зразком репортажу-перевтілення, який рідко трапляється у світовій літературі. У репортажі немає наскрізного сюжету, історія подорожі подружжя в минуле доповнюється вкрапленнями інформації вирізок із газет „Polityka”, журналів „Kobieta i Życie”, „Przyjaciółka”, спогадами батьків, сусідів, знайомих, подеколи нагадує уривки з щоденника.

Головний герой репортажу, заручившись підтримкою своєї родини, яка теж була не готова до часових експериментів, маленькою сім'єю вирушив з 2010 р. на пів року в 1981 р., щоб збагнути „...чи зуміли б виховати, чи знали б, які цінності прищепити, чи змогли б пояснити, що немає ні фруктових соків, ні чупа-чупсів, немає ні йогурту з маракуєю, ні мандаринок, ні апельсинок...” (Шабловський, Мейза, 2013, с. 5) своїй дочці Маріанні й загалом пізнати людство попередньої епохи.

У центрі оповіді — сім'я з трьох осіб опиняється „...в середині літа 1981 року. Нехай постоять у чергах, нехай у них кілька разів виб'є струм, нехай зо злості у них з'являються заскоки” (Шабловський, Мейза, 2013, с. 4). Іза — антрополог, тому ідея повернутись на деякий час у минуле захопила її, адже розглядатиме життя з погляду експерименту. Повернути час і змінити декорації подружжя вирішило за допомогою соцмережі *Facebook*, де Іза поширила допис, у якому запитувала, хто зможе допомогти їм знайти різноманітні факти, літературу про соціалістичний устрій, відшукати меблі та інші предмети побуту для відтворення тієї епохи. Основною залишалась проблема, „...як розповісти дитині про світ, до якого ми збираємось переселитись. Аж раптом я усвідомлюю, що про ПНР знаю не набагато більше від Мані” (Шабловський, Мейза, 2013, с. 52). У рецензії на книгу звертається увага на протиставлення туги за ПНР із суворою дійсністю минулої епохи і сьогодення (Пшиліпак, 2012).

Іза та Вітек намагались цілком відтворити побут пеенерівської родини 80-х років, відшукували речі і дрібниці, які вже мали статус архетипів пам'яті: „...у мами я позичаю серветки, що пам'ятають ПНР, на інтернет-аукціоні ми купуємо комплект кошків для склянок, а на блошиному ринку — бірюзову валізку, яка пам'ятає ще глибокий соціалізм” (Шабловський, Мейза, 2013, с. 46). Подорож до ПНР головна героїня назвала „фантастичним антропологічним експериментом” (Шабловський, Мейза, 2013, с. 57). З обережністю й точністю до відтворення фактів репортери фіксують час, у який вони повертаються: „...якщо для Польщі соціалістична епоха почалася 22 липня 1981 р., подібним чином вона повинна початись і для нас” (Шабловський, Мейза, 2013, с. 59). Вони переїжджають у маленьку квартиру на Урсинова, в якій збережено автентичність соціалістичної епохи: „...ми мешкаємо в ПНР. У нас дев'ятиповерховий будинок, збудований за пізнього Ґерека” (Шабловський, Мейза, 2013, с. 74).

Подружжя один за одним викладають історії, які композиційно утворюють спільну оповідь про занурення в минуле крізь призму сучасних реалій. Чоловічо-жіночий погляд на експериментальну подорож у минуле змушує замислитись над багатьма речами: подружніми обов'язками, розподілом ролей чоловіка та жінки, необхідністю підтримання сімейного вогнища, стосунками з оточуючими, питаннями медицини, гастрономічними уподобаннями тощо. Рефлексії жінки розгортають жорстокі реалії буденного життя домогосподарки, адже однотипність днів і ночей у замкнутому просторі накривала відчаєм. Натомість Вітек, за традицією ПНР, мав працювати і ходити з друзями на пиво щовихідних, залишаючи дружину поратись по господарству та доглядати за дитиною.

У Вітека повернення в ПНР асоціюється з дитинством: „...я обклеював свою кімнату плакатами так само, як сьогодні обклеюю нашу вітальню” (Шабловський, Мейза, 2013, с. 71). Незвично подружжю повернутись у 30-річному віці в дитинство: „...я почувуюсь на нашому Урсинові саме так, як і уявляв: немовби переселився у власне дитинство” (Шабловський, Мейза, 2013, с. 71), однак впевненість у позитивному результаті подорожі переважала.

Знайомство родини з пеенер і капіталістичними сусідами обертається для них мовчанкою і приватністю XXI ст.: „Стук-стук! — ніхто не відчиняє. Стукаємо ще раз, не надто наполегливо, але трохи голосніше. Знову тиша” (Шабловський, Мейза, 2013, с. 80). Оповідачі не приховують своїх справжніх імен при знайомстві з сусідами. з точністю зображується епізод зустрічі: „— Добридень, мене звати Вітольд Шабловський, а це моя дружина і донька. — починаю я, Іза підтримує мене посмішкою, а Маріанна намагається встроїти патички між поручнем і пластмасою, що його вкриває” (Шабловський, Мейза, 2013, с. 80).

Пів року вони мешкають у квартирі, дивують перукарів запитаннями та проханнями: „— Пострижіть мене так, як би ви постригли у вісімдесяти роки, — відповідаю я панові Антонію” (Шабловський, Мейза, 2013, с. 115), а повернувшись додому „...Іза від мого вигляду впадає у спазматичний сміх” (Шабловський, Мейза, 2013, с. 119). Реконструюючи події та ситуації минулого, суспільство виявляє опір старим схемам і ситуаціям. Подружжя створює штучні черги в магазинах, чим обурює людей і продавців. Битву з пеенерівським перенесенням в минуле герої програють. Вітеку, як репортеру, необхідно володіти інформацією сьогодення й швидко її розповсюджувати; Іза — вагітніла й потребувала огляду в сучасних лікарів. Кожна історія порушує різні питання та проблеми, але загалом доповнює попередню серію розповідей. Образи з минулого формуються лапідарно, документальні деталі додають цілісності образам, що дозволяє тримати увагу реципієнтів.

## Висновки

Концепції подорожей в обох творах є однотипними, однак спосіб і шляхи її здійснення — різними. Концепція подорожей влаштована так, що герой Олександра Гавроша вирушає в місто юності батька (фізична частина), щоб віднайти інформацію про нього (метафізична). У Вітольда Шабловського й Ізабели Мейзи подорож концентрується в місці, яке є уособленням минулого крізь спогади та речі пам'яті. Публіцисти художніх репортажів намагаються в сьогочасні віднайти місця, речі та історії реальних людей із минулого. Репортажі авторів характеризуються відсутністю завершеної фабули, хаотичною сюжетною лінією. Спогадова мандрівка в минуле — це те, що об'єднує художні репортажі Олександра Гавроша та Вітольда Шабловського, Ізабели Мейзи. Мандрівка в обох репортажах умовна: оповідачі мали на меті показати людські долі (індивідуальний і колективний образи). Події з минулого формуються клаптиково, документальні деталі додають їм цілісності, розкривають їхні людські якості. Детальний опис місць реалізується постійною присутністю автора в місцях пам'яті. Подвійність подорожувань у художніх репортажах реалізується крізь історичну призму і вимагає суб'єктивізації оповіді від репортера.

## Бібліографія

- Васьків, М. (2014). Мандрівний нарис як спосіб пізнання іншого і самого себе. *Ukrainśka humanistyka i slowiańskie paralele, 1 (1)*, с. 9–24 [Vaskiv, M. (2014). Mandrivnyi narys yak sposob piznannya inshoho i samoho sebe. *Ukrainśka humanistyka i slowiańskie paralele, 1 (1)*, s. 9–24].
- Гаврилів, Т. (2020). Феноменологічна і прикладна цінність мемуаристики та тревелістики. В: Пастух Т. (відп. ред.), *Стратегії мемуарної та мандрівної літератур західноукраїнських письменників другої половини XIX–першої половини XX століття* (с. 8–41). Львів: Національна академія наук України, інститут українознавства ім. І. Крип'якевича [Havruliv, T. (2020). Fenomenolohichna i prykladna tsinnist memuarystyky ta travelistyky. V: Pastukh T. (hol. red.), *Stratehii memuarnoi ta mandrivnoi literatur zakhidnoukrainskykh pysmennykiv druhoi polovyny XIX–pershoi polovyny XX stolittia* (s. 8–14). Lviv: Natsionalna academiia nauk Ukrainy, instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha].
- Гаврош, О. (2013). *Стрий і старий, Veni, vidi, scripsi. Світ у масштабі українського репортажу*. Київ: Темпора [Havrosh, O. (2013). *Stryi i staryi. Veni, vidi, scripsi. Svit u masshtabi ukrainskoho reportazhu*. Kyiv: Tempora].
- Здоровега, В. (1988). *Збагнути день суцїий* (с. 60–129). Київ: Дніпро [Zdoroveha, V. (1988). *Zbahnuty den sushchyi* (s. 60–129). Kyiv: Dnipro].
- Коломієць, О. (2013). Нарис і репортаж як характерні жанри українського еміграційного письменства II пол. XX ст. *Теоретична і практична філологія, 15*, с. 231–237 [Kolomiets, O. (2013). Narys i reportazh yak kharakterni zhanry ukrainskoho emihratsiinoho pysmenstva II pol. XX st. *Teoretychna i praktychna filologiya, 15*, s. 231–237].

- Набок, С. (2017). Простір і пам'ять: на перехресті контекстів. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*, 5–6, с. 244–253 [Nabok, S. (2017). Prostir i pamyat: na perekhrestiaakh kontekstiv. *Naykovi zapysky Instytutu politychmykh i etnonatsionalnykh doslidzhen im. I. F. Kursa NAN Ukrainy*, 5–6, s. 244–253].
- Нора, П. (2014). *Теперішнє, нація, пам'ять*, пер. із франц. А. Рєпи. Київ: КЛІО [Nora, P. (2014). *Teperishnie, natsia, pamiat*, per. iz fr. A. Riepy. Kyiv: KLIO].
- Рарицький, О. (2020). Художньо-документальна проза як явище метажанру. В: *Художньо-документальна проза українських шістдесятників: жанровий аспект* (с. 9–24). Кам'янець-Подільськ: Рута [Rarytskyi, O. (2020). Khudozhno-dokumentalna proza yak yavysheche metazhanru. V: *Khudozhno-dokumentalna proza ukrainskykh shistdesiatnykiv: zhanrovyi aspekt* (s. 9–24). Kamianets-Podilsk: Ruta].
- Шабловський, В., Мейза, І. (2013). *Наша маленька ПНР*, пер. із польськ. А. Бондар. Київ: Темпора [Shablovskiy V., Meiza I. (2013). *Nasha malenka PNR*, per. iz pol. A. Bondar. Kyiv: Tempora].
- Ютченко, А. (2021). *Художній репортаж: між фактом і вигадкою* [Yutchenko, A. (2021). *Khudozhnii reportazh: mizh faktom i vyhadkoiu*]. Vzyato z: <http://litakcent.com/2017/12/28/hudozhniy-reportazh-mizh-faktom-i-vigadkoyu/> (dostup: 20.03.2021).
- Frukacz, K. (2020). W uniwersum «nie ma» Transmedialne «prawdy» Mariusza Szczygła wobec przemian poetyki reportażu literackiego. *Postscriptum polonistyczne*, 1, с. 217–233.
- Przyłipiak, W. (2012). Izabela Meyza, Witold Szablowski „Nasz mały PRL” — recenzja. Vzyato z: <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/7982283,izabela-meyza-witold-szablowski-nasz-maly-prl-recenzja.html> (dostup: 10.06.2021).
- Wiktorowska, A.K. (2018). Literary journalism as a discipline in Poland: before and after Kapuściński. *Brazilian Journalism Research*, 14, no. 3, с. 628–653.
- Zimnoch, M. (2012). Fikcja jako prawda. *Naukowy Przegląd Dziennikarski*, 1, с. 44–66.

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.176.7>

Data przesłania artykułu: 1.03.2021

Data akceptacji artykułu: 13.07.2021

FLORIJ BATSEVYCH

Iwan Franko Lwiv National Uniwersiti, Ukrainie

(Ivan Franko Lviv National University, Ukraine)

## Лінгвальні вияви оповідних голосів у наративі (на матеріалі новели Василя Стефаника *Нитка*)

### Lingual expression of storytelling voices in narratives: The case of Vasyl Stefanyk's novel *A Thread*

Abstract

The article provides a foundation for the necessity of differentiating a number of narrative discourse categories as well as for the importance of taking into account and clarifying the essence of the category of “storytelling voice” in cases of studying the means of the teller’s realisation of a particular fiction story. A storytelling voice is understood as a means of language (semantic, syntactic, pragmatic, rhetoric-stylistic) realisation of narrative instances from different persons, which forms the discourse of the story told. A story written by Ukrainian classic writer Vasyl Stefanyk, *A Thread* (1927), is used as material for analysing language means of realisation as well as for interweaving and differentiating the author’s and the unknown main heroine’s narrative voices. It is emphasised that a linguistic approach to the analysis of a fiction text is very revealing because it allows the researcher to single out the types of narrative instances as speaking persons, and then explicate their points of view, focus, empathy, and other constituents of a narrative.

*Keywords:* narrative, storytelling voice, point of view, focalisation, empathy

## Языковые средства описания повествовательных голосов в нарративе (на материале новеллы Василия Стефаника *Нить*)

Резюме

В статье обосновывается положение о необходимости разграничения ряда категорий нарративного дискурса, важности учета и прояснения сущности категории „нарративный голос” в случаях исследования способов воплощения рассказчиком конкретной художественной истории. Под нарративным голосом понимается способ языкового (семантического, синтаксического, прагматического, риторико-стилистического) воплощения личностей, формирующих дискурс излагаемой истории. На примере новеллы украинского писателя-классика Васыля Стефаника *Нитка* (1927) рассматриваются языковые приемы воплощения, переплетения и различения нарративных голосов автора и безымянной главной героини. Подчеркивается, что лингвистический подход к анализу категорий художественного рассказа имеет значительные перспективы, позволяя исследователю различать типы нарративных инстанций как языковых личностей, эксплицировать их точки зрения, фокусы, эмпатию и другие составляющие нарратива.

*Ключевые слова:* нарратив, нарративный голос, точка зрения, фокализация, эмпатия

### Вступ

Загальним положенням теорії художнього нарративу стало представлення структури фікціональної за своєю сутністю оповіді як нерозривної єдності (синтезу) історії, яка розповідається автором і розгортається перед читачем (слухачем, глядачем), і дискурсу, як конкретного способу втілення (презентації, подання, розповіді) цієї історії оповідачем своєму конкретному або уявному слухачеві (читачеві) (див. аналіз підходів до понять „історія” та „дискурс” нарративу в: (Шмид, 2008)). У межах лінгвонаратології, основні напрями та методи якої лише формуються (див., напр.: Падучева, 1996; Кравченко, 2012; Леонтович, 2011; Fludernik, 2005 та інші), ідеї структурування оповідей (зокрема художніх) на історію і дискурс активно поділяються і використовуються (див., наприклад: Лурье, <http://>; Кравченко 2012; Тичер, Мейер, Водак, Веттер, 2009 та ін.). Беручи до уваги дискусійність низки проблем загальної наратології та лінгвонаратології, все ж можна вважати загальноприйнятою тезу про те, що найважливішими категоріями нарративного дискурсу є особи оповідних інстанцій та їхні голоси, модус оповіді, її модальність, нараторські погляди, фокалізація, емпатія (Шмид, 2008; Леонтович, 2011). У пропонованій статті звернемося до одного з найменш опрацьованих у лінгвонаратології понять — поняття голосу як дискурсивної категорії, залежної від оповідних (нарративних) інстанцій.

Дослідниками історії розвитку наратології доведено, що, спираючись на думки низки попередників, поняття голосу в загальну теорію оповідних структур увів Жерар Женетт з метою розрізнення „того, хто бачить” і „того, хто говорить” у наративі (Женетт, 1998). Найчастіше під наративним голосом розуміють певну сукупність знаків (різних кодів), що певним чином характеризують оповідні інстанції (див., напр.: (Ткачук, 2002, с. 31)). Інакше кажучи, поняття голосу в наративі пов’язується з кодовими характеристиками способу зображення оповідачем історії. Однак у деяких дослідженнях доцільність введення цього поняття піддається сумніву (див., напр., аналіз дискусій навколо цього питання в: Леонтович, 2011; Савина, 2016). Основними аргументами критиків слід уважати можливість редукувати поняття „голос” до категорії „точка зору” оповідної інстанції, або ж навіть ототожнити поняття „точка зору”, „партія”, „голос” (див., напр., спробу такого ототожнення в: Савина, 2016, с. 53). Не заглиблюючись у дискусії стосовно кількості й взаємозв’язку категорій оповідного дискурсу, зазначимо, що спостереження над низкою художніх текстів (особливо модерністських і постмодерністських) засвідчують доцільність урахування критерію розрізнення в них голосів оповідних інстанцій та інших категорій організації дискурсу наративу: оповідна особистість, погляд, фокус, емпатія, модус, модальність та деяких інших. Зокрема, відомий філософ і дослідник наративів Поль Рікер говорить про неможливість елімінування поняття „оповідний голос”; цю категорію, на його думку, не може замінити поняття власного погляду (Рікер, 2000, с. 101). Зважаючи на подібні міркування, приєднуємося до думки Валерія Тюпи, який у низці досліджень переконливо довів, що „як «оповідна подія» наративний дискурс — це взаємна доповнюваність двох систем: не лише конфігурації думок (хто бачить?), але й *конфігурації голосів* (хто говорить?)” (Тюпа, 2001). Поняття голосу допомагає чіткіше розмежувати особи оповідних інстанцій, особливо у випадках збігу їхніх поглядів, „перетинання” розуміння оповідних історій і, відповідно, способів їх презентації в дискурсі. Водночас важливо зазначити, що категорія голосу також повною мірою не збігається з розумінням особистостей оповідних інстанцій, оскільки голос передбачає врахування неповторного семантико-синтактико-прагматичного втілення та виявлення осіб та їхніх переконань в оповідній історії, риторичні, стилістичні та інші аспекти побудови дискурсу цієї історії. Якщо в деяких художніх творах світобачення, думки, навіть фокус низки учасників оповіді можуть збігатися, то голоси ніколи.

У подальшому будемо спиратися на розуміння поняття *наративного голосу* як експліцитного способу втілення (аспект породження оповіді) та виявлення (аспект сприйняття оповіді) психо-когнітивних, соціальних, гендерних, вікових та інших аспектів оповідних інстанцій (автора, наратора, іноді нарататора), самих типів нараторів, притаманних їм поглядів, способів фокусування об’єктів оповіді, модусно-модальних, емпатичних та деяких ін-

ших чинників побудови ними дискурсу оповіді. Це, фактично, чинник виявлення мовної особистості оповідної інстанції, реалізований у дискурсі її оповіді, який відрізняє цю особистість від інших у конкретному наративі. З таких позицій наративний голос постає кодовим способом утілення особистості оповідача і відповідає тому „плану” вияву переконання, який Борис Успенський називає „фразеологічним”, тобто мовним (Успенский, 2000, с. 16–20). Саме голос найтісніше пов’язаний із матеріальними засобами втілення історії (засобами мовного коду, а також інтонацією, паузами, паралінгвальними засобами у випадках усного наративу тощо), стилістико-риторичними засобами та деякими іншими, які можуть бути „схоплені”, подані з опертям, перш за все, на наявні (експліцитні) лінгвальні чинники втілення оповідної історії в дискурсі.

## Виклад основного матеріалу

У художніх творах традиційного реалістичного змісту досить чітко розмежовуються голоси наратора й героїв твору, героїв між собою. У творах з елементами модернізму і, зрозуміло, постмодернізму таке розрізнення виявляється складнішим; голоси наратора й героїв можуть перетинатися не лише у значному за обсягом наративі, а й у межах сусідніх, а то й одного висловлення. Розглянемо приклад з повісті *Архирей* Антона Чехова, який аналізує В. Тюпа:

Когда служба кончилась, было без четверти двенадцать. Приехав к себе, преосвященный тотчас же разделся и лег, даже Богу не молился. Он не мог говорить и, как казалось ему, не мог бы уже стоять. Когда он укрывался одеялом, захотелось вдруг за границу, нестерпимо захотелось! Кажется, жизнь бы отдал, только бы не видеть этих жалких, дешевых ставен, низких потолков, не чувствовать этого тяжелого монастырского запаха. Хоть бы один человек, с которым можно было бы поговорить, отвести душу!

Дослідник чеховського наративу пише, що „абзац, без сумніву, розпочинається мовленням оповідача. І такою ж мірою очевидно завершується медитацією героя, що доходить до нас у двоголосній формі непрямого мовлення. Однак перехід від першої форми до другої практично невідчутний. Він припадає на четверту фразу, де інспективний ракурс оповіді „Когда он укрывался одеялом” змінюється інтроспективним ракурсом „захотелось вдруг за границу”, а далі — по суті справи замаскованим перформативним висловленням самого героя „нестерпимо захотелось!”. Це висловлення без лапок продовжується двома наступними фразами як не виділена графічно репліка згоди героя зі словами про нього наратора. Таке влаштування двоголосної оповіді домінує протягом усього оповідання. А в тих нечисленних випадках, коли оповідач „цитують” пряме мовлення центрального героя, воно не підлягає глосалізаційному розмежуванню з його власним голосом. Інак-



ше кажучи, комунікативна „передача подій” здійснюється даним текстом переважно у формі непрямого мовлення, імітуючи безпосереднє „сприйняття” того, що відбувається” (Тюпа).

Схожі прийоми часто вживаються в творах модерної української художньої літератури. Розглянемо для прикладу фрагмент роману Валер’яна Підмогильного *Місто* (1927 р.) (Підмогильний, 2014, с. 75):

Він [Степан] згадував з п’яним задоволенням, як бив образника, як душив його, вивертав, колінчив, і разом жалкував, що так швидко урвав свою кару. Вбити б гадюку! На юшку потовкти! Бо не за саму тільки образу чином на Максима пахкотів, а й за похитнутий спокій, матеріальну руїну та втрату коханки.

Висловлювання „Вбити б гадюку! На юшку потовкти!” — слова самого героя (Степана), вписані в контекст оповіді недієгетичного всезнаючого наратора про подію побиття Максима.

Нижче розглянемо лінгвальні аспекти достатньо прозорого втілення і помітного переплетення голосів оповідних інстанцій у наративі, взявши за основу новелу Василя Стефаника *Нитка* (Стефаник, 2008, с. 191–192), стиль якої помітно тяжіє до модерністського типу художнього письма. В тексті новели неназвана жінка перебуває у фокусі оповіді і саме з її боку представлена низка фрагментів художнього наративу; інші фрагменти постають як голос наратора. Подаємо це оповідання повністю, пронумеровавши його частини, які, на нашу гадку, відрізняються голосами згаданих оповідних інстанцій.

(1) У хаті тихо, вікна чорні. Матір Божа ледви освітлена і кужіль. Її чоловік Семен, він як спить, то ще її любить. А коло нього Марія та Василь. А коло неї колиска з Юрком, найменшим. Образи на стінах і велика радість, що вона любить, і її люблять.

(2) У хаті чисто, сідати би до кужілі. Він у мене дужий, я ще буду мати діти.

Кілько дітей я не народжу... то він усіх погодує.

Мушу їх накривати, любити і на них робити.

(3) Нитка довга та предовга без кінця, ніхто не скінчив нитки. (4) Їх треба убирати, а Бог мені дав їх любити. Хочу, аби мій чоловік чув на своїм тілі всі мої пальці, всі десять. А Марію убирати треба на Великдень, а хлопчиська все роздеруть, бо знають, що мама наново наше.

(5) Чоловік спить, як камінь, Марія вже не закрита, а Юрко в колисці коло неї в неспокою. Понакривала і прилягла грудьми коло Юрка.

(6) І кужіль, і очі, і нитка рівна та безконечна.

(7) А як на них понапрядаю, то убілю полотно, як папір, та повишиваю їм усе.

Та з воріт за ними буду дивитися, за моїм чоловіком та за моїми дітьми. Вони всі мої, як ідуть по сонцеві.

(8) Опівночі очі слабнуть, пальці умлівають, а нитку мусить прости даліше. Та й вона своїм молодим тілом хилиться до кужіля.

(9) Не можна слабнути, вони на мене чекають, всі оті, що сплять: свою нитку я доведу до кінця.

(10) Але прийшла на поміч Матір Божа з образів.

Та не хотіла довго помагати. Одної ночі прийшла та й сказала: «Більше тобі помагати не буду. Ходи зі мною».

Перше, що впадає у вічі при послідовному читанні тексту, — достатньо чітка, навіть ритмічна зміна оповідних інстанцій, яка задає наративний темпоритм — регулярне чергування двох голосів: голосу наратора і голосу героїні оповідання.

Фрагменти (1), (3), (5), (8), а також (10) (коментарі до якого див. нижче) мають лінгвальні ознаки, що уможливають їх трактування як голос недієгетичного, всезнаючого наратора, який формує структуру і, значною мірою, змістове наповнення художньої оповіді. Так, фрагмент (1) — це, за класифікацією Вільяма Лабова (Labov 1972), *абстракт*, або *орієнтація*, в якому введені часо-просторові координати (ніч, сільська хата), учасники текстових подій (безіменна героїня, її чоловік, діти), деталі інтер'єру, серед яких кужіль, нитка й ікона Матері Божої матимуть надалі вирішальне значення для руху історії та способу її представлення наратором. Фрагменти (3), (5), (8) — *ускладнення*, поєднане з оцінкою оповіді, тобто власне розгортання наративу — опису почуттів і думок героїні, наближення якоїсь (поки що незрозумілої) кульмінації та розв'язки. Фрагмент (10) — це, за термінологією В.Лабова, „кода” — розв'язка оповіді без яскраво підкреслених зламних подій; сама кода стає цією подією та одночасно її завершенням.

Які лінгвальні сигнали засвідчують те, що згадані фрагменти належать голосу недієгетичного всезнаючого наратора? Це власне мовні й оцінні засоби мовного коду:

1. Дейктичні елементи-займенники, що створюють ефект „зовнішнього” фокусування особи безіменної героїні — дружини Семена і матері Марії, Василя і Юрка. Крім того, засоби викладу від третьої особи — сигнали маркування недієгетичного всевидячого і всезнаючого наратора, який задає реїстичні та просторові координати (*вона, її, коло неї, нитка, кужіль, образи, колиска*). Важливо, що всі учасники наративних подій представлені через фокус емпатії до безіменної головної героїні (*її чоловік, її любить, коло неї колиска, її люблять, вона хилиться до кужілі, молоде тіло*).

2. Дієслівні форми „понакривала”, „прилягла”, „мусить прясти” притаманні згаданому зовнішньому, частково відстороненому наративному голосовому представленню зображення того, що відбувається в часі оповіді, тобто дискурсу історії. Відсутність оцінок зображуваної ситуації засвідчує можливість постулювати наратору риси об'єктивного оповідача з, так би мовити, рівним, неефектованим голосом. Вирази „велика радість”, „спить, як камінь” стосуються зображення стану героїв, а не власних оцінок наратора. Тут можна лише виділити оцінне означення *молоде* стосовно тіла героїні. У цьому аспекті досить загадковим, наповненим імпліцитними авторськими пресупозиціями виглядає вираз „її чоловік Семен, **він як спить, то ще її любить**”, особливо прислівник *ще*. У читача зароджується відчуття нічим поки що не мотивованої тривоги. Останні слова оповідання дещо прояснюють комунікативний смисл цієї фрази, дозволяють її витлумачити як оповідь,

після того, як Матір Божа забрала до себе головну героїню. Семантико-прагматичне прочитання слова „але”, яким починається фрагмент (10), як протиставного сполучника (а не частки діалектного мовлення), засвідчує нерозривний зв'язок голосів наратора і героїні, а також наявність імпліцитної, глибинно зануреної в інтерпретаційну діяльність читача оцінки оповідачем того, що відбувається (і відбулося).

3. Тональність голосу оповідна, рівна, неемоційна, описова, значною мірою фактуальна (зосереджена на деталях).

4. Проникнення в думки, почуття, стани, бажання, потреби, оцінки і т. ін. героїв: *чоловік ... її любить; велика радість, що вона любить, і її люблять; чоловік спить, як камінь; мусять прясти дальше* — свідчення втіленості так званого всезнаючого недієгетичного наратора, якому доступний внутрішній світ героїв.

5. як мовна особистість наратор використовує літературне мовлення з діалектними вкрапленнями „ледви”, синтаксично і тональнісно-стилістично наближене до мовлення героїні.

Фрагменти (2), (4), (7), (9) належать голосу безіменної героїні. Його особливості:

1. За формою і змістом — це внутрішній неконтрольований (неінтенційний) діалог, що нагадує плин свідомості (точніше плин підсвідомого) у викладі дієгетичного, обмеженого в своїх знаннях (щодо наступного плину подій) наратора.

2. Думки, образи, відчуття героїні передаються непослідовно: хоча вони належать одному житейському „полю” переживань, зосереджуються на членах сім'ї, необхідності виготовлення їм одягу, почутті щастя й душевної повноти й впевненості в майбутньому дітей.

3. Думки-почуття героїні приходять і відходять спонтанно; вони не викликаються когнітивними зусиллями героїні на процесах їхнього фокусування, логічного слідування, добору й розподілу емпатії.

4. Думки-почуття героїні подаються оцінно-егоцентрично, тобто це власні переживання жінки і матері: *він у мене дужий; він усіх нагодує; Бог мені дав їх любити; Хочу, аби мій чоловік чув на своїм тілі всі мої пальці, всі десять; Вони всі мої, як ідуть по сонцеві.*

5. Тональність голосу героїні можна охарактеризувати як емоційно-оптимістичну, звернену в майбутнє: *Він у мене дужий, я це буду мати діти. Кілько дітей я не народжу... то він усіх погодує; А Марію убирати треба на Великдень; А як на них понапрядаю, то убілю полотно, як папір, та повишиваю їм усе. Та з воріт за ними буду дивитися, за моїм чоловіком та за моїми дітьми.*

6. як мовна особистість героїня використовує деякі діалектні елементи мовлення та народні образи. Синтаксичний устрій мовлення тяжіє до розмовного.

В аспекті виявлення й характеристики голосів оповідних інстанцій особливого коментаря заслуговують фрагменти: (3) *Нитка довга та предовга без кінця, ніхто не скінчив нитки*; (6) *І кужіль, і очі, і нитка рівна та безконечна*. Вони однаковою мірою можуть бути кваліфіковані як голоси наратора і героїні; все залежить від позиції інтерпретатора. Схиляємося до думки, що це метасудження, які можна ідентифікувати як голос абстрактного „метанаратора”, який ніби перебуває понад обома згаданими голосами, задаючи ще один елемент темпоритму дискурсу і, зважаючи на коду, — „філософсько-метафізичне” звучання оповіді в цілому.

Згадувана „голосова одивненість” фрагмента (10) пов’язана не стільки з вирішенням проблеми уточнення оповідних інстанцій та специфіки їхніх голосів, скільки з інтерпретацією читачем (і дослідником) містичної події — слів і дії Матері Божої. Тут, на наш погляд, можливі два варіанти: 1) або це послідовний виклад недієгетичним всезнаючим наратором того, що відбулося (як і було проаналізовано вище), або 2) це „згадка” забраної в незвідані містичні місця неймовірно втомленої денною та нічною працею дружини Семена і матері трьох дітей. У такому випадку весь наратив постає як послідовна оповідь дієгетичного наратора, в якій наявні елементи особливого типу фокусу, так званого „погляду збоку на себе”, і прямого „згадування-оповіді” деталей однієї цілком типової для цієї жінки ночі. Зрозуміло, що подібна інтерпретація можлива у випадку ставлення до цього художнього твору В. Стефаніка як до такого, що містить значні елементи модернізму.

## Висновки та перспективи

Отже, будучи комплексним утіленням особи наратора в конкретному тексті, голос презентує його найважливіші риси як оповідача конкретної історії: психологічні, соціальні, вікові, гендерні та інші чинники, а також дискурсивні способи втілення історії у вигляді конкретної історії та її учасників, способів фокусування на них, емпатичних переваг тощо. За спостереженнями низки дослідників лінгвальними засобами формування голосових аспектів наративу найчастіше виступають форми втілення часопросторових аспектів історії та дискурсу оповіді, форми дієслівного стану і способу, дійсних засоби мови, риторико-стилістичні форми втілення оповіді, а також візуально-технічні прийоми представлення голосу імпліцитного наратора, як то: вживання дужок, лапок, зносок, шрифтові способи презентації (великі літери, розрідження, комп’ютерні символи) та інші.

Лінгвонаративний підхід до аналізу категорій дискурсу художньої оповіді має значні перспективи, дозволяючи виявити глибини фікціональності самої оповіді, лінгвальні сигнали різних типів оповідних інстанцій, складники їхніх точок зору, модусів, модальностей представлення текстового світу, спо-

собів фокалізації та емпатії наративних об'єктів і подій, а також експлікувати особливості їхніх оповідних (наративних) голосів як мовних особистостей.

## Бібліографія

- Женетт, Ж. (1998). *Фигуры: Повествовательный дискурс*. В: Ж. Женетт, *Фигуры*, Т. 2. (с. 59–280). Москва: Издательство им. Сабашниковых [Zhenett, Zh. (1998). *Figury III: Povestvovatelnyy diskurs*. W: Zh. Zhenett, *Figury*, Т. 2. (s. 59–280). Moskva: Izdatelstvo im. Sabashnikovoykh].
- Кравченко, Н.К. (2012). *Практическая дискурсология: школы, методы, методики современного дискурс-анализа. Практическое пособие*. Киев: КНЛУ [Kravchenko, N.K. (2012). *Prakticheskaya diskursologiya: shkoly. metody. metodiki sovremennogo diskurs-analiza. Prakticheskoye posobiye*. Kiyev: KNLU].
- Леонтович, О.А. (2011). *Методы коммуникативных исследований*. Москва: Гнозис [Leontovich, O.A. (2011). *Metody kommunikativnykh issledovaniy*. Moskva: Gnozis].
- Лурье, В.М. *Проблемы общей нарратологии и фигуры мнимости: Анкерсмит, Дользел и история философии в деле осмысления и восприятия агиографии* [Lurye, V.M. *Problemy obshchey narratologii i figury mnimosti: Ankersmit. Dolezhel i istoriya filosofii v dele osmysleniya i vospriyatiya agiografii*]. Vzyato z: [http://ef.hum.uva.nl/narratology/a05\\_pdf/narratio-ankersmit-dolezel.pdf](http://ef.hum.uva.nl/narratology/a05_pdf/narratio-ankersmit-dolezel.pdf) (dostup: 12.11.2020).
- Падучева, Е.В. (1996). *Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива)*. Москва: Школа „Языки русской культуры“ [Paducheva, E.V. (1996). *Semanticheskiye issledovaniya (Semantika vremeni i vida v russkom yazyke. Semantika narrativa)*. Moskva: Shkola “Yazyki russoy kultury”].
- Підмогильний, В. (2014). *Місто*. Харків: Фоліо [Pidmogylnyy, V. (2014). *Misto*. Kharkiv: Folio].
- Рикер, П. (2000). *Время и рассказ. Конфигурации в вымышленном рассказе. В 2-х тт*, Т. 2. Москва-Санкт-Петербург: Университетская книга [Riker, P. (2000). *Vremya i rasskaz. Konfiguratsii v vymyshlennom rasskaze. V 2-kh tt*, Т. 2. Moskva-Sankt-Peterburg: Universitetskaya kniga].
- Савина, А.А. (2016). *Партитурность англоязычного художественного текста (на материале английского регионального романа 19–20 вв.): Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*. Нижний Новгород [Savina, A.A. (2016). *Partiturnost angloyazychnogo khudozhestvennogo teksta (na materiale angliyskogo regionalnogo romana 19–20 vv.): Dissertatsiya na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata filologicheskikh nauk*. Nizhniy Novgorod].
- Стефаник, В. (2008). *Нитка*. В: В. Стефаник, *Камінний хрест: Новели* (с. 191–192). Харків: Фоліо [Stefanyk, V. (2008). *Nytka*. W: V. Stefanyk, *Kaminnyy khrest: Novely* (s. 191–192). Kharkiv: Folio].
- Тичер, С., Мейер, М., Водак, Р., Веттер, Е. (2009). *Методы анализа текста и дискурса*. Харьков: Изд-во Гуманитарный Центр [Ticher, S., Meyer, M., Vodak, R., Vetter, E. (2009). *Metody analiza teksta i diskursa*. Kharkov: Izd-vo Gumanitarnyy Tsentr].
- Ткачук, О.М. (2002). *Наратологічний словник*. Тернопіль: Астон [Tkachuk, O.M. (2002). *Naratologichnyy slovnyk*. Ternopil: Aston].
- Тюпа, В. (2001). *Точка зрения. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса*. Тверь [Tupa, V. (2001). *Tochka zreniya. Narratologiya kak analitika povestvovatel'nogo diskursa*. Tver]. Vzyato z: [http://www.gumfak.ru/otech\\_html/chekhov/chekhov-kritics/tupe/tupe8.shtml](http://www.gumfak.ru/otech_html/chekhov/chekhov-kritics/tupe/tupe8.shtml) (dostup: 16.10.2019).

Успенский, Б.А. (2000). *Поэтика композиции*. Санкт-Петербург: Азбука [Uspenskiy, B.A. (2000). *Poetika kompozitsii*. Sankt-Peterburg: Azbuka].

Шмид, В. (2008). *Нарратология. 2-е испр. и доп. издание*. Москва: Школа “Языки славянской культуры” [Shmid, V. (2008). *Narratologiya. 2-e ispr. i dop. izdaniye*. Moskva: Shkola “Yazyki slavyanskoy kultury”].

Fludernik, M. (2005). *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*. London-New York.

Labow, W. (1972). *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.176.8>

Data przesłania artykułu: 26.01.2022

Data akceptacji artykułu: 15.03.2022

OLENA SYNCHAK

Ukraiński katolicki uniwersytet, Lwów, Ukraina

(Ukrainian Catholic University, Lviv, Ukraine)

## *Лексикографка чи лексикографиня?* Українсько-польські паралелі жіночого словотворення

### *Leksykografka or leksykografynia?* Ukrainian-Polish parallels of feminine word formation

Abstract

This article reveals the similar and different word-formative types of feminine personal nouns in the Ukrainian and Polish languages, which were selected from the modern dictionaries and compared. Using lexicographic sources, corpora and statistics, the author tests the hypothesis of Polish influences on the word formation of Ukrainian feminine terms. As a result of the study, a possible Polish influence was found on the word-formative type of feminines with *-(Ч)ИИ(Я)*, which testifies to the convergence of Ukrainian with West Slavic languages. At the same time, original Ukrainian feminine personal nouns are created mainly with the help of the formants *-ИЦ(Я)* and *-ИИ(Я)*, and these suffixes are added without alternation of consonants, which is more typical for newly coined Polish feminine terms.

*Keywords:* feminine personal nouns (feminines), word-formative type, word-formative model, word-formative variants, General Regionally Annotated Corpus of Ukrainian (GRAC), *Web Dictionary of Ukrainian Feminine Personal Nouns*

### *Leksykografka czy leksykografynia?* Українсько-польские паралелі словотворства жіночого

Streszczenie

W artykule przedstawiono podobne i różne typy słowotwórczych form kobiecych w językach ukraińskim i polskim, które zostały wybrane ze współczesnych słowników i porównane. Posługując

сіє źródłami leksykograficznymi, korpusami i statystykami, autorka rozpatruje hipotezę polskich wpływów na słowotwórstwo ukraińskich terminów żeńskich.

W wyniku przeprowadzonych badań stwierdzono możliwy wpływ polski na słowotwórczy typ z *-(Ч)ИИ(Я)*, co świadczy o podobieństwie języka ukraińskiego z językami zachodniosłowiańskimi. Jednocześnie oryginalne ukraińskie nazwy żeńskie tworzone są głównie za pomocą formantów *-ИЦ(Я)* i *-ИИ(Я)*, a sufiksy te dodawane są bez przemienności spółgłosek, co jest bardziej typowe dla nowo powstałych polskich feminatywów.

*Słowa kluczowe:* nazwy żeńskie (feminatywy), typ słowotwórczy, model słowotwórczy, warianty słowotwórcze, korpus języka ukraińskiego z adnotacjami regionalnymi (GRAC), internetowy słownik nazw żeńskich języka ukraińskiego

Фемінітиви викликають нині бурхливі дискусії і в українському суспільстві, і в українському мовознавстві. Одні вважають жіночі назви на кшталт *депутатка, міністерка, послія, доцентка, науковиця* та ін. виразником нашої епохи й активно пропагують їх у вжиток (Брус, 2009; Пузиренко, 2000; Семенюк, 2000; Нелюба, 2011; Кислюк, 2013; Пономарів, 1999 та ін.), інші стверджують, що фемініні новотвори здебільшого знижено стилістично марковані (Архангельська, 2014, с. 32; Вакуленко, 2018, с. 88; Тараненко, 2015, с. 68–70 та ін.) чи навіть спотворюють українську мову (Архангельська, 2019, с. 373). Поза тим, громадянське суспільство і медія взяли жіночі назви на озброєння, тож завдяки їм кількість фемініних новотворів нині зростає невпинно. Очевидно, що без таких нагальних засобів корпусного планування, як словники, довідники та онлайн-платформи, фемінізація в сучасній українській мові відбувається досить хаотично.

Внести ясність щодо того, як жіночі назви функціонують в українській мові протягом останнього століття покликаний *Вебсловник жіночих назв української мови*<sup>1</sup> (надалі – Вебсловник), над створенням якого Олена Синчак працює з 2018 року. Цей словник налічує 2000 словникових статей, у яких наведено тлумачення фемінітивів, приклади їх уживання та вказівки на лексикографічні джерела, у яких їх засвідчено. Крім того, словник подає словотвірні варіанти жіночих назв (наприклад: *лексикографія // лексикографка, фотографія // фотографка* та ін.), які супроводжено рекомендаціями щодо того, якому варіанту варто віддати перевагу. У перебігу роботи над цими рекомендаціями виявилось, що верифікації пропонов сприяє їх зіставлення із західнослов'янськими мовами, насамперед польською.

Тож у пропонованій статті дані *Вебсловника* буде зіставлено з польськими жіночими назвами, засвідченими у *Словнику жіночих назв польської мови (Słownik nazw żeńskich polszczyzny)* за редакцією Анни Мавохи-Крупі (Małocha-Krupa, 2015). Особливість обох словників полягає в тому, що в них

<sup>1</sup> У січні 2022 року Вебсловник жіночих назв української мови опубліковано на лексикографічній платформі: r2u.org.ua.



поєднано засяг жіночих назв, засвідчених словниками та літературними джерелами XIX–XX ст., які вже відійшли в історію, із фемінними новотворами із медій, які ще не кодифіковано словниками (Małocha-Krupa, 2015, с. 11).

Зіставлення допоможе виявити спільні й відмінні моделі фемінного словотворення в українській та польській мовах, а відтак, підтвердить або спростує наявність польського впливу на окремі жіночі назви української мови. Гіпотезу про вплив польської мови на словотвірну фемінізацію в українській мові (що виявляється в мовній практиці Західної України та західної української діаспори) чи не вперше висунув Олександр Тараненко (Тараненко, 2015, с. 105–106), а згодом цю думку підхопила Алла Архангельська (Архангельська, 2019, с. 81). У цій розвідці, з одного боку, буде здійснено спробу перевірити їхню гіпотезу про польські впливи на словотвірні моделі українських фемінітивів, а з другого боку, авторка верифікує власні припущення стосовно рекомендованого вибору словотвірного варіанта до Вебсловника. Окрім методу зіставлення, для цього буде використано статистичний метод, а також залучено дані з корпусу української мови ГРАК<sup>2</sup>.

Перша подібність у системах фемінітивів польської та української мов виявляється в переважанні новотворів із суфіксом *-K(A)*. Зокрема, з його допомогою утворено такі новітні жіночі назви: *blogerka* – блогерка; *hakerka* – гакерка; *instalatorka* – інсталяторка; *menadżerka/menedżerka* – менеджерка; *moderatorka* – модераторка; *notariuszka* – нотаріуска; *parlamentarzystka* – парламентарка; *policjantka* – поліціантка; *premierka* – прем'єрка; *prezydentka* – президентка; *programistka* – програмістка; *prokuratorka* – прокурорка; *raperka* – ренерка; *rektorka* – ректорка; *slamerka* – слемерка, *taksówkarka* – таксистка; *urbanistka* – урбаністка; *wikipedystka* – вікіпедистка та ін. Прикметно, що в польській мові завдяки приєднанню суфікса *-K(A)* утворено назви спеціалісток із різних галузей права: *administratywistka* (спеціалістка з адміністративного права), *cywilistka* (спеціалістка з цивільного права). Тоді як українською мовою відповідні юридичні назви можна передати лише описово.

Увагу привертають польські фемінітиви із суфіксоїдом *-graf* (від грец. γράφω ‘пишу’), що приєднує суфікс *-K(A)*: *demografka*, *etnografka*, *fotografka*, *kartografka*, *leksykografka*, *poligrafka*, *scenografka*. Натомість в україномовному медійному узусі цей суфіксоїд зазвичай поєднують із суфіксом *-ИИ(Я)*: *етнографиня*, *фотографиня*, *лексикографиня* та ін. При цьому мовці керуються моделлю *граф* – *графиня*. Та якщо суфіксоїд *-граф* німецького походження (нім. *Graf*) цілком закономірно приєднує суфікс *-ИИ(Я)*, творячи андронімічні назви чужоземних володарок: *графиня*, *ландграфиня*, *пфальцграфиня*, *маркграфиня*, — то назви жінок за професією із суфіксоїдом

<sup>2</sup> М. Шведова, Вальденфельс, фон Р., Яригін, С., Крук, М., Рисін, А., Возняк, М. *Генеральний регіонально анований корпус української мови (ГРАК)*. Київ, Осло, Єна, режим доступу: uacorus.org.

-*graf* грецького походження видаються доречнішими із суфіксом *-K(A)*: *демографка*, *етнографка*, *фотографка*, *картографка*, *лексикографка*, *поліграфка*, *сценографка* та ін. Насамперед тому, що суфікс *-K(A)* дає змогу уникнути графічного збігу з *графиня*, який хоч і не критичний, але небажаний, а крім того, у фемінитивах із цим суфіксом дотримано закону мовної економії. Тож порівняння української та польської систем фемінитивів разом із зверненням до етимології уможлиблюють критичний погляд на поширені в українських медіях моделі жіночого словотворення, а відтак, допомагають обрати доречний фемінізувальний суфікс.

Спільною рисою фемінних систем української і польської мов є чергування *к–ч*, яке відбувається наприкінці твірної основи після додавання до неї потужного суфікса *-K(A)*: *akademiczka* – *академічка*, *fizyczka* – *фізичка*, *matematyczka* – *математичка*, *medyczka* – *медичка*, *pragmatyczka* – *прагматичка*, *prozaiczka* – *прозаїчка*, *romantyczka* – *романтичка*, *satyryczka* – *сатиричка*, *sceptyczka* – *скентичка*, *sympatyczka* – *симпатичка* та ін. Однак відмінність між аналізованими мовами полягає в тому, що серед українських фемінних новотворів чергування приголосних охоплює обмежену кількість слів, а в польській мові воно поширюється на всі твірні основи із *-ik/-uk*. Крім того, перелічені українські назви виражають здебільшого семантично і стилістично знижені смисли (пор.: *математик* — фахівець із математики; учитель математики; *математичка* — учителька математики; *романтик* — послідовник романтизму, романтично налаштована людина; *романтичка* — романтично налаштована жінка та ін.).

Через стилістичну девальвацію жіночих назв із чергуванням *к–ч* (*алкоголичка*, *холеричка*, *склеротичка*, *шизофренічка*, *стигматичка* тощо) в українській мові розвинулася словотвірна модель „основа на *-IK/-IK + IH(Y)*”, яка передбачає приєднання суфікса без чергування: *analityczka* – *аналітикиня*, *astrofizyczka* – *астрофізикиня*, *biochemiczka* – *біохімікиня*, *botaniczka* – *ботанікиня*, *chemiczka* – *хімікиня*, *historyczka* – *історикиня*, *klasy-czka* – *класикиня*, *krytyczka* – *критикиня*, *liryczka* – *лірикиня*, *mechaniczka* – *механікиня*, *polityczka* – *політикиня*, *psychoanalityczka* – *психоаналітикиня*, *techniczka* – *технікиня*, *teoretyczka* – *теоретикиня*, *tragiczka* – *трагікиня*, *genetyczka* – *генетикиня*, *graficzka* – *графікиня*, *informatyczka* – *інформатикиня*. Ця модель дає змогу уникнути зневажливої конотації під час творення фемінитивів в українській мові, а відтак, — сприяти справедливому називанню жінки в різних сферах діяльності, у тому числі і в науці.

Подібно, приєднання фемінного афікса *-K(A)* до суфіксоїда *-log/-лог* у польських новотворах спричиняє чергування *g–ż (г–жс)*, а у відповідних українських жіночих назвах суфікс *-IH(Y)* приєднується до суфіксоїда *-лог* без чергування: *alergolożka* – *алергологиня*, *anestezjolożka* – *анестезіологиня*, *antropolożka* – *антропологиня*, *archeolożka* – *археологиня*, *astrolożka* – *астрологиня*, *biolożka* – *біологиня*, *ekolożka* – *екологиня*, *endokrynolożka* –

ендокринологія, *etnologia* – етнологія, *farmakologia* – фармакологія, *fenomenologia* – феноменологія, *ginekologia* – гінекологія, *ideologia* – ідеологія, *kardiologia* – кардіологія, *meteorologia* – метеорологія, *narratologia* – наратологія, *onkologia* – онкологія, *pedagogia* – педагогія, *politologia* – політологія, *psychologia* – психологія, *sociologia* – соціологія та ін. Аналізовані мови виробили власні способи фемінізації суфіксоїда *-log/-лог*, який тривалий час вважали таким, що не підлягає творенню фемінітивів: польська мова — завдяки суфіксу *-K(A)* і чергуванню *g – ż (t – j)*, українська — завдяки новопосталій моделі „основа на *-ЛОГ+ -ИН(Я)*”.

Очевидно, українська мова уникає чергування приголосних у фемінних новотворах, аби унебезпечитися від їх зневажливого стилістичного забарвлення, тоді як польська, навпаки, пристосовує неологізми до давньої моделі словотвору із палаталізацією. Знаменно, що випрацювані в обох мовах моделі фемінізації суфіксоїда *-log/-лог* уможливають називання жінок за медичною та науковою діяльністю, які досі функціонували як маскулінітиви (*алерголог, кардіолог, антрополог, соціолог* та ін.).

Подекуди польським фемінітивам із суфіксом *-K(A)* відповідають українські назовники із суфіксом *-ИЦ(Я)* (*ankieterka* – анкетувальниця, *maratonka* – марафонниця, *siedmioboistka* – семибориця, *strażaczka* – пожежниця, *tatuazystka* – татуювальниця, *testerka* – тестувальниця, *wioślarka* – веслувальниця) або рідше *-ИН(Я)* (*anatomka* – анатомія, *pilotka* – пілоткиня, *ministerka* – міністриня / міністерка). Причому якщо в польських жіночих назвах звично спостерігаємо чергування приголосних *k – cz (к – ч)*, то в українських фемінітивах чергування вдається уникнути завдяки приєднанню суфікса *-ИЦ(Я)* (*muzealnica* – музейниця, *pułkowniczka* – полковниця, *ratownicza* – рятувальниця, *strażnicza* – охоронниця, *urzędnicza* – урядовиця, *wartownicza* – ваптівниця, *naczelnicza* – начальниця, *prawniczka* – правниця, *rzeczniczka* – речниця).

Цікаво, що кілька польських назв на *-lożka* співвідносяться з українськими назовниками із суфіксом *-ИЦ(Я)*: *teatrolóżka* – театрознавиця, *muzeolożka* – музеєзнавиця, *muzykolożka* – музикознавиця. Останні українські фемінітиви побудовано за випрацюваною ще в часи українізації словотвірною моделлю, за якою чоловіча основа на *-ЕЦЬ* приєднує суфікс *-ИЦ(Я)*. Зокрема, у Російсько-українському словнику за редакцією А. Кримського наведено цілу низку назв жінок у науці, утворених за цією моделлю: *народознавиця, книгознавиця, краєзнавиця, літературознавиця, мовознавиця, природознавиця*<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Див.: r2u.org.ua. У пошуковику на сайті варто задавати то маскулінітив (бо окремі жіночі назви подано скорочено, наприклад: природознавець, -знавиця), то фемінітив (наприклад, слово народознавиця подано як окрему словникову статтю, не пов'язану з маскулінітивом).

Другий за продуктивністю фемінізувальний суфікс у польській мові -*YNI* / -*INI*. Цей формант близько XVIII ст. витіснив суфікс -*IN(A)* в таких назвах, як *dawczyną*, *dozorczyzna*, *zdrajczyzna* та ін. (MańiŃo). Утвореним із його допомогою жіночим назвам відповідають українські фемінітиви із суфіксом -*ИЦ(Я)*: *naukowczyni* – науковиця, *dostawczyni* – постачальниця, *kurczyni* – купчиця, *wykonawczyni* – виконавиця, *nadawczyni* – надавиця, *nadzorczyini* – наглядальниця, *przeŃbiorczyini* – підприємниця, *przemysłowczyini* – промисловиця, *przeŃpęczyini* – злочинниця, *przewódczyini* – провідниця, *radczyini prawna* – радниця з питань права, *winowajęczyini* – винуватиця, *wykonawczyini* – виконавиця, *wynalazęczyini* – винахідниця, *prorokini* – пророчиця, *Ńmialkini* – сміливиця. Причому в польських прикладах приєднання моцїного афікса -*YNI* / -*INI* до твїрних основ на -*ca*, -*es*, -*ik* зумовлює чергування *с/к* – *сз*: *wykonawca* – *wykonawczyini*, *naukowiec* – *naukowczyini*, *następnik* – *następczyini*. З-поміж українських фемінітивів чергування спостерїгаємо в кількох кореляційних парах: *купець* – *купчиця* (*купчиня*), *пророк* – *пророчиця*.

Польська кореляційна пара *znawca* – *znawczyini* формує цілу вервичку назв жінок за галуззю науки, тоді як їх українські відповідники утворено за моделлю „основа на -*ЕЦЬ* + -*ИЦ(Я)*”, проминаючи аналогію із парою *знавець* – *знавчиня*: *bibliotekoznawczyini* – книгознавиця, *filmoznawczyini* – фільмознавиця, *językoznanwczyni* – мовознавиця, *literaturoznawczyini* – літературознавиця, *medioznawczyini* – медієзнавиця, *przyrodoznawczyini* – природознавиця та ін. Тобто якщо в перелїчених польських фемінітивах визначальним є закон аналогїї (*filmoznawca* – *filmoznawczyini*, бо *znawca* – *znawczyini*), то у відповідних українських жіночих назвах переважає закон мовної економїї (*знавець* – *знавчиня*, але *фільмознавець* – *фільмознавиця*).

Здійснений у корпусї ГРАК та в Гуглі пошук контекстів уживань виявив, що фемінітиви *літературознавиця*, *мовознавиця*, *бібліотекознавиця* вживають українською мовою значно частїше, анїж ближчі до польської мови варїантні назви *літературознавчиня*, *мовознавчиня*, *бібліотекознавчиня* та ін. Для цього можливі кілька пояснень. По-перше, в українській мові фемінізувальний суфікс -*ИЦ(Я)* продуктивнїший, нїж -*ИН(Я)*: за моїми підрахунками, із суфіксом -*ИЦ(Я)* утворено 26% сучасних фемінних новотворів, тоді як зі суфіксом -*ИН(Я)* – 15,4% (див.: Рис. 1). По-друге, словотвїрна модель „основа на -*ЕЦЬ* + -*ИЦ(Я)*” засвїдчує історичну тяглість щонайменше з періоду українїзації, а також відповідає законам милозвучності й мовної економїї. По-третє, суфікс -*ИЦ(Я)* виявляє значну продуктивність у фемінітивах, утворених від чоловічих основ, які постали завдяки основоскладанню (*миротворець* – *миротвориця*, *промовописець* – *промовописиця* та ін.).

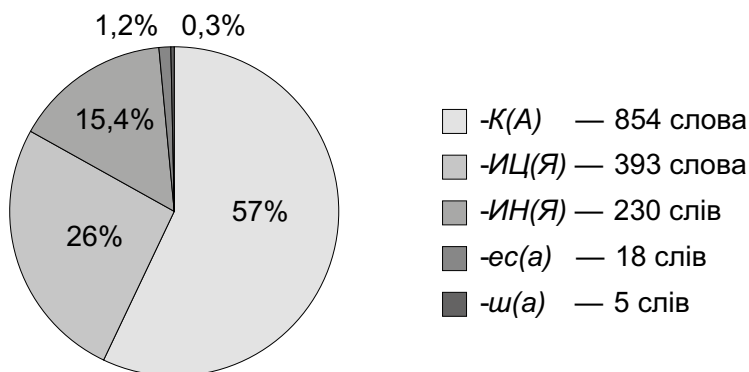


Рис. 1. Продуктивність фемінізувальних суфіксів серед українських новотворів

Источник: на основі кількісного аналізу лексики Вебсловника.

Про переважання суфікса *-ИЦ(Я)* в українських жіночих назвах із основоскладанням, свідчать, зокрема, такі приклади: *pracodawczyni* – *працедавиця*, *сударówni* – *чудотвориця*, *kosmowni* – *красномовиця*, *ofiarodawczyni* – *жертводавиця*, *pożyczkobiorczyni* – *позичальниця*, *pracodawczyni* – *працедавиця*, *spadkobierczyni* – *спадкоємиця*, *spadkodawczyni* – *спадкодавиця*, *usługodawczyni* – *послугодавиця*, *сударówni* – *чудотвориця*. В усіх наведених називаннях польському *-(cz)yni* відповідає український суфікс *-ИЦ(Я)*. Подекуди польському *-(cz)yni* може відповідати й український суфікс *-К(А)*: *zdobywczyni* – *здобувачка*, *wywiadowczyni* – *вивідувачка*, *zbawczyni* – *визволителька*, *romysłodawczyni* – *зачинателька*, *prześladawczyni* – *переслідувачка*, *przetwórczyni* – *перетворювачка*, *władczyni* – *володарка*, *wybauwczyni* – *визволителька*, *wychowawczyni* – *вихователька*, *wykładowczyni* – *викладачка*. Однак у цьому випадку українські назви постають від твірних основ, що не зазнали основоскладання.

Водночас можемо перелічити низку прикладів, коли польським фемінітивам із суфіксами *-YNI / -INI* відповідають українські жіночі назви із суфіксом *-ИН(Я)*: *burmistrzyni* – *бурмістриня*, *chirurgini / chirurgka* – *хірургиня*, *członkini* – *членкиня*, *filologini/filolożka* – *філологиня*, *matriarchini* – *матріархиня*, *monarchini* – *монархиня*, *patriarchini* – *патріархиня*, *przodkini* – *предкиня*. Причому чимало з них засвідчують українсько-польські паралелі жіночого словотворення із *-(cz)yni/-(k)ini* — *-(ч)иня/-(к)иня*: *krawczyni* – *кравчиня*, *członkini* – *членкиня*, *łowczyni* – *ловчиня*, *fachowczyni* – *фахівчиня*, *znawczyni* – *знавчиня*, *mówczyni* – *мовчиня*, *pięwczyni* – *співчиня*, *wyborczyni* – *виборчиня*, *wydawczyni* – *видавчиня*, *sprzedawczyni* – *продавчиня*, *stworzycielka / stwórczyni* – *творчиня*, *twórczyni* – *творчиня*, *spółtwórczyni* – *співтворчиня*, *świadkini* – *свідкиня*, *kierowczyni* – *водійчиня* та ін.

Оскільки більшість із наведених українських фемінітивів не засвідчено у словниках часів українізації (окрім назв *кравчиня*, *членкиня*<sup>4</sup>), справедливо припустити, що вони розвинулися зі середини ХХ до початку ХХІ ст. Підтвердження цієї тези знайдемо, якщо перевіримо наявність перелічених слів у корпусі української мови ГРАК. Зокрема, єдиний засвідчений у джерелах ще на початку ХХ ст. фемінітив *дозорчиня* вживає Леся Українка у драмі *Осінь казка* (1905) („Тепер я... *дозорчиня* над всіма хлівами”). Назовники *членкиня*, *продавчиня* трапляються в текстах із сорокових–п’ятдесятих років; слово *творчиня* вживають, починаючи з дев’яностих років ХХ ст.; тоді як *видавчиня*, *знавчиня*, *фахівчиня* засвідчено в текстах аж у двохтисячних роках.

Інші дослідники схиляються до думки про раніші впливи західнослов’янських мов. О. Тараненко говорить про вплив насамперед польської на розвиток словотвірного типу із *-ЧИН(Я)/-КИН(Я)* в українській мові, проводячи паралелі між кореляційними парами укр. *мистець* – *мисткиня* та пол. *mistrz* – *mistrzyni* („майстриня”), укр. *член* – *членкиня* та пол. *członek* – *członkyni*, укр. *продавець* – *продавчиня* та пол. *sprzedawiec* – *sprzedawczyni* (Тараненко, 2015, с. 105). Дослідник вважає, що цей

словотвірний тип в українській загальнонародній мові повніше зберігся, як відомо, на західноукраїнських теренах (*мовець* – *мовкиня*, *шевець* – *шевкиня*): Жел., в етнонімії: *німкєня*, *туркиня*, *чехиня*), маючи безперечне підживлення і з боку західнослов’янських мов (у цій групі слов’янських мов він представлений найповніше), і, відповідно, в мовній практиці західної української діаспори. (Тараненко, 2015, с. 106)

Своєю чергою, А. Архангельська відстежує цілу низку фемінітивів із формантом *-ИН(Я)* в русинському діалекті<sup>5</sup>: *предкыня*, *противникыня*, *пророкиня*, *посланкыня*, *познаємкыня*, *бездіткыня*<sup>6</sup>, *дукиня*, *купчиня*, *продавчиня*. Дослідниця припускає, що ці слова могли постати під впливом „словацької (а через її посередництво — і чеської)” в результаті міжмовних взаємодій закарпатських русинів в Підкарпатській Русі, яка з 1919 до 1938 року перебувала у складі Першої Чехословацької Республіки (Архангельська, 2019, с. 182).

Як на мене, вплив західнослов’янських мов не можна відкидати, хоча іноді він відбувався із суттєвим запізненням. До прикладу, польські назви *wyborczyni*, *wydawczyni* наведено вже в *Słowniku języka polskiego* Я. Карлович та ін. (1900–1927), однак відповідні українські назовники — *виборчиня*, *видавчиня* — ще не засвідчено у словниках часів українізації, їхнє побутування в узусі припадає на двохтисячні роки, а сучасні словники й досі їх

<sup>4</sup> Фемінітиви *кравчиня*, *членкиня* подає Словник ділової мови. Термінологія та фразеологія (Дорошенко, Станіславський, Страшкевич, 1930, с. 244). Фемінітив *кравчиня* наведено також в інших словниках (Кримський, Єфремов, 1924–1933; Грінченко, 1927–1928).

<sup>5</sup> На основі даних словника: Керча, І. (2007). *Словник русинсько-руський*: У 2 т. Ужгород: Полі-Прінт.

<sup>6</sup> Слово *бездіткыня* числиться теж в інших словниках (Яворницький, 1920, Т. 1; Кримський, Єфремов, 1924–1933).

не подають. Водночас *членкиня*, *мисткиня* вживаються в часи українізації, у мовленні української діаспори, а згодом повертаються в Україну в перші роки незалежності. Їхня близькість до польських назв *członkini*, *mistrzyni* не викликає сумніву. Та чи з'явилися вони в українській мові під впливом польської, а чи просто розвинулися за давньою словотвірною моделлю (*кравець* – *кравчиня*, *дозорець* – *дозорчиня*) — залишається питанням дискусійним.

Дослідження Марії Брус доводить, що словотвірний тип фемінітивів на *-ИИ(Я)* успадкований ще із праслов'янської мови. Зокрема, зі спільнослов'янської мови збереглися такі жіночі назви: *богини*, *берегини*, *грекыни*, *кънягыни*, *рабыни*; у давньоукраїнський період з'явилися слова *болгарыня*, *боярыня*, *чехыня* та ін. (Брус, 2019, с. 101), а староукраїнська мова XVI–XVII ст. збагатилася фемінітивами *врагиня*, *господиня*, *другиня*, *инокиня*, *своякиня*, *служебкиня* та ін. (Брус, 2019, с. 127). До XX століття ця модель фемінного словотворення була малопродуктивною і тільки у XXI ст. набула значної продуктивності.

Примітно, що до XX ст. приєднання форманта *-(К)ИИ(Я)* відбувалося здебільшого без чергування (окрім *князь* – *княгиня*, *кравець* – *кравчиня*): *грек* – *грекыня*, *лемко* – *лемкиня*, *друг* – *другиня*, *свояк* – *своякиня*, *член* – *членкиня* та ін. На західноукраїнських теренах ще наприкінці XIX ст. засвідчено жіночі назви *шевкиня* (вживали Іван Франко, Катря Гриневичева), *мовкиня* (наведено у словнику Євгена Желехівського (Желехівський, 1886, т. 1). Починаючи зі середини XX століття і до початку XXI ст. спостерігаємо справжній сплеск фемінного словотворення із формантом *-(Ч)ИИ(Я)*: *продавець* – *продавчиня*, *видавець* – *видавчиня*, *фахівець* – *фахівчиня*, *борець* – *борчиня*, *мовець* – *мовчиня*, *курець* – *курчиня*, *творець* – *творчиня* та ін. Причому окремі з цих новотворів потіснили давніші словотвірні варіанти: фемінітив *продавчиня* витіснив слово часів українізації *продавни́ця*; фемінітив *видавчиня* потіснив назву *видавни́ця*, засвідчену і в СУМі (СУМ, 1970, т. 1, с. 383), і в словниках часів українізації<sup>7</sup>. Тобто словотвірний тип фемінітивів на *-(Ч)ИИ(Я)* почав виявлятися досить експансивно, вирівнюючи цілу словотвірну модель, згідно з якою чоловіча основа на *-ЕЦЬ* почала приймати суфікс *-(Ч)ИИ(Я)* (досі ця основа приймала головно форманти *-ИЦ(Я)* та *-К(А)*).

Гіпотеза О. Тараненка про те, що цей словотвірний тип укорінився у західноукраїнській мові під впливом західнослов'янських мов, а також під впливом мовної практики західної української діаспори, очевидно, має підґрунтя. Не викликає сумніву й те, що фемінітиви на *-(Ч)ИИ(Я)* зближують українську мову із західнослов'янськими мовами, віддаляючи її від східнослов'янських мов.

<sup>7</sup> Фемінітив *видавни́ця* засвідчено в різних словниках часів українізації (Кримський, Сфремов, 1924–1933; Ізюмов, 1930; Дорошенко, 1930; Ніковський, 1927).

Польська мова розвиває своєрідну модель словотвору за допомогою форманта *-A*: *ministra, premiera*. Хоча твірна основа на *-r* у польській мові звично приєднує суфікс *-K(A)*: *inżynier – inżynierka, monter – monterka*, однак у цих новотворах його оминають. Мовознавиці Марта Гроховська й Агнешка Вежбіцка припускають, що причиною відходу від закону аналогії може бути латинське походження обох слів, яке й спричинило додавання форманта *-A* до твірної основи, відповідно до моделі словотвору жіночих назв у латинській мові (Grochowska, Wierzbicka, 2015, s. 53). За цією ж моделлю постали польські новотвори *alimenciara, maestra*. Редакція інтернет-журналу „Pinezka” пропонувала і в інших словах замість суфікса *-K(A)* вживати формант *-A*: *redaktor – redaktora, prezes – prezeska, koordynator – koordynatora*. Своєю чергою, польські посадовиці – колишня уповноважена у справах рівності жінок і чоловіків Ізабела Яруга-Новацька та міністерка Йоанна Муха — власною публічною діяльністю і гендерночутливою позицією спричинилися до поширення форми *ministra* в польських медіях (Manuiło). У Вебсловнику поміщено кілька фемінітивів із формантом *-A*: *nosiy – nosija, підліток – підлітка, свідок – свідка*.

Чергова відмінність між українськими і польськими фемінними новотворами виявляється в різній продуктивності суфіксів *-ИЦ(Я)/-IC(A)*. Якщо в українській мові новотвори зі суфіксом *-ИЦ(Я)* займають другу позицію за продуктивністю (26%) (рис. 1), то в польській мові назви із суфіксом *-IC(A)* не виявляють значної продуктивності: *wyrobница, ofiarnica, potocznica, powiernica, przodownica, robotnica, siostrzenica, służebnica, społecznica, synowica, ulubienica, wychowanica, wyrobница*. Крім того, за допомогою цього суфікса утворено чимало слів із негативним забарвленням: *nalożnica, nieszczęsnica, niewdzięcznica, niewolnica, nikczemnica, odszczepienica, okularnica, rozpustnica, rozrzepanica, zawistnica, zazdrośnica, złośnica, żalobnica*.

## Висновки

Отже, словотвір фемінітивів в українській і польській мовах зближують потужні суфікси *-K(A)* та *-ИН(Я)/-YNI (-INI)*, які засвідчують близькість словотвірної фемінізації в українській мові до західнослов'янських мов (*blogerka – блогерка, notariuszka – нотаріуска, parlamentarzystka – парламентарка, premierka – прем'єрка, prezydentka – президентка, programistka – програмістка; wikipedyzka – вікінедистка; chirurgini – хірургиня, członkini – членкиня, matriarchini – матриархиня, monarchini – монархиня, patriarchini – патриархиня, przodkini – предкиня* та ін.).

Водночас в обох мовах ці форманти виявляють різну словотвірну продуктивність, різний засяг і перебіг словотворення. Основна відмінність полягає в тому, що в польській мові переважає словотвірний тип на *-K(A)* із



чергуванням *c/k – cz, g – ż*, а українська мова, уникаючи чергування, розвиває словотвірний тип на *-ИИ(Я)* (пол.: *analityczka, chemiczka, polityczka; biolożka, epidemiolożka, socjolożka*; укр.: *аналітикиня, хімікиня, політикиня; біологиня, епідеміологиня, соціологиня*).

Словотвірний тип фемінітивів на *-(Ч)ИИ(Я)* в українській мові виказує близькість до польських жіночих назв із *-(cz)уни/-(k)іні* (*krawczуni – кравчиня, członkini – членкиня, łowczуni – ловчиня, fachowczуni – фахівчиня, znawczуni – знавчиня, mówczуni – мовчиня, wyborczуni – виборчиня, wydawczуni – видавчиня, sprzedawczуni – продавчиня, twórcзуni – творчиня, świadkini – свідкиня* та ін.) і цим провокує припущення стосовно західнослов'янських мовних впливів. Питання походження цього словотвірного типу в українській мові потребує, однак, ґрунтовного вивчення на основі мовної практики, насамперед діалектів. Адже цей тип міг розвинутися на спільнослов'янській основі за зразком: *кравець – кравчиня*.

Засаднича відмінність між обома мовами полягає в тому, що формант *-ИС(А)* у польській мові не виявляє настільки значної продуктивності, як *-ИЦ(Я)* в українській мові, де він є другим за продуктивністю. Так, українським назвам із суфіксом *-ИЦ(Я)* відповідають польські фемінні новотвори із суфіксом *-CZYNI* (*naukowczуni – науковиця, przedsiębiorczуni – підприємщиця, wynalazczуni – винахідниця* та ін.).

Крім того, якщо для польських назв жінок за галуззю науки визначальним є закон аналогії (*filmoznawczуni, językoznawczуni, literaturoznawczуni* та ін., бо *znawca – znawczуni*), то їхні українські відповідники творяться за моделлю „основа на *-ЕЦЬ + -ИЦ(Я)*” і згідно із законом мовної економії (*знавець – знавчиня, але фільмознавиця, мовознавиця, літературознавиця* та ін.).

Загалом же підсистема фемінітивів української мови сформувалася як самобутнє лексичне утворення, а припущення про вплив на неї польської мови знаходить підґрунтя тільки в одному словотвірному типі на *-(Ч)ИИ(Я)*, але й воно потребує додаткового дослідження.

## Бібліографія

### Джерела

- Грінченко, Б. (1927–1928). *Словник української мови* (вид. 3-тє, за ред. С. Єфремова, А. Ніковського) [Hrinchenko, B. (1927–1928). *Slovník ukrajins'koyi movy* (vyd. 3-tye, za red. S. Yefremova, A. Nikovs'koho)]. Vzyato z: r2u.org.ua (dostup: 20.07.2021).
- Дорошенко, М., Станіславський, М., Страшкевич, В. (1930). *Словник ділової мови: термінологія та фразеологія*. Харків-Київ: Держ. вид-во України [Doroshenko, M., Stanislavs'kyu, M., Strashkevych, V. (1930). *Slovník dilovoyi movy: terminolohiya ta frazeolohiya*. Kharkiv–Kyiv: Derzh. vyd-vo Ukrayiny]. Vzyato z: r2u.org.ua. (dostup: 20.07.2021).

- Желехівський, С. (1886). *Малоруско-німецький словар*, Т. I. Львів: НТШ [Zhelekhivs'kyu, Ye. (1886). *Malorusko-nimetskyu slovar*, T. I. L'viv: NTSH].
- Ізюмов, О. (ред.). (1930). *Російсько-український словник*. Харків-Київ: Держ. вид-во України [Izyumov, O. (red.). (1930). *Rosiy's'ko-ukrayins'kyu slovnyk*. Kharkiv-Kyiv: Derzh. vyd-vo Ukrainy]. Vzyato z: r2u.org.ua (dostup: 19.07.2021).
- Кримський, А., Сфремов, С. (1924–1933). *Російсько-український словник*. Київ: Червоний шлях [Kryms'kyu, A., Yefremov, S. (1924–1933). *Rosiy's'ko-ukrayins'kyu slovnyk*. Kyiv: Chervonuyu shlyakh]. Vzyato z: r2u.org.ua (dostup: 19.07.2021).
- Синчак, О. (2022). *Вебсловник жіночих назв української мови*. Львів [Synchak, O. (2022). *Vebslovnnyk zhinochykh nazv ukrayins'koyi movy*. Lviv.]. Vzyato z: r2u.org.ua (dostup: 20.07.2022).
- СУМ 11. (1970–1980). *Словник української мови: в 11 томах, Київ: Наукова думка [SUM 11. (1970–1980). Slovnnyk ukrayins'koyi movy: v 11 tomakh*, Kyiv: Naukova dumka]. Vzyato z: sum.in.ua (dostup: 20.07.2022).
- Ніковський, А. (1927). *Словник українсько-російський*. Київ: Горно [Nikovs'kyu, A. (1927). *Slovnnykukrayins'ko-rosiy's'kyu*. Kyiv: Horno]. Vzyato z: r2u.org.ua (dostup: 19.07.2021).
- Шведова, М., Вальденфельс, фон Р., Яригін, С., Крук, М., Рисін, А., Возняк, М. *Генеральній регіонально анований корпус української мови (ГРАК)*. Київ–Осло–Єна [Shvedova, M., Val'denfel's, fon R., Yaryhin, S., Kruk, M., Rysin, A., Voznyak, M. *Heneral'nyu rehional'no anotovanyu korpus ukrayins'koyi movy (HRAK)*. Kyiv-Oslo-Jen]. Vzyato z: uacorp.us (dostup: 19.07.2021).
- Яворницький, Д. (1920). *Словник української мови*, Т. I. Катеринослав: Слово [Yavornyts'kyu, D. (1920). *Slovnnyk ukrayins'koyi movy*, T. I. Katerynoslav: Slovo].
- Małocha-Krupa, A. (2015). *Slovnnyk nazw żeńskich Polsczyzny*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

## Список використаної літератури

- Архангельська, А. (2019). *Femina cognita. Українська жінка у слові й словнику*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 444 с. [Arkhanhel's'ka, A. (2019). *Femina cognita. Ukrayins'ka zhinka u slovi y slovnnyku*. Kyiv: Vydavnychyy dim Dmytra Buraho, 444 s.].
- Архангельська, А. (2014). До проблеми словотвірної фемінізації в українській мові новітньої доби: традиція і сучасність. II. *Мовознавство*, 1, с. 58–70 [Arkhanhel's'ka, A. (2014). Do problemy slovotvirnoyi feminizatsiyi v ukrayins'kiy movi novit'noyi doby: tradytsiya i suchasnist'. II. *Movoznavstvo*, 1, s. 58–70].
- Брус, М. (2019). *Фемінітиви в українській мові: тенеца, еволюція, функціонування*: Монографія. Івано-Франківськ: ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 440 с. [Brus, M. (2019). *Feminityvy v ukrayins'kiy movi: geneza, evolyutsiya, funktsionuvannya*: Monohrafiya. Ivano-Frankivs'k: DVNZ «Prykarpats'kyu natsional'nyu universytet imeni Vasylia Stefanyka», 440 s.].
- Брус, М. (2009). Фемінітиви української мови в переплетінні давніх і сучасних тенденцій. *Вісн. Львів. ун-ту: Сер. «Філологія»*. Львів: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 46, Ч. 1, с. 61–69 [Brus, M. (2009). Feminityvy ukrayins'koyi movy v perepletinni davnikh i suchasnykh tendentsiy. *Visn. L'viv. un-tu: Ser. «Filolohiya»*. L'viv: L'viv. nats. un-t im. I. Franka, 46, I, s. 61–69].
- Вакуленко, М. О. (2018). Декілька зауваг щодо фемінітивів в українській мові. *Вісник Національної академії наук України*, 1, с. 86–89 [Vakulenko, M. O. (2018). Dekil'ka zauvah

- shchodo feminityviv v ukrayins'kiy movi. *Visnyk natsional'noyi akademiyi nauk Ukrainy, 1*, s. 86–89]. Vzyato z: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnanu\\_2018\\_1\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnanu_2018_1_12) (dostup: 19.07.2021).
- Кислюк, Л. (2013). Жінка-космонавт чи космонавтка? *Культура слова*, 78, с. 114–118 [Kyslyuk, L. (2013). Zhinka-kosmonavt chy kosmonavtka? *Kul'tura slova*, 78, s. 114–118].
- Нелюба, А. (2011). Інноваційні зрушення й тенденції в українському жіночому словотворі. *Лінгвістика: Зб. наук. праць. Луганськ, 2 (23)*, с. 49–59 [Nelyuba, A. (2011). Innovatsiyni zrushennya y tendentsiyi v ukrayins'komu zhinochomu slovotvori. *Linhvistyka: Zb. nauk. prats'. Luhans'k, 2 (23)*, s. 49–50].
- Пономарів, О. Д. (1999). *Культура слова: Мовностилістичні поради*. Київ: Либідь, с. 164 [Ponomariv, O. D. (1999). *Kul'tura slova: Movnostylistychni porady*. Kyuyiv: Lybid', s. 164].
- Пузыренко, Я. (2000). До проблеми номінації осіб жіночої статі в українській мові (гендерний аспект). *Наукові записки НаУКМА*, Т. 18. *Філологічні науки*, с. 36–42 [Puzyrenko, Ya. (2000). Do problemy nominatsiyi osib zhinochoyi staty v ukrayins'kiy movi (hendernyy aspekt). *Naukovi zapysky NaUKMa*, T. 18. *Filolohichni nauky*, s. 36–42].
- Семенюк, С. (2000). *Формування словотвірної системи іменників із модифікаційним значенням жіночої статі в новій українській мові*: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 20 с. [Semenyuk, S. (2000). *Formuvannya slovotvirnoyi systemy imennykiv iz modyfikatsiyum znachennyam zhinochoyi staty v noviy ukrayins'kiy movi avtoref. dys. kand. filol. nauk: 10.02.01. Zaporizhzhya: Zaporiz'kyu natsional'nyu universytet*, 20 s.].
- Тараненко, О. (2015). *Актуалізовані моделі в системі словотворення сучасної української мови (кінець ХХ–ХХІ ст.)*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 248 с. [Taranenko, O. (2015). *Aktualizovani modeli v systemi slovotvorennya suchasnoyi ukrayins'koyi movy (kinets' XX–XXI st.)*. Kyuyiv: Vydavnychyu dim Dmytra Buraho, 248 s.]
- Grochowska, M., Wierzbicka, A. (2015). Produktywne typy słowotwórcze nazw żeńskich we współczesnej polszczyźnie. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Linguistica*, 49, с. 45–55.
- Manuіło, E. *Od krawcowej do psycholożki, czyli tendencje ewolucji języka polskiego w dziedzinie rzeczowników tytułarnych, nazw zawodów i stanowisk rodzaju żeńskiego*. Vzyato z: <https://www.academia.edu> (dostup: 19.07.2021).



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.176.9>

Data przesłania artykułu: 13.11.2021

Data akceptacji artykułu: 8.02.2022

MAGDALENA BŁASZAK

Uniwersytet Śląski, Katowice, Polska

(University of Silesia, Katowice, Poland)

## Partykuły formotwórcze we współczesnym języku macedońskim

### Form-creating particles appearing in the contemporary Macedonian language

Abstract

The author's subject of interest are form-creating particles appearing in the contemporary Macedonian language. This group includes the lexemes *ке, би, да, нека, по-, нај- било, -годе*. The author presents the definitions of the studied particles, their origin and the functions they perform in language. The primary role of particles is to give emotional colour to utterances and express modal content. The analysis showed that they can also have other uses: for instance, they can function as form-creating particles, which are used to produce grammatical forms such as future tenses, imperative, conditional/potential mood or adjectives and adverbs grading. In-depth considerations confirmed the high degree of Balkanisation in terms of the forms and functions of the verbal forms of the Macedonian language.

*Keywords:* particle, future tense, conditional, *da*-constructions, grading

## Формообразувачки честички во современиот македонски јазик

Резиме

Во статијата се анализираат формообразувачки честички во современиот македонски јазик. Оваа група ги вклучува лексемите *ке, би, да, нека, по-, нај- било, -годе*. Авторот ги презентира дефинициите за испитуваните честички, нивното потекло и функциите што тие ги имаат во јазикот. Примарната функција на честичките е да им дадат на исказите емотивна

боја и да изразат модална содржина. Анализата покажа дека тие исто така можат да имаат и други функции, како што се формообразувачките честички, кои се користат за создавање граматички форми како на пример идни времиња, императив, можен начин или степенување на придавките. Деталната анализа го потврди високиот степен на балканизација во однос на формите и функциите на јазичните форми на македонскиот јазик.

*Клучни зборови:* честички, идно време, можен нажин, да-конструкција, степенување

Przedmiotem zainteresowania w niniejszym szkicu są partykuły formotwórcze współczesnego języka macedońskiego. Rozważania będą miały na celu przedstawienie funkcji formotwórczej partykuł macedońskich, a co za tym idzie także tworzonych przez nie form gramatycznych. Analizę rozpocznę od przywołania istniejących w literaturze przedmiotu definicji interesujących mnie części.

W polskiej tradycji językoznawczej partykuły — obok spójników, przyimków, wykrzykników i przysłówków — należą do wyrażen funkcyjnych, opisanych przez Macieja Grochowskiego w monografii *Wyrażenia funkcyjne. Studium leksykograficzne* jako:

jednostki leksykalne, które nie są zdolne do samodzielnego konstituowania zdania (w terminologii tradycyjnej: do wypełniania pozycji orzeczenia i orzecznika) i jako takie nie mogą stanowić członów relacji odniesienia przedmiotowego, której przeciwzłonami są obiekty i stany rzeczy pozajęzykowe. (Grochowski, 1997, s. 36)

Problematyka wyrażen funkcyjnych nie została szczegółowo zbadana przez macedońskich lingwistów — nie znalazłam w tym języku odpowiednika polskiego terminu.

W *Encyklopedii językoznawstwa ogólnego* partykuły są definiowane jako:

oznaczenie klasy nieodmiennych jednostek leksykalnych, których charakter nie jest zupełnie jednorodny, a które można by określić jako typ pośredni między przysłówkami tworzącymi samodzielną część mowy a morfemami gramatycznymi w rodzaju sufiksów, końcówek czy spójników. Do partykuł zalicza się zarówno jednostki leksykalne elementarne (morfemy), jak np. *niech, czy, by, nie*, jak i w całości składające się z kilku morfemów, np. *właśnie, wprawdzie, oby*. (Polański, 1999, s. 423)

Kryterium semantyczne pozwala podzielić partykuły na cztery kategorie:

1. znaczeniowe — nadają nowe odcienie znaczeniowe słowom i wypowiedziom;
2. modalne — wnoszą do wypowiedzi znaczenie wątpliwości, pewności, przypuszczenia lub perswazji;
3. słotwórcze — są wykorzystywane do tworzenia słów z innymi (zmodyfikowanymi) znaczeniami, mają sens tylko w składzie tych słów;
4. formotwórcze — używane do tworzenia form gramatycznych.

Interesujące jest, że w języku macedońskim spotykamy kilka określeń tej części mowy. Wyróżnia się zatem terminy: *частица, честница, честичка, партикула*. Spósb nazывания partykuł był już obiektem zainteresowania Simona

Sazdova w artykule *Частуца, честица, честичка или партикула* (Саздов, 1996, s. 117–120). Badacz przywołuje w nim występowanie tych terminów w gramatykach języka macedońskiego, przedstawiając jednocześnie ich pochodzenie. Krume Kereski (1992) używa głównie pojęcia *честица*, w nawiasie wpisując łacińską nazwę *партикула*. Z kolei Blaže Koneski (2004) wprowadził w swojej *Gramatyce języka macedońskiego* pojęcie zapożyczone z języka rosyjskiego — *частуца*. W gramatykach dwóch badaczek — Liljany Minovej-Đurkovej (2000) i Ruży Panoskiej (1987) — spotykamy równolegle używane terminy *частуца* i *партикула*. Minova-Đurkova definiuje partykuły na dwa sposoby. Biorąc pod uwagę ich węższe znaczenie: jako „помошни зборови што му овозможуваат на говорното лице да се надоврзе на контекстот или на конситуацијата и да изрази различни нијанси на значењето на одделни зборови или реченици” lub w znaczeniu szerszym: jako „хетерогена група, во која влегуваат и некои сврзници и прилози” (Минова-Ѓуркова, 2000, s. 83). Drugi sposób definiowania tego pojęcia mógłby odpowiadać polskiej definicji wyrażen funkcyjnych.

Natomiast w *Gramatyce...* Koneskiego partykuły są definiowane następująco:

Частиците или партикулите служат за истакнување на други зборови или на значењето на целата реченица, како и за определувања од различен вид посочување, негирање, прашање. Во поголемиот дел тоа се зборови што се јавуваат и како прилози и сврзници, но нивната функција е, кога идат како партикули, подруга. (Конески, 2004, s. 541)

*Słownik języka macedońskiego* przy haśle *партикула* odsyła nas do terminu *честичка*, którego definicja brzmi: „неменлив збор што служи за смисловно или емоционално истакнување или определување на други зборови, како и за образување на некои граматички форми (на пр. по-, нај-, да, нека, би, ќе)” (Конески, 2014, t. 6, s. 358).

Dwie ostatnie z przywołanych definicji są analogiczne i podkreślają funkcję partykuł, która polega głównie na wyrażaniu modalności. Druga z nich zwraca także uwagę na możliwość tworzenia przez partykuły różnych form gramatycznych. Ta ich funkcja jest też widoczna przy klasyfikacjach partykuł, ale nie w każdym opracowaniu. Blaže Koneski, dokonując podziału tej części mowy, skupia się przede wszystkim na znaczeniu leksemów i wyróżnia partykuły pytające, potwierdzające, negujące, wskazujące czy modalne. Z kolei w opracowaniu *Општа граматика на македонскиот јазик* (Бојковска *et al.*, 2008, s. 218) uwzględniona jest, oprócz podziału zgodnego ze znaczeniem leksemów, grupa formotwórcza, do której należą partykuły *ќе*, *би*, *да*, *нека*, *по-*, *нај-*, *било*, *-годе*. Ta grupa jest przedmiotem mojego zainteresowania w niniejszych rozważaniach.

Pierwszą z partykuł macedońskich należąca do grupy formotwórczej jest partykuła *ќе*. Jest ona używana do tworzenia określonych czasów w języku macedońskim i definiowana w *Słowniku języka macedońskiego* w następujący sposób: „ќе — честичка за образување идно време, минато-идно време и идно прекажано време” (Конески, 2014, t. 6, s. 147).

Opisując funkcję, jaką pełni ona w języku, należy się odnieść do jej pochodzenia. Język macedoński należy do bałkańskiej ligi językowej i zgodnie z jej cechami tworzy czas przyszły za pomocą leksemu pochodzącego od czasownika *chcieć*. Kontynuanty prasłowiańskich czasowników *\*chotěti/\*chъtěti* ulegały gramatyzacji w funkcji czasownika posiłkowego do tworzenia czasu przyszłego. Początkowo czas ten tworzyła forma *choštet* + bezokolicznik, która została następnie skrócona do *štet*, a pod wpływem serbskim *št > k*. W kolejnym etapie z *ket* powstało *ke*, co było związane z wypadaniem *t* w wygłosie (por. Greń, 1984, s. 66–67). Wskutek tego we współczesnym języku macedońskim formy czasu przyszłego tworzone są za pomocą partykuły *ke* połączonej z osobową formą czasu teraźniejszego.

Za pomocą form czasu przyszłego (*идно време*) najczęściej określamy działania, które będzie miało miejsce w przyszłości, na przykład:

*Утре ке одам во библиотека<sup>1</sup>.*

*Следната недела ке одморам на плажа.*

Jego formy mogą też opisywać działania, które się powtarzają:

*Кога ке се вратам од родителите, ке одморам и ке читам, а потоа ке слушам музика.*

*Кога ке имам време, ке пишувам писма, ке гледам телевизија и ке им се јавам на пријателите.*

Czas przyszły używany jest także w zdaniach wyrażających przypuszczenie:

*Колку пари ке чини оваа чанта? Околу двесте денари.*

*Колку време ке трае состанокот? Околу два часа.*

Oraz w przysłówiach:

*Што ке посееш, тоа ке жнееш.*

*Како ке си постелееш, така ке спиееш.* (Кепески, 1992, s. 127)

Kolejnym z czasów języka macedońskiego tworzonych z użyciem tej partykuły jest *минато-идно време*. Tworzony jest od czasowników dokonanych i niedokonanych za pomocą partykuły *ke* i form czasu *imperfekt*. Wyraża działania w przeszłości, które określa się jako przyszłe z punktu widzenia innego momentu w przeszłości:

*Бев да го посетам, се пакуваше, ке одеше на одмор во село.*

Bardzo często wykorzystując ten czas, opisuje się działania, które powinny mieć miejsce w przeszłości pod jakimiś warunkami, a które nie zostały zrealizowane, ponieważ warunki nie zostały spełnione:

<sup>1</sup> Przykłady zdań użytych w artykule, jeśli nie są opatrzone odsyłaczem bibliograficznym, są mojego autorstwa.



*Да имав време вчера, ќе одев со неа.*

*Да купев карта, ќе патувавме заедно.*

Podobnie jak formy czasu przyszłego *минато-идно време* może obrazować działania powtarzające się oraz wyrażać przypuszczenie w stosunku do pewnego działania:

*Секое утро Ерик ќе станеше рано, ќе појадуваше, ќе одеше на факултет, па ќе ги земеше книгите и ќе се вратеше навечер дома.*

Czas ten pełni przede wszystkim funkcję trybu warunkowego, na przykład:

*Ако отидевме во театарот, ќе гледавме убава претстава.*

Ostatnim z czasów z użyciem leksemu *ќе* jest *идно-прекажано време*. Tworzony jest za pomocą partykuły *ќе* i form czasu *perfekt*. Za jego pomocą przekazywane są działania, które odpowiadają czasowi przeszłemu lub *минато-идно*, których nie byliśmy świadkiem, a dowiedzieliśmy się o nich od innych osób:

*Ми рекоа дека утре ќе си одел во Варшава.*

*Прашаа дали ќе сме се пријавеле за курсот, ако сме биле слободни.*

Mogą wyrażać także przypuszczenie co do pewnego działania, zdarzenia powtarzające się lub działanie warunkowe:

*Изгледате убаво, ќе да сте биле на одмор.*

*Ана ми кажуваше дека секој ден ќе сте појадувале, ќе сте работеле, ќе сте разговарале и на крај ќе сте вечерале.*

*И ти ќе си патувал со мене, да си знаел дека одам јас.*

Kolejną partykułą zaliczaną do grupy formotwórczych jest *би*. Semantycznie wyraża hipotetyczność i używana jest do tworzenia form trybu przypuszczającego. Definicja tej partykuły brzmi następująco: „чест. 1. формообразувачка, за образување можен начин (потенцијал). 2. Во изрази, обично клетви” (Конески, 2003, t. 1, s. 131). Jej etymologia wywodzi się z optatywu czasownika *\*byti*, który stosunkowo wcześniej stał się nieodmienny w dialektach macedońskich. W języku macedońskim partykuła ta w połączeniu z l-formą czasownika służy do tworzenia trybu przypuszczającego, na przykład:

*Кога би имал поголем стан, би купил голем телевизор.*

*Кога би нашле галерија, би организирале изложба.*

*Колку би сакал да ја видам!*

Jest to jednak forma rzadko używana we współczesnym języku macedońskim ze względu na to, iż ciągły rozwój tego języka w otoczeniu języków bałkańskich doprowadził do tworzenia *conditionalis* za pomocą partykuły *ќе*. Morfem *би* pozostał w użyciu do wyrażania form trybu przypuszczającego potencjalnego, czyli

wtedy, gdy możliwe jest wykonanie czynności w przyszłości. Ograniczone zostało zastosowanie *би* w sferze modalnej.

Ulavka Gajdova przeprowadziła badania, których rezultaty zamieściła w monografii *Условниот период во дијалектите на македонскиот јазик* (2008). Dowodzi w niej, iż partykuła *би* pozostała w użyciu w dialektach północnych języka macedońskiego, natomiast w pozostałych zachowała się głównie w powiedzeniach i pieśniach narodowych (za: Бужаровска, 2018, s. 27). Z badań Kirila Koneskiego, przeprowadzonych na literaturze pięknej, wynika, że zastosowanie partykuły *би* ma charakter indywidualny. Niektórzy pisarze, jak na przykład Slavko Janevski, używają jej rzadko, a inni, jak chociażby Dimitar Solev, dużo częściej (za: Бужаровска, 2018, s. 28).

Konstrukcje z partykułą *би* mogą wyrażać życzenie, przypuszczenie, możliwość czy uwarunkowanie; mogą odnosić się zarówno do przeszłości, teraźniejszości, jak i przyszłości. We współczesnym języku macedońskim forma ta widoczna jest w języku przede wszystkim w przysłowiach, błogosławieństwach czy przekleństwach.

Należy jeszcze wspomnieć, że zarówno partykuła *би*, jak i *ке* są ściśle związane z formą czasownika. W szyku zdania między partykułą a czasownikiem mogą być wstawione tylko proklityki — krótkie formy zaimkowe, na przykład:

*Ана ќе купи книга. / Ана ќе ја купи книгата. / Ана ќе ми ја купи книгата.*

*Ана би купила книга. / Ана би ја купила книгата. / Ана би ми ја купила книгата.*

Kolejną partykułą formotwórczą jest *да*. W *Słowniku języka macedońskiego* definiowana jest jako partykuła, ale w głównej mierze potwierdzająca:

чест. 1. за позитивен одговор, за потврдување. 2. за потсилување на точноста на нешто. 3. при искажување заповед. 4. за искажување блага заповед или молба. 5. за искажување покана. 6. при благослови и желби за потсилување. 7. во клетви при негодување. 8. при чудење и изненаденост. 9. во прашања. 10. за поживо предавање на дејството. (Конески, 2003, t. 1, s. 391)

W funkcji partykuły formotwórczej *да* występuje w kolejnej konstrukcji utworzonej w języku macedońskim pod wpływem języków albańskiego i rumuńskiego, a mianowicie w subjunktywie. Jest to tryb służący do wyrażania życzeń, poleceń czy emocji, na przykład: *Сакам да дојдеш, Го замолив да доаѓа секој втор ден, Да ми донесеш кафе? Да* — konstrukcja zbudowana jest z partykułą *да* i czasownika, najczęściej w czasie teraźniejszym i może wyrażać rozkaz (*Веднаш да одиш дома*), błogosławieństwo (*Голем да пораснеи*) lub klątwę (*Да даде Господ да не видиш бел ден*). Partykuła ta z formami 2 osoby liczby pojedynczej i mnogiej może być także używana do tworzenia form imperativu, na przykład: *Да си оди оттука!, Да не го испуштите возот!*

Na przytoczonych przykładach widać, że zastosowanie leksemu *да* w języku macedońskim znacznie wykracza poza poziom spójnika i partykuły potwierdzającej.

W omawianym języku formy trybu rozkazującego mogą być tworzone tylko dla 2 osoby liczby pojedynczej oraz mnogiej. Brak odpowiednich form dla pozostałych osób spowodował utworzenie formy opisowej trybu rozkazującego, która nadaje słowom osobowym znaczenia rozkazu, a także służy wyrażaniu woli mówiącego. Partykułą formotwórczą wykorzystywaną do tworzenia tej konstrukcji jest *нека*, definiowana w *Słowniku języka macedońskiego* następująco: „1. за изразување заповед, желба, молба, одобрување и сл. 2. при благослови и во клетви” (Конески, 2006, t. 3, s. 346). Tryb rozkazujący partykuła ta tworzy w połączeniu z formami czasu teraźniejszego, na przykład: *мој/маа/моа нека чита, тие нека чекаат*.

Na płaszczyźnie morfologicznej w języku macedońskim możemy wyróżnić dwie partykuły: *-но-* i *нај-*. Służą one konstruowaniu stopnia wyższego i najwyższego ze względu na to, że w kategorii stopnia przymiotników i przysłówków język macedoński odrzucił wykładniki kategoriałne w postaci sufiksów. Ta ich funkcja podkreślana jest także w definicjach tych morfemów: „по- чест. претставка со споредбено значење. За образување компаративна форма од придавки и прилози” (Конески, 2008, t. 4, s. 123); „Нај — чест. претставка за образување суперлатив кај придавките и прилозите” (Конески, 2006, t. 3, s. 237). Formy komparatywne tworzone są prefiksalnie za pomocą partykuły *но-* dodanej do przymiotnika czy przysłówka w stopniu równym, na przykład: *висок — повисок, мирно — помирно, млад — помлад*. Partykuła stopnia najwyższego *нај-* również jest dodawana do stopnia równego, a nie tak jak w większości języków słowiańskich do stopnia wyższego: *добар — подобар — најдобар, тенок — потенок — најтенок, интересен — поинтересен — најинтересен*. Obie partykuły zgodnie z zasadami ortografii języka macedońskiego pisze się z przymiotnikiem łącznie.

Do ostatnich partykuł z grupy formotwórczych należą *-годе* i *било*. Służą one do tworzenia zaimków rzeczownych wskazujących kogoś/coś nieokreślonego. W internetowym słowniku języka macedońskiego *-годе* definiowane jest w następujący sposób: „чест. Само како втор дел што доаѓа со прашални или лично-предметни заменки, заменски придавки и прилози и внесува значење на неопределеност” (www1). Niestety żaden z dostępnych mi słowników języka macedońskiego nie odnotowuje definicji partykuły *било*.

Partykuły te dodawane są do zaimków pytających, na przykład: *кај-годе, како-годе, кој-годе, каков-годе, што-годе, кој било, што било, како било* i — zgodnie z zasadami ortografii macedońskiej — zaimek z *-годе* zapisywany jest z myślnikiem, a *било* osobno.

Partykuły tworzą najbogatszą pod względem zabarwienia emocjonalnego grupę wyrazów. To ich prymarna funkcja, jaką pełnią w języku. W artykule zwróciłam uwagę, że mogą one mieć także inne funkcje, jak omówione partykuły formotwórcze, które są wykorzystywane do tworzenia form gramatycznych, takich

jak czasy przyszłe, tryb rozkazujący, tryb przypuszczający czy też stopniowanie przymiotników i przysłówków. Na podstawie przytoczonych przykładów widać również, że język macedoński pod względem form i funkcji form czasownikowych jest w dużym stopniu zbalkanizowany.

## Bibliografia

- Greń, Z. (1984). Gramatyzacja czasowników \**chotěti*, \**chŕtěti* w językach słowiańskich. *Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej*, 22, s. 65–72.
- Grochowski, M. (1997). *Wyrażenia funkcyjne. Studium leksykograficzne*. Kraków: Instytut Języka Polskiego PAN.
- Mielnik, M. (2018). Słowiańskie ‘da’ i jego bałkańska specyfika. *Slavia Meridionalis*, 18, s. 1–18. DOI: 10.11649/sm.1576.
- Polański, K. (red.). (1999). *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Wrocław: Ossolineum.
- Topolińska, Z. (2010). Patrząc przez cudze okulary (*infinitivus ~ subiunctivus*). *Slavia Meridionalis*, 10, s. 299–305.
- Бојковска, С., Минова-Ѓуркова, Л., Пандев, Д., Цветковски, Ж. (ред.). (2008). *Општа граматика на македонскиот јазик*. Скопје: Просветно Дело [Bojkovska, S., Minova-Đurkova, L., Pandev, D., Svetkovski, Ž. (red.). (2008). *Opšta gramatika na makedonskiot jazik*. Skorpe: Prosvetno Delo].
- Бужаровска, Е. (2018). Функцијата на би за изразување обусловени дејства во македонскиот јазик. W: З. Тополинска (ред.), *Статусот на модалната морфема би во македонскиот јазик и нејзините функционални еквиваленти во другите словенски и несловенски јазици* (с. 25–48). Скопје: Македонска академија на науките и уметностите [Bužarovska, E. (2018). Funkcijata na bi za izrazuvanje obusloveni dejstva vo makedonskiot jazik. W: Z. Topolinjska (red.), *Statusot na modalnata morfema bi vo makedonskiot jazik i nejdzinite funkcionalni ekvivalenti vo drugite slovenski i neslovenski jazici* (s. 25–48). Skorpe: Makedonska akademija na naukite i umetnostite].
- Гајдова, У. (2008). *Условниот период во дијалектите на македонскиот јазик*. Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“ [Gajdova, U. (2008). *Uslovniot period vo dijalektite na makedonskiot jazik*. Skorpe: Institut za makedonski jazik „Krstе Misirkov“].
- Гајдова, У. (2009). Ке-конструкциите и итеративноста. W: XXXV научна конференција на XLI меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура (с. 89–97). Скопје: Универзитет Св. Кирил и Методиј [Gajdova, U. (2009). Ke-konstrukciite i iterativnosta. W: XXXV naučna konferencija na XLI međunaroden seminar za makedonski jazik, literatura i kultura (s. 89–97). Skorpe: Univerzitet Sv. Kiril i Metodij].
- Гајдова, У. (2015). Да-конструкциите во условниот период. W: З. Тополинска (ред.), *Субјунктив со посебен осврт на македонските да-конструкции* (с. 59–72). Скопје: Македонска академија на науките и уметностите [Gajdova, U. (2015). Da-konstrukciite vo uslovniot period. W: Z. Topolinjska (red.), *Subjunktiv so poseben osvrt na makedonskite da-konstrukcii* (s. 59–72). Skorpe: Makedonska akademija na naukite i umetnostite].
- Конески, Б. (2004). *Граматика на македонскиот јазик*. Скопје: Детска Радост [Koneski, B. (2004). *Gramatika na makedonskiot jazik*. Skorpe: Detska Radost].
- Кепески, К. (1992). *Граматика на македонскиот литературен јазик*. Скопје: Просветно Дело [Kepeski, K. (1992). *Gramatika na makedonskiot literaturnen jazik*. Skorpe: Prosvetno Delo].

- Конески К. (red.). (2003–2014). *Толковен речник на македонскиот јазик*, Т. 1–6. Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков” [Koneski K. (red.). (2003–2014). *Tolkoven rečnik na makedonskiot jazik*, t. 1–6. Skopje: Institut za makedonski jazik „Krstе Misirkov”].
- Лаброска, В. (2018). Функциите на партикулата БИ во западното македонско наречје. W: З. Тополинска (ред.), *Статусот на модалната морфема би во македонскиот јазик и нејзините функционални еквиваленти во другите словенски и несловенски јазици* (с. 75–88). Скопје: Македонска академија на науките и уметностите [Labroska, V. (2018). *Funkciite na partikulata BI vo zapadnoto makedonsko narečje*. W: Z. Topolinjska (red.), *Statusot na modalnata morfema bi vo makedonskiot jazik i nejinite funkcionalni ekvivalenti vo drugite slovenski i neslovenski jazici* (s. 25–48). Skopje: Makedonska akademija na naukite i umetnostite].
- Минова-Ѓуркова, Л. (2000). *Синтакса на македонскиот стандарден јазик*. Скопје: Магор [Minova-Đurkova, L. (2000). *Sintaksa na makedonskiot standarden jazik*. Skopje: Magor].
- Митковска, Л. (2018). Можниот начин надвор од условниот период во современиот македонски јазик. W: З. Тополинска (ред.) *Статусот на модалната морфема би во македонскиот јазик и нејзините функционални еквиваленти во другите словенски и несловенски јазици* (с. 97–118). Скопје: Македонска академија на науките и уметностите [Mitkovska, L. (2018). *Možniot način nadvor od uslovniot period vo sovremeniot makedonski jazik*. W: Z. Topolinjska (red.), *Statusot na modalnata morfema bi vo makedonskiot jazik i nejinite funkcionalni ekvivalenti vo drugite slovenski i neslovenski jazici* (s. 97–118). Skopje: Makedonska akademija na naukite i umetnostite].
- Паноска, Р. (1987). *Современ македонски јазик*. Скопје: Универзитет Кирил и Методиј [Panoska, R. (1987). *Sovremen makedonski jazik*. Skopje: Univerzitet Kiril i Metodij].
- Саздов, С. (1996). Частича, честица, честичка или партикула. *Литературен збор*, 43, не 5–6, с. 117–120 [Sazdov, S. (1996). *Častica, čestica, čestička ili partikula*. *Literaturen zbor*, 43, no. 5–6, s. 117–120].
- Тофоска, С. (2015). За употребата на самостојните да-конструкции со имперфект во македонскиот јазик. W: З. Тополинска (ред.), *Субјунктив со посебен осврт на македонските да-конструкции* (с. 219–233). Скопје: Македонска академија на науките и уметностите [Tofoska, S. (2015). *Za upotreбата na samostojnite da-konstrukcii so imperfekt vo makedonskiot jazik*. W: Z. Topolinjska (red.), *Subjunktiv so poseben osvrt na makedonskite da-konstrukcii* (s. 219–233). Skopje: Makedonska akademija na naukite i umetnostite].
- Фридман, В. (1987). Типологијата на употребата на да во балканските јазици. *Прилози Одделение за лингвистика и литературна наука*, 12, не 1, с. 109–119 [Fridman, V. (1987). *Tipologijata na upotreбата na da vo balkanskite jazici*. *Prilozi Oddelenie za lingvistika i literaturna nauka*, 12, no. 1, s. 109–119].
- Фридман, В. (2001). Граматикализација на балканизмите во македонскиот јазик. *Македонски јазик*, 51–52, с. 31–38 [Fridman, V. (2001). *Gramatikalizacija na balkanizmite vo makedonskiot jazik*. *Makedonski jazik*, 51–52, s. 31–38].
- Хавранек, Г. (1995). За да-конструкциите во македонскиот јазик. W: *XXI научна дискусија на XXVII меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура* (с. 49–53). Скопје: Универзитет Св. Кирил и Методиј [Havranek, G. (1995). *Za da-konstrukciite vo makedonskiot jazik*. W: *XXI naučna diskusija na XXVII međunaroden seminar za makedonski jazik, literatura i kultura* (s. 49–53). Skopje: Univerzitet Sv. Kiril i Metodij].

## Źródła internetowe

www1: *Дигитален речник на македонскиот јазик* [Digitalen rečnik na makedonskiot jazik].  
 Pobrane z: <http://www.makedonski.info> (dostęp: 25.11.2020).



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.176.10>

Data przesłania artykułu: 20.10.2020

Data akceptacji artykułu: 30.03.2021

HANNA KOCUR

Uniwersytet Wrocławski, Polska

(University of Wrocław, Poland)

## Problem ironii w procesie przekładu dramatów Biljany Srbljanović

### The analysis of irony in translations of Biljana Srbljanović's plays

#### Abstract

The aim of this article is to analyse the issue of translating irony in Biljana Srbljanović's plays. In order to do that, the author investigates various theoretical approaches to this issue, focusing mainly on theories arguing with the traditional definition of irony as a binary opposition between what is said and what is meant. Many of these works define irony rather as a polyphonic structure with contextual meanings. Based on that, the author concludes that irony cannot be merely translated from one language to another, but instead needs to be recreated in the structure and textual environment of translated works. The efficiency of this process depends on the translator's abilities to properly read and interpret meanings of the original text.

*Keywords:* irony, translation, interpretation, Biljana Srbljanović, drama

## Analiza uloge ironije u prevodu stvaralaštva Biljane Srbljanović

#### Apstrakt

Ovaj rad se bavi ulogom ironije u prevodu komada Biljane Srbljanović. Njegov prvi deo zasniva se na teorijskom pojmu ironije i predstavlja različite metodološke pristupe ovoj temi. Autor citira i analizira istraživanja koja polemišu sa klasičnom definicijom ironije kao suprotnosti između toga što se kaže i toga što se u stvari želi da kaže. Istraživači poput Allemana, Głowińskiego i Stojanovića pokazuju da ironija u književnosti ima uglavnom polifonijsku strukturu, a njeno značen-

je zavisi od konteksta i tačke gledišta čitaoca. Imajući to u vidu autor zaključuje da prevodenje ironije u komadima Biljane Srbljanović nije samo jezička operacija nego i interpretativni izazov, a prevodilac je pre svega čitalac=interpretator koji mora na ispravan način shvatiti značenje teksta.

*Ključne reči:* Ironija, prevod, tumačenje, Biljana Srbljanović, drama

Biljana Srbljanović, mimo że należy do najczęściej nagradzanych i tłumaczonych serbskich pisarek i pisarzy, lokuje się raczej poza głównym nurtem rodzimej literatury. Dzieje się tak po części z powodu pozaliterackiej aktywności dramatopisarki, która angażując się w sprawy polityczne, domaga się od swoich rodaków rozliczenia z trudną i wypieraną historią. Zarazem jednak istotna jest sama tematyka utworów, w których za cel krytyki nierzadko obiera się serbskie społeczeństwo powojenne i determinujące je narodowe mity i stereotypy. Srbljanović nie kieruje zarzutów wprost, w sposób jawny i pedagogicznie jednoznaczny. Zamiast tego w swoich dramatach buduje obraz brutalnej rzeczywistości, zdeterminowanej przez wypaczone relacje międzyludzkie, dystansując się jednak zarówno wobec tego świata, jak i jego oceny etycznej — dzieje się tak między innymi za sprawą ironii, która w twórczości serbskiej dramatopisarki nie ogranicza się wyłącznie do roli tropu stylistycznego, ale staje się elementem determinującym charakter całego tekstu. Dlatego też niezwykle ważne jest jej uchwycenie, właściwe zinterpretowanie, a następnie odtworzenie ironii w procesie translacji.

Język dramatów Biljany Srbljanović opiera się na *parole* ze wszystkimi jego błędami, nieprawidłowościami i karkołomnymi zwrotami. Słowa, które autorka wkłada w usta postaci, nie tylko zresztą należą do stylu potocznego, mówionego, ale z reguły odsyłają także do jego niskiego rejestru:

ANDRIJA: Jebo sam, jebo Nadežduuu!

Jebo sam, jebo Nadežduuuu...

*Andrija urlajući jedan stih, istrčava sa scene. Nadežda se uspravi. Gleda za njim, sasvim mirno.*

*Zatim samo slegne ramenima.*

[ANDRIJA: Rznąłem się, rznąłem Nadieżdę!

Rznąłem się, rznąłem Nadieżdę...

*Andrija zbiega ze sceny, wykrzykując ciągle to samo zdanie. Nadieżda podnosi się. Patrzy za nim, zupełnie spokojnie.*

*W końcu wzrusza ramionami]<sup>1</sup>.*

(Srbljanović, 2000, s. 214)

Wypowiedzi bohaterów dramatu zostają jednak przefiltrowane przez osobowość samej autorki, jej system wartości i estetykę. Powołując się na terminologię Dana Sperbera i Deirdre Wilson, można zatem założyć, że pisarka nie używa słów ze względu na ich ładunek semantyczny, ale je przyciska i wielokrotnie

<sup>1</sup> Tu i dalej z serbskiego i rosyjskiego przeł. H.K.



powtarza, koncentrując w ten sposób uwagę czytelnika na samym wyrażeniu. Zdaniem badaczy na tym właśnie polega zadanie ironii intratekstualnej, której istota leży w „repetycji dokonującej rozróżnienia” (Hutcheon, 1986, s. 349–359). Stosując się do tych wytycznych, należałoby więc przyjąć, że istota omawianego tropu nie leży w jego strukturze, ale raczej odsyła do kontekstu tekstowego, sytuacji komunikacyjnej i intencji nadawcy, a zatem do bardziej pragmatycznego aspektu języka. Dlatego też — jak zdają się mówić badacze — „wszystkie sekwencje ironiczne są w rzeczywistości echami »przywołaniami«, cytatami z nadawcy  $L_1$  różnego od  $L_0$ , nadawcy mniej lub więcej niepoddającego się zidentyfikowaniu” (Kerbrat-Orecchioni, 1986, s. 307).

Catherine Kerbrat-Orecchioni, analizując tę koncepcję w artykule *Ironia jako trop*, zwraca jednakże uwagę na jeszcze jeden aspekt niezbędny do pojawienia się ironii — mianowicie na dystans, jaki wytwarza się między cytowanym a cytującym (1986, s. 307). Bez tego ostatniego nie zaistniałby ów naddatek treści wyrażający stosunek osoby mówiącej do wypowiedzianych treści. Relacja ta może być oparta na opozycji czy negacji, ale nie jest to warunek konieczny. Istotne jest bowiem przede wszystkim owe swoiste oddalenie autora od swoich słów, powodujące „zdwojenie nadawcy odpowiednie do podwojenia semantycznego tworzącego ironię” (Kerbrat-Orecchioni, 1986, s. 309). Srbljanović, wkładając w usta swoich bohaterów słowa czy też całe wyrażenia odsyłające do niskiego, wulgarnego rejestru języka, zestawia zatem z sobą dwie, nieprzystające do siebie rzeczywistości: potoczną i artystyczną. Ironia tego zabiegu nie leży jednak w jawnym skonfrontowaniu z sobą dwóch porządków, lecz w samym wyrwaniu słów z ich naturalnego kontekstu i wprowadzeniu ich do tekstu literackiego, w którym brzmią obco, sztucznie, a czasem wręcz absurdalnie. Pisarka przywołując pewne zakodowane w uzusie formułowania i powtarzając je wielokrotnie w swoim tekście, zwraca na nie uwagę czytelnika i czyni z nich elementy znaczące utworu. Tym samym ironia nie jest tożsama z groteską czy krytyką, ale właśnie z dystansem, który pozwala odbiorcy zatrzymać się na samym tworzywie tekstu i poddać go analizie.

Koncepcja ta paradoksalnie zaś łączy się z tradycyjnymi definicjami zjawiska, widzącymi w omawianym tropie układ hierarchiczny, w którym do jednego *signifiant* przypisane są dwa poziomy semantyczne: sens dosłowny — denotatywny i sens pochodny — konotatywny (Kerbrat-Orecchioni, 1986, s. 292). Adaptując ten schemat na potrzeby analizy dramatów Biljany Srbljanović, można natomiast powiedzieć, że mamy tutaj jedną wypowiedź, za którą ukrywają się dwaj nadawcy o zasadniczo różnych intencjach. Przy tym odpowiedzialnością za sens dosłowny zostaje obarczony autor pierwotny, do którego przywołanie odsyła. Status drugiego nadawcy jest znacznie bardziej niejasny, a jego tożsamość możemy ograniczyć do stwierdzenia, że „wypowiadając p, mówiący daje przez to do zrozumienia, że nie-p, lecz nie jest to zawsze przeciwieństwo p” (Kerbrat-Orecchioni, 1986, s. 304).

Takie zapatrywanie jest bliskie propozycji Carolyne Sharp zawartej w pracy *Irony and Meaning in the Hebrew Bible*. Dla badaczki „ironia literacka znaczy »więcej niż«: więcej niż jest powiedziane, więcej niż oczekuje czytelnik i więcej niż może być sądzone z identyfikowanego przeciwieństwa między poziomami ironii” (2009, za: Pikor, 2018, s. 219). Zgodnie z tymi założeniami istota omawianego tropu opiera się zatem na relacji pomiędzy konstytuującymi go elementami, które nie wykluczają się wzajemnie, ale dopełniają. Dlatego też właściwy sens ironii nie leży w prostej negacji tego, co się mówi, lecz w „interakcji między powiedzianym i niewypowiedzianym” (Pikor, 2018, s. 220). Dzięki temu zaś komunikat nabiera charakteru bardziej dynamicznego.

W taki sposób można również scharakteryzować stosunek Biljany Srbljanović do postaci, które kreuje w swoich dramatach, i języka, jakim się posługują. Nie sili się ona na ton moralizatorsko-krytyczny, ale raczej odsyła nas do „realnej sytuacji, przeciw której występuje, a której anormalny charakter chce uwidocznić” (Kerbrat-Orecchioni, 1986, s. 308). Dzieje się tak chociażby w debiutanckim dramacie *Beogradska trilogija*, w scenie rozmowy Mary, Jovana i Daćy:

MARA: Nemoj, Jovane, pusti ga...

JOVAN: Čekaj, Maro. Znači, da apsolviramo. Ova le p o t i c a ovde je moja devojka i zove se Mara... Kako se prezivaš?

MARA: Popović.

JOVAN: ...i zove sa Mara Popović, znači m o j a devojka, inače, poznati pijanista iz Beograda. Ti ćeš se sad njoj lepo izviniti i ostaviti nas da uživamo u uvoj večeri, kalifornijskoj klimi, kao jedno u drugome. Je l' jasno?

*Daća gleda Jovana. Ne zna se da li je drzak ili beslovesan. Ili i jedno i drugo.*

DAĆA: Nije. Šta znači „apsolviramo”.

*Jovan gleda Daću. Ne zna šta da mu kaže.*

MARA: Daj, Jovane, pusti ga, vidiš kakav je...

DAĆA: Ti, pićko, zaveži.

*Daća sada očigledno izaziva.*

DAĆA: Pitam, šta znači „apsolviramo”. Mislim, ako ‘oćeš da karaš ovu malu, ti mi reci „slušaj, brate, zapali, ja bi da se jebem...”.

*Jovan i Mara su u šoku. Daća sve žešće.*

DAĆA: A ako nemaš nameru da jebesh, nego ti smeta m o j e društvo, onda, brate, neće biti dobro...

JOVAN: Ma nemoj, Šta onda?

*Daća, uz osmeh, vadi ogroman pištolj.*

DAĆA: E, onda si najeb'o.

[MARA: Jovan, prestań, pušć go...

JOVAN: Poczekaj, Mara. Konkludujac... Ta p i ć k n o š ć tutaj to moja dziewczyna i nazywa się Mara... Jak masz na nazwisko?

MARA: Popović.

JOVAN: ...i nazywa się Mara Popović, a zatem m o j a dziewczyna, która poza tym jest również znaną pianistką z Belgradu. Ty ją teraz ładnie przeprosisz i zostawisz nas samych, żebyśmy się mogli rozkoszować tym wieczorem, kalifornijskim klimatem i swoim towarzystwem, czy to jest jasne?

*Daća przygląda się Jowanowi. Nie wiadomo, czy jest niegrzeczny, czy głupi. Czy i taki, i taki.*

- DAČA: Nie jest. Co znaczy „konkludując”.  
*Jovan przygląda się Dači. Nie wie, co mu odpowiedzieć.*
- MARA: Daj spokój, Jovan, widzisz przecież, co to za typ...
- JOVAN: Zamknij się, pizdo.  
*Dača ewidentnie prowokuje.*
- DAČA: Pytam, co znaczy „konkludując”. Bo jak chcesz zerznąć tę małą, to mi po prostu powiedz: „Stary, spadaj stąd, chce mi się ruhać...”  
*Jovan i Mara są zszokowani. Dača coraz gwałtowniej.*
- DAČA: Ale jeśli nie masz w planach ruchania, tylko ci przeszkadza m o j e towarzystwo, no to, stary, inaczej sobie porozmawiamy.
- JOVAN: I co mi teraz zrobisz?  
*Dača z uśmiechem na ustach przystawia mu ogromny pistolet.*
- DAČA: Teraz to masz przejebane].
- (Srbljanovic, 2000, s. 162)

Trudno jednak w tym miejscu zgodzić się z opinią, że ironia oznacza „odmowę własnego głosu” czy „sposób zrzucenia odpowiedzialności za to, co się mówi” (Kerbrat-Orecchioni, 1986, s. 313). W przypadku Srbljanović ironia stanowi bowiem swego rodzaju deklarację światopoglądowo-artystyczną i postawę życiową, a z samego języka dramatopisarka czyni równocześnie jednego ze swoich głównych bohaterów. Można założyć wręcz, że autorka jest w swych dążeniach bliska temu, co Wojciech Pikor określa jako funkcję dydaktyczną ironii, rodzącej się „z niezgodności między »jest« a »powinno być«” (2018, s. 222). Badacz w tym miejscu powołuje się na stwierdzenie Edwina Gooda zawarte w książce *Irony in the Old Testament*, w którym dowodzi, że „ironia domaga się moralnego porządku” (1965, za: Pikor, 2018, s. 222). Przy tym w przypadku twórczości serbskiej dramatopisarki mamy raczej do czynienia ze sposobem zwrócenia uwagi na konkretne wyrażenia językowe, w których odbija się pozajęzykowa rzeczywistość społeczna, niż z próbą naprawiania zaistniałego stanu rzeczy. Z taką sytuacją spotykamy się między innymi w dramacie *Porodične priče*, w którym dzieci, odgrywając między sobą scenki z życia dorosłych, prowadzą następujący dialog będący kalką rozmów rodziców:

- VOJIN: Crnci te plaćaju da rasturaš svoju zemlju?  
*Andrija već potpuno gubi strpljenje.*
- ANDRIJA: Tata, niko me ne plaća, ko ti je te gluposti ubacio u glavu...?
- MILENA: Kako hipnotisu, je li, Vojine? To sigurno crnci rade. Oni imaju one oči, onakve...
- ANDRIJA: Mama, kakva hipnoza, šta pričate vi?!
- VOJIN: Za Južnu Ameriku si našao da se prodaš!? Pod njihov barjak da staneš! U sred Srbije, kolevke Kosova, cara Lazara i Dušana Silnog!!!  
*Vojin preko kolena prelomi motku od zastave.*
- VOJIN: Serem ti se ja na njihoviu istoriju, nek njima njihov predsednik Klinton vodi politiku, a nas nek ostavi na miru!!!
- MILENA: Govna crnačka.
- ANDRIJA: Mama, sram te bilo...
- MILENA: Šta si rekao?
- VOJIN: Šta si reko majci...?

*Vojin prilazi Andriji držeći ostatak drvene motke.*

ANDRIJA: Pa nema smisla tako da priča...

*Vojin brutalno, nasilnički, divlje, počne da tuče Andriju motkom. Uudara ga i urla.*

VOJIN: Majci svojoj da odgovaraš djubre jedno plaćeničko. Jel te to Genšer naučio?!

[VOJIN: Murzyni ci płacą, żebyś zniszczył swoją ojczyznę?

*Andriji kończy się cierpliwość.*

ANDRIJA: Tato, nikt mi nie płaci, kto ci takich głupot nagadał...?

MILENA: Jak oni hipnotyzują, co nie, Vojinie? To muszą być Murzyni. Oni mają te oczy, takie...

ANDRIJA: Mamo, jaka hipnoza, co wy wygadujecie?!

VOJIN: Sprzedałeś się Północnej Ameryce!? Pod ich sztandarem stoisz! W samym sercu Serbii, kolebce Kosowa, cara Lazara i Duszana Silnego!!!

*Vojin na kolanie łamie pręt od flagi.*

VOJIN: Sram na ich historię. Nimi niech sobie rządzi prezydent Clinton, ale nas niech zostawi w spokoju!!!

MILENA: Murzyńskie gówno.

ANDRIJA: Mamo, wstyd mi za ciebie...

MILENA: Coś ty powiedział?

VOJIN: Coś ty matce powiedział...?

*Vojin podchodzi do Andriji, trzymając w ręku resztki drewnianego pręta.*

ANDRIJA: Bo taka gadka nie ma sensu...

*Vojin zaczyna brutalnie, agresywnie i dziko tłuc Andriję prętem. Bije go i wrzeszczy.*

VOJIN: Własnej matce tak odpowiadasz?! Zdradziecki śmieciu. To Genscher cię tego nauczył?!].

(Srbljanović, 2000, s. 257)

Z kolei Beda Allemann w artykule *O ironii jako kategorii literackiej* protestuje przeciwko utożsamianiu ironii z postawą autora i analizowaniu jej według tego klucza. Domaga się zerwania z sięgającą romantyzmu schlegeliańską tradycją traktowania omawianego pojęcia jako terminu filozoficznego, ale równocześnie nie zgadza się także na interpretację retoryczną, widzącą w ironii jedynie figurę stylistyczną (Allemann, 2002, s. 19–22). Jak bowiem twierdzi, ma ona swoje formalne wyznaczniki, które jednak nie powinny się ujawniać w dziele:

to, co jest ironiczne w tekście, uwidacznia się stale dopiero w związku z kontekstem, w jak najszerszym znaczeniu tego ciągle niezbyt jasnego terminu, i oczywiście bez odsyłania do tego kontekstu za pomocą (dostrzegalnych) sygnałów. Ironiczny dalszy plan tego, co mówi się dosłownie, jest zawsze rozumiany i dany w formie założenia. [...] Zarazem jednak sygnały formalne są zabronione, to znaczy, że dalszy plan powinien być założony w sposób możliwie najbardziej ukryty; wszelkie bowiem środki umożliwiające czytelnikowi bezpośrednie zetknięcie się z dalszym planem anulują afekt ironiczny. (Allemann, 2002, s. 27)

Zgodnie z koncepcją Allemanna ironia jest zatem czymś nieuchwytnym, co w utworze — całym lub tylko jego części — po prostu jest i stanowi o jego zasadniczej treści, a wprawiony czytelnik potrafi to intuicyjnie rozszyfrować i poprawnie odczytać, choć nie ma świadomości, jak tego dokonał. Co prawda badacz przyznaje, że powtórzenie pewnych zdań, w których sens właściwy stoi w sprzeczności

do treści wyrażonych dosłownie, może wskazywać na ironię. Jednocześnie jest to jednak dla niego zbyt silny sygnał osłabiający jej wyraz (Allemann, 2002, s. 25–26). Ponadto rezygnuje on z definiowania ironii jako prostej opozycji między tym, co się mówi i co się myśli. Świadomy pewnej karkołomności swoich założeń Allemann wychodzi jeszcze z propozycją nowej nomenklatury, która umożliwiłaby lepszy i bardziej dokładny opis omawianego zjawiska. Postuluje użycie pojęcia „pole gry” lub „strefy gry ironicznej”, lepiej jego zdaniem opisujących napięcie, jakie wytwarza się między tymi dwoma płaszczyznami ironii (Allemann, 2002, s. 37–38). Terminologia ta może mieć również zastosowanie w tekstach Biljany Srbljanović, w których nie występuje zasadnicza sprzeczność między wypowiedzianymi przez bohaterów kwestiami a ich faktyczną treścią. Relacja ta jest znacznie bardziej skomplikowana, albowiem autorka nie stawia się w opozycji do słów wkładanych w usta postaci, ale eksponując owe przywołania i cytacje, niejako obnaża ich absurdalność, a wraz z nimi światopogląd przez ów język implikowany. Ironia jest tutaj zatem efektem napięcia, jakie wytworzyło się między literackością świata przedstawionego i świadomością językową dramatopisarki a językiem samego dramatu i jego bohaterów.

MILOŠ: 'Ajde, Sanjice, nemoj da si tako nervozna. Pa Nova godina je, naša prva nova godina u Sidneju, napolju je toplo, sunce sija, zamisli sad kako je u Beogradu. Hladni stanovi, kod mene sigurno nema ni tople vode. Znaš, uvek za novaka nestane tople vode. Svi bi da se bar tog dana operu, pa onda, valjda zbog potrošnje, nema vode za sve.

SANJA: To ti je zato što živiš na Banovom brdu. Mi u centru imamo bojlere.

MILOŠ: Vidiš, nisam o tome do sad razmišljao. Fenomen kupanja pred Novu godinu. Želja za promenom, želja da se speru sve ružne stvari, nada u taj novi period koji dolazi...

SANJA: ...nada da će da se pojebe nešto na žuru, kad se svi napiju!

MILOŠ: Što si prosta.

SANJA: Ti si mi pa mnogo učen. Završio čovek sociologiju i misli da je genije! U svemu vidi nešto neobično, neki fenomen. Ljudi se peru jer bi da jebu i tačka.

*Miloš se povlači:*

MILOŠ: Stvarno si prosta.

SANJA: Ko te jebe!

[MILOŠ: Sanja, no, nie bądź taka nerwowa. Nowy Rok jest, nasz pierwszy Nowy Rok w Sydney, na dworze ciepło, słońce świeci, wyobraź sobie, jak teraz jest w Belgradzie. Zimno w mieszkaniach, u mnie na pewno nie ma ciepłej wody. Wiesz, u nas zawsze pierwszego brakuje ciepłej wody. Każdy chce się tego dnia umyć, więc jest większe zużycie, no i nie starcza dla wszystkich...

SANJA: No bo ty mieszkasz na zadupiu. My w centrum mamy bojlere.

MILOŠ: Popatrz, nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Fenomen kąpania się przed Nowym Rokiem. Chęć zmiany, pragnienie obmycia się z brudu, wiara w to nowe, które nadchodzi...

SANJA: ...wiara w to, że sobie poruchasz na imprezie, jak już się wszyscy narąbią!

MILOŠ: Ale ty jesteś prostacka.

SANJA: Ty za to jesteś erudyta. Skończył socjologię i ma się za geniusza! We wszystkim widzi coś niezwykłego, fenomen. Ludzie się myją, żeby poruchać, i koniec kropka.

*Miloš zrezygnowany:*

MIŁOŚ: Naprawdę jesteś prostacka.

SANJA: Wal się!

(Srbljanović, 2000, s. 120)

W podobny sposób do omawianego zagadnienia podchodzi Michał Głowiński, który nie szuka ironii w formalnych aspektach dzieła ani tym bardziej w zastosowanych w nim figurach retorycznych, ale widzi ją jako ogólny charakter i ton utworu. Według niego niezwykle rzadko można sprowadzić ironię do opozycji między tym, co autor powiedział dosłownie, a tym, co w rzeczywistości miał na myśli (Głowiński, 2002, s. 13). Dlatego też badacz traktuje omawiane zjawisko jako bachtinowską polifonię głosów, których wzajemny stosunek determinowany jest przez model narracji (Głowiński, 2002, s. 12). Innymi słowy, im bardziej hierarchiczna jest struktura opowieści, tym bardziej jawna staje się sama ironia. W powieści opowiadanej z punktu widzenia wszechwiedzącego narratora dystans, jakim on dysponuje, umożliwia mu wprowadzenie wyraźnych, dychotomicznych rozróżnień między punktem widzenia bohatera a jego własnym. Kiedy jednak mamy do czynienia z utworem snutym z różnych punktów widzenia, czy — jak w przypadku dramatów Biljany Srbljanović — z takim, w którym bohaterowie sami wyrażają swoje racje, rozpoznanie, a następnie właściwe odczytanie omawianego tropu mocno się komplikuje. Głowiński podkreśla jednak, że

w każdym wypadku [...], nawet wówczas, gdy głęboko ukryta i zadowolająca się ledwo słyszalnymi sygnałami, ironia jest aktem komunikacyjnym o wielkim znaczeniu. Aktem, który w kontakcie językowym, niezależnie od tego, jaki on jest, musi zostać odebrany, dostrzeżony i wzięty pod uwagę. Jeśli tak się nie dzieje — ironia zostaje przeoczona, a dany tekst odebrany dosłownie — dochodzi do nieporozumień i błędów, komunikacja zaś zostaje zakłócona. (Głowiński, 2002, s. 15)

Jeszcze inaczej do problemu podchodzi Dragan Stojanović, dla którego ironia oznacza „podważenie i destabilizację ustanowionego sensu tekstu” (2003, s. 165) i pojawia się w wyniku konfrontacji znaczenia dzieła ze znaczeniem jego kontekstu. Przy tym samo spotkanie dwóch przestrzeni „semantycznych” nie wystarczy do pojawienia się ironii. Niezbędne jest bowiem, aby ów kontekst wywarł wystarczająco silny nacisk na charakter dzieła i jego wydźwięk, bo tylko w ten sposób może dojść do modyfikacji schematów rozumienia i interpretacji tekstu (Stojanović, 2003, s. 165). Tym samym badacz rolę konstruktora sensu ironicznego w dużej mierze przesuwają z autora i nadawcy komunikatu na jego odbiorcę, w tym kontekście czytelnika. Intencje pisarza nie determinują zatem sposobów odczytania znaczenia dzieła, a ostateczną i nadrzędną instancją staje się sam utwór i jego składowe elementy semantyczne. Jeżeli na podstawie ich analizy kompetentny interpretator, wyposażony w odpowiedni aparat badawczy, odczyta tekst jako ironiczny, bez znaczenia pozostanie pytanie, czy jest to w zgodzie z zamysłem autora. Innymi słowy, ironia „nie emanuje” z samego dzieła, ale jest aktywnie konstruowana w świadomości czytelnika (Stojanović, 2003, s. 161). Przy tym „tekst

pozostaje niezmienny, stanowiąc swego rodzaju tło dla różnych odczytań, w tym także tych, w których do głosu dochodzi pustka [...]: przestrzeń rozbita przez ironię i semantycznie niepewna dla odbiorcy” (Stojanović, 2003, s. 155–156). Ironia wnosi znaczenie płynne, które nie neguje sensów dosłownych, ale raczej wprowadza je w stan zawieszenia, zgodnie z wzorcem: „nie-do końca-jest-tak, może-to-nie-tak, to-jest-tak-ale-nie-do-końca” (Stojanović, 2003, s. 192). Z jednej strony zatem Stojanović rezygnuje z konieczności ustalenia intencji autora, opierając interpretacje utworu na zawartych w nim elementach semantycznych. Z drugiej jednak kwestia pojawienia się ironii jest zależna od kontekstu, a zatem czynnika zmiennego, zdeterminowanego czasem i miejscem odczytania.

Zarysowane problemy z definicją pojęcia ironii implikują więc także pewne problemy przy próbie jej przełożenia w dziele literackim. Jeżeli bowiem przyjąć, że ironia jest swoistym, niezależnym aktem komunikacyjnym, należałoby się również zastanowić, jak na ową komunikację czy też samą jej możliwość wpływa tłumaczenie. W procesie translacji za skuteczność owego aktu komunikacyjnego odpowiedzialny jest bowiem tłumacz. To od niego i jego umiejętności odczytania ironii, a następnie ponownego jej zakodowania w jak najmniej zakłóconej formie zależy odbiór dzieła w kulturze docelowej. Odpowiednie zinterpretowanie omawianego tropu pociąga za sobą konieczność odtworzenia u odbiorcy przekładu reakcji analogicznej do zakładanej recepcji projektowanego czytelnika oryginału. Jak bowiem twierdzą Yvan Bourquin i Daniel Marguerat w pracy *Per Leggere i racconti biblici*: „ironia jest wewnątrz tekstu, ale w akcie czytania staje się czymś wewnątrz reakcji czytelnika” (2001, cyt. za: Pikor, 2018, s. 223). Dlatego też odbiorca-translator musi niejako zrekonstruować tekst i bohaterów, biorąc pod uwagę ukryte intencje autora. Te zaś nie zawsze są jasne i czytelne.

Otwarte pozostaje również pytanie, czy przy próbie odszyfrowania ironicznej wypowiedzi nadawcy powinniśmy brać pod uwagę wyłącznie analizowany utwór czy również pozatekstową wiedzę o autorze. W przekładzie zaś sytuację komplikuje dodatkowo obecność tłumacza, czyli autora wtórnego, oraz jego intencje nadawcze, które nie zawsze są tożsame z założeniami autora oryginału. Mark Allan Powell w książce *What is Narrative Criticism?* konstatował, że „ironia ustanawia rodzaj wspólnoty między domyślnym autorem i domyślnym czytelnikiem, przez którą ten drugi jest prowadzony do szczególnego zrozumienia narracji” (1990, cyt. za: Pikor, 2018, s. 223). Aby jednak ta wspólnota mogła zaistnieć, czytelnik również musi stać się potencjalnym ironistą. W przypadku czytelnika-tłumacza owa potencjalność powinna się zrealizować w tekście przekładu.

Tym, co spaja przywołane definicje, jest zatem to, że w proces powstania ironii włączają one również odbiorcę komunikatu. Ironia przestaje być wyłącznie tropem stylistycznym, a staje się zaproszeniem czytelnika do wejścia w interakcje z tekstem i przyjęcia odpowiedzialności za (re)konstruowanie jego znaczenia. To zaś niesie z sobą poważne konsekwencje dla pracy tłumacza, który staje przed podwójnym zadaniem: najpierw — jako odbiorca — musi poprawnie zinterpre-

tować intencje autora i samego tekstu, następnie zaś — jako nadawca wtórny — odtworzyć je w przekładzie. O złożoności tego procesu może świadczyć choćby niemożność opracowania konsekwentnego modelu translacji ironii mimo bogatej literatury przedmiotowej. Tadeusz Szčerbowski stwierdził wręcz, iż „wszyscy wychodzą ze słusznego założenia, choć go wprost nie formułują, że zamiast teoretyzowania na temat przekładalności ironii, pożyteczniej jest ograniczyć się do badania par języków etnicznych i określonych typów tekstów” (2008, s. 39–40). Badacz w artykule *Ironia a przekład* wykazał ponadto, że problem przekładalności tego konkretnego tropu jest kwestią indywidualną i trudno pokusić się o uniwersalne rozwiązania w tym temacie. Tatiana Kazakowa możliwość przekładu pełnego dostrzegała z kolei jedynie „w tych wypadkach, kiedy na to pozwala zarówno werbalny, jak i gramatyczny skład zwrotu ironicznego w tekście wyjściowym, pod warunkiem pokrywania się asocjacji społeczno-kulturowych” (Kazakova, 2005, s. 280; przeł. H.K.). Przy tym większość tych założeń determinowana jest przez tradycyjne podejście, które każe traktować ironię jako trop, frazę ograniczoną w tekście przestrzenią jednego lub kilku zdań. Wydaje się natomiast, że charakter ironii w tekstach Biljany Srbljanović jest bliższy definicji Michała Głowińskiego i polega

na tym, że ma ona najróżniejsze stopnie, że występuje w odmiennych postaciach — w jednych jest wyrazista i od razu rozpoznawalna, w innych jest niemal ukryta, ledwo zaznacza swą obecność, bo sygnalizowana jest delikatnie i nie nasycza sobą całego tekstu (lub jego rozleglejszego fragmentu). I ma do dyspozycji cały szereg środków, które same w sobie na ogół ironiczne nie bywają. (Głowiński, 2002, s. 13)

W dramatach serbskiej pisarki nie sposób wskazać pojedyncze miejsce w tekście, w którym autorka stosuje ów trop w jego tradycyjnym rozumieniu, i poddać analizie jego budowę. Ironia nie jest tutaj jedynie zwrotem, antyfrazą, zdaniem sprzecznym budzącym rozbawienie, ale przynosi niejako porządek organizujący cały świat przedstawiony i stosunek autorki do niego. Ten ostatni zaś, choć krytyczny, nie jest jednak satyryczny ani — tym bardziej — pedagogiczny. Srbljanović nie próbuje naprawić świata ani go potępić, natomiast ironii używa przede wszystkim jako narzędzia do odseparowania się od tej schizofrenicznej rzeczywistości, w której chce uczestniczyć na własnych warunkach. Taki też jest jej język: potoczny, kolokwialny, a miejscami wulgarny, ale w tym wszystkim świadomy własnej ułomności, którą Biljana Srbljanović z premedytacją wygrywa, konfrontując go jednocześnie z literackością świata przedstawionego. Jej styl nie jest zawieszony w pustce, ale stanowi odpowiedź na bardzo szeroki kontekst społeczno-kulturowy, w którym dramatopisarka pisze i tworzy. Składają się na niego zarówno kwestie leksykalno-semantyczne języka, jak i jego zakorzenienie w rzeczywistości pozatekstowej. Obie te warstwy dochodzą do głosu chociażby w krótkim dialogu między Mićą i Kićą, bohaterami dramatu *Beogradska trilogija*:



- MIĆA: Nego naš. To je Hrvat... pa to, naš... Milsim, pričao je srpski. To jest hrvatski... Ma, taj kurac, šta god, važno je da sam ga razumeo. Vidi, on mi je prodao, sa popustom, u stvari, nije mi ni uzeo kintu...
- KIĆA: E, Mićo...
- MIĆA: Molim?
- KIĆA: Ne seri.
- MIĆA: Ma, ne. Kićo, majke mi...
- [MIĆA: No nasz. Znaczy Chorwat... czyli nasz... mówił po serbsku. To znaczy po chorwacku... A jeden chuj, nieważne, ważne, że go zrozumiałem. No i on mi sprzedał, z rabatem, praktycznie nie wziął od mnie hajsu...
- KIĆA: E, Mićo...
- MIĆA: Słucham?
- KIĆA: Nie pierdol.
- MIĆA: Ale nie, Kićo, przysięgam].

(Srbljanović, 2000, s. 101)

To właśnie te dwie grupy czynników zdaniem Marty Mateo muszą mieć swoje ekwiwalencje w kulturze oryginału i przekładu, aby ironia mogła zostać odtworzona w procesie translacji (za: Szerbowski, 2008, s. 44). Dlatego też w przekładzie ironia — przede wszystkim zaś ta, którą posługuje się Biljana Srbljanović — nie może zostać przetransponowana do obcego środowiska za pomocą analogicznych jednostek językowych. Zamiast tego tłumacz powinien starać się odtworzyć ową dwuznaczną relację między nadawcą komunikatu a językiem, którym się on posługuje, i kontekstem rzeczywistości pozajęzykowej, w której jest zakorzeniony. Aby jednak ten zabieg stał się czytelny dla potencjalnego odbiorcy, tekst przekładu musi zostać osadzony w jego środowisku kulturowym, co może prowadzić do poważnych ingerencji w warstwę formalną i znaczeniową utworu.

## Bibliografia

- Allemann, B. (2002). O ironii jako kategorii literackiej. W: M. Głowiński (red.), *Ironia* (s. 17–41). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Bourquin, Y., Marguerat, D. (2001). *Per Leggere i racconti biblici*. Roma: Borla.
- Głowiński, M. (2002). Ironia jako akt komunikacyjny. W: M. Głowiński (red.), *Ironia* (s. 5–16). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Good, E. (1965). *Irony in the Old Testament*. Philadelphia-London: Westminster Press–S.P.C.K.
- Hutcheon, L. (1986). Ironia, satyra, parodia — o ironii w użyciu pragmatycznym. *Pamiętnik Literacki*, 77, s. 331–350.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986). Ironia jako trop. *Pamiętnik Literacki*, 77, s. 289–314.
- Pikor, W. (2018). Ironia jako narzędzie narracji. *Biblica et Patristica Thoruniensia*, 11, s. 209–225.
- Powell, M.A. (1990). *What is Narrative Criticism?*. Minneapolis: Fortress Press.
- Sharp, C. (2009). *Irony and Meaning in the Hebrew Bible*. Bloomington: Indiana University Press.
- Srbljanović, B. (2000). *Pad, Beogradska trilogija, Porodične priče*. Beograd: Otkrojenje.
- Stojanović, D. (2003). *Ironija i značenje*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstava.

Szczerbowski, T. (2008). Ironia a przekład. W: J. Konieczna-Twardzikowa, M. Filipowicz-Rudek (red.), *Między oryginałem a przekładem. XIII: Poczucie humoru a przekład* (s. 37–46). Kraków: Księgarnia Akademicka.

Казакова, Т.А. (2005). *Практические основы перевода English <=> Russian*. Санкт-Петербург: Издательство Союз [Kazakova, T.A. (2005). *Praktičeskie osnovy perevoda English <=> Russian*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sojuz].

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.176.11>

Data przesłania artykułu: 28.10.2021

Data akceptacji artykułu: 1.02.2022

VESNA BJEDOV

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Republika Hrvatska  
(Josip Juraj Strossmayer University in Osijek, Republic of Croatia)

## Planiranje stvaralačkih zadataka u nastavi hrvatskoga jezika kao dio portreta kreativnog nastavnika

### Planning creative tasks in Croatian language teaching as part of a creative teacher's portrait

#### Abstract

In recent years, much attention has been given to creativity as a value and its promotion as a key indicator of not only successful teaching and learning, but also of personal fulfillment and progress. It is a quality based on the teacher's knowledge and lesson-planning and it is aimed at achieving fundamental learning outcomes. The purpose of this paper is first to present the portrait of a creative teacher (their main characteristics), then creative teaching and school context, and finally to investigate whether Croatian language teachers plan creative language tasks that encourage challenge, personality, intrigue, fantasy, individual choice and original thought. The research material consisted of 30 written preparations for a Croatian language lesson collected via e-mail during 2020 and 2021. The results showed that the teachers do plan creative tasks, but not enough of them. It was also visible that the analysed written preparations for the Croatian language lesson mostly contain creative tasks which encourage original thought and that in designing these tasks teachers pay great attention to the students' personal response, connecting new information with prior knowledge, as well as promoting cooperation and social competence.

*Keywords:* characteristics of a creative teacher, creative teaching, creative tasks in Croatian language teaching

# Planiranje stvaralačkih zadataka u nastavi hrvatskoga jezika kao dio portreta kreativnog nastavnika

## Sažetak

Kreativnosti kao vrijednosti te njezinom promoviranju kao ključnom indikatoru uspješnoga poučavanja i učenja, ali i osobnoga ispunjenja i napretka, zadnjih se godina posvećuje velika pozornost. Riječ je o kvaliteti utemeljenoj na nastavnikovom znanju i planiranju nastave te usmjerenoj ostvarivanju konkretnih ishoda učenja. Cilj je ovoga rada ponajprije razložiti portret kreativnoga nastavnika – njegove osobine, zatim kreativno poučavanje te školski kontekst, a potom istražiti planiraju li nastavnici hrvatskoga jezika stvaralačke jezične zadatke kojima se potiče izazov, osobnost, intrigantnost, fantazija, individualni izbor te izvorna misao. Istraživačku je građu činilo 30 pisanih priprava za nastavni sat hrvatskoga jezika prikupljenih putem e-pošte tijekom 2020. i 2021. godine. Rezultati su pokazali da nastavnici hrvatskoga jezika planiraju stvaralačke zadatke, ali nedovoljno. Također se pokazalo da je u analiziranim pisanim pripravama za nastavni sat hrvatskoga jezika najviše stvaralačkih zadataka kojima se potiče izvorna misao te da su u osmišljavanju tih zadataka nastavnici veliku pozornost posvetili učenikovom osobnom odgovoru, povezivanju novih znanja s prethodnima te promicanju suradnje i socijalne kompetencije.

*Ključne riječi:* osobine kreativnoga nastavnika, kreativno poučavanje, stvaralački zadatci u nastavi hrvatskoga jezika

## 1. Uvod

Posljednjih je godina došlo do povećanoga zanimanja za kreativnost i to ne samo u odgojno-obrazovnoj teoriji i praksi nego i u drugim područjima života. Velika je usredotočenost na kreativnost kao vrijednost i njezino promoviranje kao ključa osobnoga ispunjenja i napretka, stoga je razumljivo da se toj vrijednosti osobit obzir posvećuje u poučavanju i učenju. U tim procesima, koji se poglavito ostvaruju u nastavi, kreativnost ne treba promatrati kao neobveznu komponentu kojom bi se nastava učinila zanimljivom niti nekom vrstom luksuza rezerviranim za nadarene nego kao središnjicom za uspješno poučavanje i učenje. „Jezična kreativnost nije samo osobina iznimnih ljudi nego iznimna osobina svih ljudi“ (Richards, Cotterall, 2016, prema: Carter, 2004, p. 13), stoga cjelokupna nastava uključuje djela kreativnosti (Richards, Cotterall, 2016). Znači, kreativnost nije sveprisutnost nego svrhovitost, prava kreativnost nije dekorativnost nego vijednost koja donosi konkretne ishode učenja utemeljene na nastavnikovom znanju i planiranju nastave (prema: Richards, Cotterall, 2016). Širina razumijevanja ovoga pojma u nastavnom kontekstu je i u tome da kreativnost ne postoji samo u proizvodu (jeziku koji učenici stvaraju) nego i u procesima u kojima se stvaraju uvjeti nastajanja toga proizvoda, a u koje su uključeni i nastavnici i učenici (Ellis, Densky, 2016). Isto tako, za postizanje kreativnosti u nastavi važna je suradnja, međusobna povezanost svih njezinih čimbenika jer je kreativnost po svojoj prirodi društvena i suradnička i nije stvar individualne inspiracije nego mnogih socijalnih

čimbenika poput suradnje, mreža podrške, obrazovanja i kulturne pozadine (Richards, Cotterall, 2016, prema: Sawyera, 2006). Primjena tehnologije u poučavanju i učenju jezika može također pridonijeti kreativnosti, ali uvođenje tehnologije automatski ne čini nastavu kreativnom. Angažiranje učenika u kreativnom izazovu koji je i jezični i multimedijalni usmjeruje ih da se istovremeno usredotoče na jezik, publiku i komunikaciju (prema: Richards, Cotterall, 2016). Cilj je ovoga rada ponajprije razložiti portret kreativnoga nastavnika – njegove osobine, zatim kreativno poučavanje te školski kontekst kao podršku, odnosno ograničenje u nastavnikovom kreativnom rastu i razvoju, a potom istražiti planiraju li nastavnici hrvatskoga jezika stvaralačke jezične zadatke kojima se potiče izazov, osobnost, intrigantnost, fantazija, individualni izbor te izvorna misao.

## 2. Kreativni nastavak

Kreativnosti se može pristupiti na više načine. Primjerice, može se promatrati „...kao osobina ljudi (tko smo), procesa (što radimo) ili proizvoda (što izrađujemo)“ (Richards, 2013, prema: Fisher, 2004, p. 8). Kreativnost obuhvaća niz različitih dimenzija: sposobnost rješavanja problema izvornim načinima relevantnima za postavljene ciljeve, zatim viđenje novih značenja i odnosa u stvarima te uspostavljanje veza među njima, potom imati originalne i maštovite misli i ideje o nečemu te korištenje mašte i dosadašnjeg iskustva za stvaranje novih mogućnosti učenja. Istraživači kreativnosti uglavnom se slažu da kreativnost uključuje kombinaciju jedinstvenosti i korisnosti (Amabile, 1996; Feist, 1998; Sternberg, Lubart 1999). U portretiranju kreativnoga nastavnika, mogu se izdvojiti tri čimbenika: osobine nastavnika, način poučavanja te školsko okruženje, odnosno kako okolni situacijski kontekst u kojemu nastavnik radi potiče ili inhibira kreativno poučavanje (prema: Richards, 2013).

### 2.1. OSOBINE KREATIVNOG NASTAVNIKA

#### Maštovitost i stručnost

Einstein je vjerovao da je mašta vrijednija kvaliteta od znanja (VanTassel, MacFarlane). Kreativni nastavnik zna pokrenuti maštu, nadahnuti osobnim stilom poučavanja, motivirati na daljnji nastavak učenja. To je nastavnik koji je upućen i stručan te dobro poznaje predmet poučavanja na kojemu temelji kreativno planiranje nastave. Baza je znanja važna da bi mašta bila produktivna jer kreativnost ne znači poduzimanje nefokusiranih koraka nego treba voditi do aktivnosti koje imaju legitimne i jasno postavljene ishode učenja. To znači da kreativni nastavnik mora čvrsto imati na umu što poučava i koje ishode učenja treba ostvariti, ali se tijekom nastavnoga procesa može odlučiti za korak koji nije unaprijedno planirao

(prema: Richards, 2013). Kreativni se nastavnici koriste, primjerice, svojim socio-lingvističkim znanjem u iznošenju drukčijih stajališta ili ideja od onih koje su istaknute u tekstovima<sup>1</sup> kojima se koristi u nastavi hrvatskoga jezika, a što će i samim učenicima nastavu učiniti zanimljivom i drukčijom. To je i pitanje samopouzdanja koje inače ima važnu ulogu u nastavnikovoj kreativnosti.

### Metodičko znanje

Kreativni su nastavnici upoznati sa širokim rasponom strategija i metodičkih mogućnosti u nastavi. „Kreativnost u poučavanju znači imati širok repertoar strategija na koje se nastavnici mogu pozvati, kao i spremnost za odstupanje od ustaljenih postupaka i korištenje vlastitih rješenja“ (Richards, 2013, p. 27). Briga o prostoru u kojemu učenici uče svakako je dijelom nastavnikove kreativnosti. U stvaranju izgleda učionice trebaju sudjelovati i učenici i to ne samo u izboru fotografija, postera i ostalih nastavnih materijala nego i u stvaranju kreativnog ugođaja.

### Samopouzdanje, povjerenje i odgovornost

Kreativno poučavanje zahtijeva nastavnikovo samopouzdanje koje mu omogućuje originalnost. Isto je tako važno i povjerenje, kao rezultat iskustva, koje nastavnicima pruža osjećaj kontrole u učionici te da upravo oni – nastavnici – a ne udžbenik ili kurikulum, mogu nešto promijeniti (prema: Richards, 2013). Kreativni nastavnici vide svoj doprinos nastavi kao presudan, stoga imaju osjećaj osobne odgovornosti za to koliko učenici uče. Posvećeni su učenicima, predani njihovom uspjehu, stalno prilagođuju svoje poučavanje njima kako bi im olakšali učenje, nastoje doznati što više o svojim učenicima kako bi najbolje mogli odgovoriti na njihove potrebe. Potiču razvoj samopouzdanja kod svojih učenika te nastoje povećati njihovo povjerenje u vlastitu sposobnost uspješnoga učenja.

### Usmjerenost učenicima

Fokusiranost na učenike kao pojedince također je osobina kreativnih nastavnika, a to znači pratiti napredak svakog učenika i osobno ga informirati o tome, upućivati, savjetovati, pohvaliti, čestitati, razgovarati. Usmjerenost na učenike znači povezivati sadržaj učenja s učenikovim životom i iskustvom te slušati učenike i tražiti mogućnosti njihova preuzimanja odgovornosti i kontrole nad svojim učenjem. Isto tako, kreativan nastavnik uključuje svoje učenike u pripremanje nastave, a to primjerice, može biti učenikov osobni izbor tekstnoga predloška za učenje i donošenje na nastavu (prema: Richards, 2013).

<sup>1</sup> Ti tekstovi mogu biti lingvometodički predlošci koji mogu biti polazni, vježbeni i provjerbeni (Težak, 1996).

## Kritička refleksija

Osobina je kreativnih nastavnika i kritička refleksija koja se poglavito ogleda u nastavnikovu razmišljanju i preispitivanju vlastite prakse te proširivanju svojega znanja novim praksama i idejama. Refleksivni nastavnici bilježe, vode dnevnik o svom poučavanju, o novim aktivnostima koje uvode u nastavu te njihovoj uspješnosti što svakako može pomoći u donošenju boljih odluka u budućem poučavanju i učenju. Isto tako, kreativni nastavnici refleksiju ostvaruju traženjem i dobivanjem izuzetno vrijednih povratnih informacija od učenika jer im te informacije daju bolji uvid u učenikovu percepciju o onome što se događa na nastavi te daju priliku nastavnicima prilagoditi svoju nastavu u onim dijelovima u kojima je to potrebno. Kreativni refleksivni nastavnici postavljaju sebi pitanja koja se odnose na to mijenjaju li način poučavanja, isprobavaju li nove aktivnosti, uspoređuju li svoje poučavanje s nastavom drugih nastavnika s namjerom utvrđivanja koja su kreativna rješenja oni razvili, zatim mogu li pronaći načine kako svoje zadatke učiniti kreativnijima i privlačnijima učenicima te mogu li prilagoditi postojeće aktivnosti koje inače primjenjuju tako da povećaju vrijednost svoje nastave za same učenike (prema: Richards, 2013).

## Originalnost

Kreativni nastavnici nisu konformisti nego su spremni slijediti svoju intuiciju, isprobati nove pristupe, strategije i postupke, reskirati i eksperimentirati. Time stvaraju svježije stavove i nove uvide u postojeće, a preuzimanje rizika odražava njihovo fleksibilno razmišljanje. Uče na vlastitim greškama, spremni su preispitati pa čak i napustiti svoj izvorni plan i pokušati nešto drugo (prema: Richards, 2013). Bruner (1962) je kreativnost definirao kao „čin koji proizvodi učinkovito iznenađenje“, a Fisher (2004) je komentirao da je originalnost ta koja pruža učinkovito iznenađenje. „Činiti iste stvari na isti način ne znači biti kreativan, raditi stvari drugačije dodaje varijaciju pukoj navici, ali kada radimo ili razmišljamo o stvarima koje prije nismo radili, a učinkovite su, originalni smo i potpuno kreativni“ (Fisher, 2004, p. 9). Ta se originalnost postiže, između ostaloga, traženjem originalnih načina kreiranja nastave, a to znači samostalnim stvaranjem scenarija nastavnoga sata i osmišljavanjem nastavnih materijala pri čemu udžbenik neće biti jedinim izvorom znanja. Biti kreativnim nastavnikom ne znači kopirati praksu drugih kreativnih učitelja nego razumjeti načela kreativnoga poučavanja i stvarati svoj individualni stila poučavanja, a svaki pojedini nastavnik razumjet će ta načela na različite načine. Primjerice, kreativni nastavnici svaki nastavni sat drže jedinstvenim (neponovljivim) iskustvom izbjegavajući ponavljanja, stvaraju učinkovita iznenađenja koja su obilježena drukčijim pristupima i načinima postupanja kako bi učenici doživjeli nešto drukčije i neočekivano (prema: Richards, 2013).

## 2.2. Kreativno poučavanje

Kreativno poučavanje znači razmišljanje o mogućnostima (Craft, 2002), maštovit pristup, atmosferu uzbuđenoga iščekivanja nečeg novog i zanimljivog, strast istraživanja, otkrivanja i eksperimentiranja, neprekidno pulsiranje aktivnosti i njihovo tiho brujanje, prioritete koji uključuju učenike i prilagodbu njima (prema: Jeffrey, Craft 2004).

### Metodički eklekticizam

Osobine kreativna nastavnika utječu i na njegovo kreativno raspoloženje koje se odražava i na njegovo poučavanje. Kreativni se nastavnici koriste eklektičnim izborom metoda i postupaka, što znači da nisu vezani uz određenu metodu nego se koriste širokom paletom metodičkih mogućnosti te velikim rasponom resursa i aktivnosti. Oni kombiniraju i modeliraju s ciljem oblikovanja nastave koja je po mjeri učenika uobzirujući činjenicu da različiti pristupi imaju različite snage. Kreativni nastavnici stalno traže nove načine rada, uče poučavati drukčije. Naime, s vremenom nastavnici usvoje rutinu i postupke koji omogućuju fluidno izvođenje nastave strukturirane prema nastavnim etapama. S obzirom na to da nastavnici poučavaju prema propisanom predmetnom kurikulumu, to uvjetuje tendenciju da se poučavanje standardizira, „jedan način odgovara svima“, što često rezultira time da se nastavnici koriste već gotovim nastavnim materijalima kao i udžbenikom te ih učinkovito prenose učenicima. Međutim, to nikako nije osobitost kreativnog poučavanja (prema: Richards, 2013).

### Improvizirajući elementi

Kreativni nastavnici samostalno kreiraju svoje nastavne materijale krećući se naprijed-natrag između sadržaja onoga što se nalazi u udžbeniku i onoga što je njihova inicijativa. To znači da iako nastavnik poučava isti sadržaj iz istog udžbenika više puta, poučavanje može postati drukčijim ako nastavnik pokrene, odnosno unese improvizirajuće elemente tijekom nastave. Takvo, nelinearno učenje, spontano je i ovisi o situaciji (Bjedov, Ivić, 2019, prema: Carrol, 2007) te obogaćuje nastavnu praksu. Iznimno je važno u kreativnom poučavanju nastavu usmjeriti potrebama učenika, odnosno prilagoditi udžbenički izvor interesima svojih učenika, pri čemu tom prilagodbom kreativan nastavnik personalizira tekst čineći ga boljim nastavnim resursom i individualizira ga za određenu skupinu učenika (prema: Richards, 2013).

### Stvaralački zadatci

„Kreativno poučavati znači procjenjivati aktivnosti i materijale kako bi podržali kreativno poučavanje. Istraživači su identificirali brojne dimenzije kreativnih



zadataka: otvoreno rješavanje problema, prilagodba mogućnostima sudionika... (Burton, 2010; Lubart, 1994)“ (Richards, 2013, p. 32). Neke od značajki koje Dorneyi (2001) identificira kao stvaralačke zadatke pri učenju jezika koji mogu promovirati kreativne odgovore jesu: izazov, zanimljiv sadržaj, osobnost, novost, intrigantnost, fantazija, individualni izbor te zadatci koji potiču izvornu misao. *Izazov* mogu biti zadatci u kojima učenici rješavaju probleme, otkrivaju nešto, prevladavaju prepreke ili pronalaze informacije; *zanimljiv sadržaj* može obuhvatiti teme koje su učenicima već zanimljive i o kojima bi željeli čitati izvan nastave; *osobnost* čine aktivnosti koje su povezane sa životom učenika; *novost* mogu biti aspekti aktivnosti koji su novi ili različiti, odnosno potpuno neočekivani; *intrigantnost* se odnosi na zadatke koji sadrže, primjerice, dvosmislenost, problematičnost, paradoksalnost, kontroverznost, kontradiktornost te potiču znatiželju; *fantazija* se odnosi na aktivnosti koje uključuju učenikovu fantaziju i koje pozivaju učenike na korištenje mašte za stvaranje lažnih priča, poistovjećivanje s izmišljenim likovima ili glumu zamišljenih situacija; *individualni izbor* znači zadatke koji učenicima daju osobni izbor; *zadaci koji potiču izvornu misao* odnose se na aktivnosti koje zahtijevaju originalan odgovor, dakle osobni, individualan učenikov odgovor (prema: Richards, 2013).

### Uporaba tehnologije

Kreativno poučavanje obuhvaća i nastavnikovu uporabu tehnologije u nastavi što može podržati i potaknuti razvoj mašte, rješavanje problema i divergentno razmišljanje ne samo nastavnika nego i učenika. U tom smislu razredni je blog vrlo prikladan, zanimljiv i produktivan nastavni resurs u poučavanju jezika. Inače, „digitalna generacija“ vrlo brzo ovladava tehnološkim dostignućima i odlično uči jezik u multimedijalnom okruženju (prema: Richards, 2013).

### 2.3. Suradnički školski kontekst

Priroda je kreativnosti suradnička. Razvijanje kreativnih vještina poučavanja ostvaruje se u dijalogu i u različitim socijalnim odnosima koji se ostvaruju ne samo u učionici nego i šire. Ne može se očekivati od nastavnika razvijati kreativne vještine u izolaciji. Naime, kreativno poučavanje zahtjeva potporu „sustava interakcija“ koji uključuje suradnju s drugim kolegama nastavnicima, stručnjacima te institucijskim čelnicima (prema: Richards, Cotterall, 2016). Znači, školski je kontekst također važan za prepoznavanje kreativnih i inovativnih nastavnika te poticanja i ohrabivanja njihova kreativnoga poučavanja. Škola može pomoći nastavnicima prepoznati i podijeliti kreativnost njihove poučavateljske prakse. Primjerice, može se poticati pisanje bilježaka o inovativnim pristupima koji se primjenjuju u nastavi i objavljivati na zajedničkoj ploči u zbornici, mogu se kreirati mrežne stranice na kojima se razmjenjuju ideje, zatim se mogu organizirati različiti susreti

nastavnika u neformalno vrijeme na kojima će se razmjenjivati iskustva o novinama u nastavi. Isto tako, kvalitetni načini poticanja kreativnosti u poučavanju jesu i promoviranje timske nastave, zatim sustručnjačkog praćenja te zajedničkog planiranja nastave. Podupiranje kreativnoga poučavanja može se ostvariti i tako da škola osigura nastavnicima dostupnost najnovijih publikacija kao i potrebnih sredstava i pomagala. Naravno, i nagrađivanje nastavnika različitim načinima također je dijelom podupirućega stava škole prema nastavnikovoj kreativnosti. Opisani školski kontekst koji potiče kreativnost, koji kreativnost cijeni i dijeli te pruža resurse koji su nastavnicima potrebni da bi ostvarili svoj kreativni potencijal ključnom je sastavnicom kreativnog kapitala potrebnog za potporu kreativnom poučavanju (prema: Richards, 2013). Međutim, postoji, naravno, i mnogo načina koji mogu ograničiti kreativnost, ali čak i takva ograničenja mogu izazvati uvjete za kreativan otpor. Kreativnost u velikoj mjeri predstavlja stvar pronalaženja puta oko ograničenja ili ograničenja koja postavljaju unutarnji diskursi kojima nastavnici upravljaju (Richards, Cotterall, 2016, prema: Jones, 2010).

### 3. Opis metodologije istraživanja

Za potrebe ovoga rada provedeno je istraživanje čiji je cilj bio utvrditi planiraju li nastavnici hrvatskoga jezika stvaralačke zadatke koji izazivaju kreativna djelovanja učenika, tj. odgovore kojima se promovira izazov, osobnost, intrigantnost, fantazija, individualni izbor te izvorna misao. Istraživanje je provedeno na građi koju su činile pismene pripreve za nastavni sat hrvatskoga jezika prikupljene putem e-pošte tijekom 2020. i 2021. godine. Istraživački korpus obuhvatio je 30 priprava učitelja i nastavnika hrvatskoga jezika (i to onih nastavnih sadržaja koji pripadaju predmetnim području hrvatski jezik i komunikacija) različitih osnovnih i srednjih škola Osječko-baranjske i Brodsko-posavske županije. U analizi prikupljene građe promatrana je i analizirana kategorija stvaralačkih zadataka i njihove zastupljenosti u pismenim pripravama za nastavni sat hrvatskoga jezika i to prema navedenim kategorijskim obilježjima (izazov, osobnost, intrigantnost, fantazija, individualni izbor te izvorna misao) opisanima u teorijskome dijelu rada. Rezultati su prikazani u preglednoj tablici 1. Svi dobiveni rezultati analizirani su i interpretirani prema navedenoj kategoriji i njezinim istaknutim obilježjima uz navođenje primjera u izvornom obliku, bez prepravljanja i jezičnoga uređivanja. Svi primjeri stvaralačkih zadataka planiranih u pismenim pripravama za nastavni sat hrvatskoga jezika navedeni su u preglednoj tablici 2. i razvrstani prema kategorijskim obilježjima: izazov, osobnost, intrigantnost, fantazija, individualni izbor i izvorna misao.

## 4. Rezultati i rasprava

Od 30 prikupljenih i analiziranih pismenih priprava za nastavni sat hrvatskoga jezika 17 priprava pripada osnovnoškolskim nastavnicima i 13 priprava srednjoškolskim nastavnicima. Od ukupnog broja prikupljenih priprava u više od polovice (17) zastupljeni su stvaralački zadatci, dok u 13 priprava nisu zastupljeni (tablica 1). Također je razvidno da se stvaralački zadatci pojavljuju u podjednakom omjeru kada je u pitanju osnovna škola (8 priprava) i srednja škola (9 priprava). U svojim pripravama nastavnici su najviše planirali one stvaralačke zadatke kojima se potiče *izvorna misao* (16), a u trima pripravama razvidna su po dva takva zadatka. U trima su pisanim pripravama zabilježeni stvaralački zadatci kojima se potiče *izazov*, a u dvjema *intrigantnost*. Stvaralački zadatak kojim se potiče *fantazija* razvidan je u jednoj pripravi kao i zadatak kojim se potiče *individualni izbor* (1 priprava). Nijedan zadatak nije razvidan koji obilježuje *osobnost*. Svi su rezultati prikazani u tablici 1.

Tablica 1. Prikaz zastupljenosti stvaralačkih zadataka u pismenim pripravama za nastavni sat hrvatskoga jezika

rbp <sup>2</sup>	Naziv nastavne jedinice ili teme	Škola osnovna (OŠ) srednja (SŠ)	Zastupljenost stvaralačkih zadataka	Stvaralački zadatci kojima se potiče						
				Izazov	Osobnost	Intrigantnost	Fantazija	Individualni izbor	Izvorna misao	
1.	Glagolski prilozi – zamjenjivanje zavisnih rečenica glagolskim priložima	OŠ	+	+						+
2.	Promjenjive vrste riječi	OŠ	-							
3.	Naglasni sustav hrvatskoga jezika	OŠ	+	+						++
4.	Nezavisnosložene rečenice	OŠ	+							++
5.	Opisivanje i pridjevi	OŠ	+			+				
6.	Pridjevi	OŠ	-							
7.	Upravni i neupravni govor	OŠ	+				+			

<sup>2</sup> Kraticom rbp označen je redni broj priprave.

rbp <sup>2</sup>	Naziv nastavne jedinice ili teme	Škola osnovna (OŠ) srednja (SŠ)	Zastupljenost stvaralačkih zadataka	Stvaralački zadatci kojima se potiče					
				Izazov	Osobnost	Intrigantnost	Fantazija	Individualni izbor	Izvorna misao
8.	Veliko početno slovo u višechlanim imenima	OŠ	+						+
9.	Namjena i struktura govornoga teksta	SŠ	+						+
10.	Pisanje biografije	SŠ	+	+					+
11.	Dativ i lokativ	OŠ	+						+
12.	Dativ i lokativ	OŠ	-						
13.	Hrvatski jezik	SŠ	+						+
14.	Obilježja funkcionalnih stilova	SŠ	+						+
15.	Od indoeuropske jezične zajednice do hrvatskoga jezika	SŠ	-						
16.	Jezik kao sustav znakova. Jezični znak	SŠ	+			+			
17.	Jezik i sporazumijevanje	SŠ	+						+
18.	Jezični znak	SŠ	-						
19.	Jezik i sporazumijevanje	SŠ	+						++
20.	Od indoeuropske jezične zajednice do hrvatskoga jezika	SŠ	-						
21.	Riječi u rječniku	SŠ	-						
22.	Padeži	OŠ	-						
23.	Sklonidba imenica	OŠ	-						

rbp <sup>2</sup>	Naziv nastavne jedinice ili teme	Škola osnovna (OŠ) srednja (SŠ)	Zastupljenost stvaralačkih zadataka	Stvaralački zadatci kojima se potiče					
				Izazov	Osobnost	Intrigantnost	Fantazija	Individualni izbor	Izvorna misao
24.	Instrumental	OŠ	-						
25.	Skolnidba imenica	OŠ	+						+
26.	Vijest	SŠ	+						+
27.	Standardno jezična norma	SŠ	+					+	
28.	Prilozi	OŠ	-						
29.	Nepromjenjive riječi	OŠ	-						
30.	Zamjenjivanje zavisnih rečenica glagolskim priložima	OŠ	-						
Ukupno:		17 OŠ 13 SŠ	17	3	0	2	1	1	16

\* \* \*

Analizirajući prikupljene pripreve za nastavni sat hrvatskoga jezika prema zastupljenosti stvaralačkih zadataka kojima se potiče kreativnost, razvidno je da ih nastavnici planiraju u poučavanju hrvatskoga jezika. Međutim, uobzirujući činjenicu da predmetni kurikulum Hrvatskoga jezika<sup>3</sup> stavlja veliki naglasak na učenike i ishode učenja te nastavniku daje (toliko priželjkivanu) slobodu i izbor, zastupljenost bi stvaralačkih zadataka mogla i trebala biti veća. Moguće je, naravno, da nastavnici ostvaruju u nastavi stvaralačke zadatke, ali ih u pripravama ne zapisuju dosljedno, ali je isto tako moguće da ako nisu planirani u pripravama, takvi se zadatci ne uključuju u nastavu hrvatskoga jezika. Naime, činjenica je da osmišljavanje stvaralačkih zadataka zahtijeva intenzitet planiranja, znanja i napora, stoga je potrebno stalno poticati i motivirati nastavnike na takva nastojanja.

<sup>3</sup> Puni naziv dokumenta: Kurikulum nastavnoga predmeta Hrvatski jezik za osnovne škole i gimnazije.



Ako se promotre primjeri stvaralačkih zadataka kojima se potiče *izazov*, tablica 2., tada se uočava da su ti zadatci usmjereni otkrivaju (*Učenici spajaju parove svršenih i nesvršenih glagola...; ...zabilježite nepravilno izgovorene riječi voditelja.*) i pronalaženju informacija (*...izdvajaju i bilježe važne informacije dok gledaju i slušaju film...*). Isto tako je razvidno da se ti zadatci ostvaruju uz pomoć čujno-vidnih izvora, odnosno digitalnih medija. Ta činjenica još više pridodaje izazovu, kao i zornost i zanimljivost medija te učenikovo aktivno korištenje njima. Posebno treba istaknuti usmjerenost, odnosno aktivno slušanje videoisječaka (*zabilježite nepravilno izgovorene riječi voditelja*), što je iznimno važno jer se time učenike usmjeruje na odabrani jezični sadržaj.

U zadatcima čije je obilježje *intrigantnost* kreativnost je iskazana problematiziranjem i poticanjem znatiželje (*...odgovaraju na pitanje koju bi osobu radije predstavili kao svoju majku, objašnjavaju zašto.; Kako ćete naručiti – objasniti da želite popiti vodu i pojesti ribu?*). Za drugi primjer zadatka u ovoj kategoriji može se reći da ima obilježja fantazije jer se od učenika traži zamišljanje određene situacije: *Zamislite da se nalazite negdje na drugome kraju svijeta – vi ste žedni i gladni i stoga ulazite u restoran.*

U primjeru navedenoga zadatka u tablici 2. koji obilježuje *fantazija* u prvom se koraku potiče učenike na korištenje mašte u osmišljavanju dijaloga između prodavača i kupca te zamišljanju prostora (*na tržnici, u trgovini, u pekarnici, u slastičarnici...*). U drugom dijelu ovoga zadatka također je razvidna fantazija i to glumljenjem zamišljene, odnosno zadane situacije.

U primjeru stvaralačkog zadatka čije je obilježje *individualni izbor* učenicima se daje mogućnost navođenja osobnoga izbora primjera u kojima se odstupa od norme te *normativno prihvatljivo rješenje za taj primjer.*

U pismenim pripravama za nastavni sat hrvatskoga jezika najviše je primjera stvaralačkih zadataka kojima se potiče *izvorna misao*, tablica 2. Riječ je o primjerima koje obilježuje kreativnost, originalnost te osobni učenikov odgovor. To znači da se tim zadatcima potiče učenike na osmišljavanje *stripa, pitanja, digitalne igre, govora, razgovora, novih hrvatskih riječi, zatim pisanje priče, putopisa, vijesti, sižea*, komentiranje *odgledane emisije*. Kreativna je vrijednost zadataka ove kategorije i u raznovrsnosti jer su neki navedeni zadatci razloženi za skupinski rad, neki za rad u paru, a neki za individualni rad, pri čemu su istaknute aktivnosti ili ključni pojmovi za svaku skupinu, odnosno par. Upravo skupinski rad, kao i rad u paru (*Nakon pisanja pitanja razmjenjuju bilježnice te jedan drugomu odgovaraju na postavljena pitanja.*) promoviraju suradnju i socijalnu kompetenciju kao važne čimbenike kreativnosti. Također se ovim zadatcima motivira učenike na rad i aktivnost, uključenost i angažiranost (svih) učenika te se potiče zanimljivost nastave. Posebna je vrijednost ovih zadataka pozivanje na povezi-

vanje s prethodnim znanjima, odnosno korištenje tih znanja u novim zadacima i situacijama (*Učenici pišu komentar o odgledanoj emisiji povezujući znanje o pisanju komentara s osobnim znanjem o naglascima.; Svi pojmovi koji se pojavljuju u osmišljenim digitalnim igrama trebaju biti povezani s vrstama nezavisnosložene rečenice.*). I na kraju, može se primijetiti i to da se u pojedinim zadacima ova kategorija *izvorne misli* isprepleće s drugim kategorijama, primjerice, u pisanju zamišljenoga dijaloga *pisaca prikazanih na slici Bele Čikoša-Sesije, Homer uči pjevati Dantea, Shakespearea i Goethea.* razvidni su elementi fantazije, dakle zamišljanja i maštanja.

Tablica 2. Primjeri stvaralačkih zadataka u analiziranim pismenim pripravama za nastavni sat hrvatskoga jezika)

Obilježja stvaralačkih zadataka	Primjer	Redni broj nastavne jedinice u tablici 1.
izazov	Učenici spajaju parove svršenih i nesvršenih glagola u digitalnoj igri memori.	1.
	Učenici slušaju i pozorno prate videoisječke iz dva kviza: Kolo sreće i Potjera. Zadatak im je zabilježite nepravilno izgovorene riječi voditelja.	3.
	Učenici gledaju film Hrvatski velikani Roberta Knjaza 8.epizoda, izdvajaju i bilježe važne informacije dok gledaju i slušaju film, ali uz povremene prekide i pojašnjenja pojmova ili onoga što im nije jasno.	10.
osobnost	–	
intrigantnost	Učenicima pokazujem dvije fotografije iste osobe (uredna, poslovna žena i prosjakinja). Učenici ih usmeno opisuju te odgovaraju na pitanje koju bi osobu radije predstavili kao svoju majku, objašnjavaju zašto.	5.
	Zamislite da se nalazite negdje na drugome kraju svijeta – vi ste žedni i gladni i stoga ulazite u restoran. No, nitko vas ne razumije jer ne govori ni vaš jezik ni jedan drugi vama poznati jezik. Kako ćete naručiti – objasniti da želite popiti vodu i pojesti ribu? Razmijenite svoje misli u paru. Nekoliko parova izvještava razred o čemu su razgovarali.	16.
fantazija	a) Učenici u paru trebaju osmisliti uljudan dijalog prodavačice/prodavača i kupca (na tržnici, u trgovini, u pekarnici, u slastičarnici...) b) Nekoliko parova učenika glumi zadanu situaciju.	7.
individualni izbor	Za svaku vrstu jezične norme navedite 2–3 svoja primjera u kojima se odstupa od norme te normativno prihvatljivo rješenje za taj primjer.	27.

Obilježja stvaralačkih zadataka	Primjer	Redni broj nastavne jedinice u tablici 1.
izvorna misao	Učenici samostalno izrađuju strip prema uputi u 12. zadatku u radnoj bilježnici Naš hrvatski 8.	1.
	Svaki učenik unutar para osmišljava svojih pet pitanja o naglascima. Nakon pisanja pitanja razmjenjuju bilježnice te jedan drugomu odgovaraju na postavljena pitanja. Zatim vraćaju bilježnicu vlasniku koji kontrolira točnost odgovora na svoja pitanja. Pitanja trebaju osmisliti prema sljedećoj uputi: 1. Prvo pitanje treba biti takvo da svatko može pronaći odgovor u tekstu. 2. Drugo pitanje treba sadržavati više od jednoga podatka, ali tako da se može lako pronaći u tekstu. 3. Trećim se pitanjem zahtijeva opis ili usporedba. 4. Četvrto pitanje započinje sa zašto. 5. Petim se pitanjem od učenika zahtijeva njihovo vlastito mišljenje.	3.
	a) Učenici gledaju emisiju Jezik za svakoga – Naglasci u kojoj gostuje fonetičar HRT-a Tomislav Baran (trajanje 14:37 minuta). b) Učenici pišu komentar o odgledanoj emisiji povezujući znanje o pisanju komentara s osobnim znanjem o naglascima.	2.
	Učenici u skupinama trebaju osmisliti digitalnu igru (u poznatom im alatu – Wordwall, igra asocijacija, LearningApps... ili digitalnu križaljku, osmosmjerku...). Svi pojmovi koji se pojavljuju u osmišljenim digitalnim igrama trebaju biti povezani s vrstama nezavisnosloženih rečenica.	4.
	Učenici s pomoću kockica pričalica trebaju napisati priču u kojoj će upotrijebiti sve vrste nezavisnosloženih rečenica.	4.
	Učenici pišu jednu rečenicu o važnosti/svom dojmu sata.	8.
	Učenici se dijele u 4 skupine. Čitaju zadatak koji su dobili na listiću i osmišljavaju govor. 1. skupina: Kratkim govorom uvjeri roditelje da te puste na koncert sljedeći vikend. 2. skupina: Kratkim govorom uvjeri razred da odabere tvoj prijedlog za izlet. 3. skupina: Kratkim govorom uvjeri prijatelja da pročita tvoju omiljenu knjigu. 4. skupina: Kratkim govorom uvjeri nastavnike da podrže tvoju kampanju protiv pisanja domaćih zadaća.	9.



Obilježja stvaralačkih zadataka	Primjer	Redni broj nastavne jedinice u tablici 1.
izvorna misao	<p>Učenici pišu biografiju Marina Držića na osnovi prikupljenih informacija u obliku vezanoga teksta publicističkim stilom odgovarajući na pitanja:            Tko je bio Marin Držić?            Navedi zanimljivosti vezane uz njegovu osobu i osobni razvoj.            Gdje je djelovao?            Uz koji se grad ili gradove vežu njegova djela?            Kad je stvarao?            Opiši njegov stav o prilikama u Dubrovniku i vlasti?            Navedi njegova djela i pojasni zašto je važan za književnost te zašto je vrijedan pamćenja.            Izdvoji jedan podatak po kojem ćeš ga zapamtiti.</p>	10.
	Osmislite razgovor s Waltom Disneyem.	11.
	Osmislite, tj. načinite 5 novih hrvatskih riječi i objasnite njihovo značenje. Te se riječi trebaju pravopisno i gramatički uklopiti u standardni hrvatski jezik.	13.
	<p>Učenici su dobili zadatak prema uputama s prethodnih sati oblikovati putopis, a to će učiniti nakon šetnje gradom i obilazaka skulptura. U putopis su trebali uvrstiti opise ulica i znamenitosti, a također i ljudi koje su sreli i s kojim su razgovarali. Pripovijedali bi i opisivali događaje i susrete i iznosili bi u tekstu razmišljanja, osjećaju i komentare na provedeno putovanje gradom.</p> <p>Također, učenici su na temelju viđenoga, dobili zadatak osmisliti i snimiti promotivni turistički film grada Osijek, a zvaao bi se Javna skulptura u gradu Osijeku. Učenici su dobili zadatak fotografirati skulpture iz različitih položaja i ubaciti u program, a mogu dodati i tekst i glazbu kako bi promotivni turistički film bio što zanimljiviji i privlačniji turistima.</p>	14.
	<p>Učenici na početku sata dobivaju zadatak napisati tri različite poruke o istom sadržaju:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. majci na hladnjak</li> <li>2. prijatelju na Facebooku</li> <li>3. razrednici e-poštom</li> </ol>	17.
	Osmisliti siže za skeč bez riječi u kojem će se složiti pokretima koji pripadaju neverbalnoj komunikaciji.	19.
	Napisati zamišljeni dijalog pisaca prikazanih na slici Bele Čikoša-Sesije, Homer uči pjevati Dantea, Shakespearea i Goethea.	19.

Obilježja stvaralačkih zadataka	Primjer	Redni broj nastavne jedinice u tablici 1.
	U zadanim rečenicama nedostaju imenice. Napiši ih na prazne crte a potom s pomoću tih rečenica napiši priču.	25.
izvorna misao	Svaka skupina piše vijest prema ključnim pitanjima za vijest i prema zadanom ključnom pojmu: 1. skupina – NK Varaždin 2. skupina – inovator Marko Marković 3. skupina – nogometaš Ivan Ivančić 4. skupina – Mjesec hrvatske knjige 5. skupina – Dobrovoljno vatrogasno društvo Novi Marof	26.

## 5. Zaključak

O kreativnosti kao vrijednosti i ključnom indikatoru uspješnoga poučavanja i učenja važno je razmišljati u planiranju svakog nastavnog sata hrvatskoga jezika. Nastavnikovo znanje i planiranje nastave temelji su kapacitiranosti nastave kreativnim djelovanjima. U portretu kreativnoga nastavnika veliku ulogu imaju njegove osobine koje utječu i na njegovu kreativnu poučavateljsku praksu, a važnim čimbenikom svakako je i školski kontekst kao situacijska okolnost u kojoj nastavnik treba imati podršku u svom kreativnom rastu i razvoju. Osobine kreativnoga nastavnika, poput maštovitosti, stručnosti, samopouzdanja, povjerenja, odgovornosti isprepleću se s njegovim poučavateljskim kompetencijama koje se poglavito odnose na metodički eklekticism, nelinearno učenje te planiranje stvaralačkih zadataka. Upravo je ta posljednje navedena kategorija bila predmetom istraživačkoga dijela ovoga rada. Namjera je bila utvrditi planiraju li nastavnici hrvatskoga jezika stvaralačke zadatke kojima se potiču kreativna djelovanja učenika, pri čemu je fokusiranost bila na nekim obilježjima takvih zadataka kao što su izazov, osobnost, intrigantnost, fantazija, individualni izbor te izvorna misao. Na temelju provedenoga istraživanja na odabranom korpusu može se zaključiti da nastavnici hrvatskoga jezika planiraju stvaralačke zadatke, ali nedovoljno. Također se može zaključiti da je u analiziranim pismenim pripravama za nastavni sat hrvatskoga jezika najviše stvaralačkih zadataka kojima se potiče izvorna misao te da su u osmišljavanju tih zadataka nastavnici veliku pozornost posvetili učenikovom osobnom odgovoru, povezivanju novih znanja s prethodnima te promicanju suradnje i socijalne kompetencije. Ova tema i nadalje treba biti predmetom znanstvenih istraživanja, ali i kontinuiranih edukacija nastavnika hrvatskoga jezika na svim razinama.

## Literatura

- Amabile, T. M. (1996). *Creativity in context: Update to the social psychology of creativity*. Boulder, CO: Westview Press.
- Bjedov, V., Ivić, V. (2019). *Metodička priprema za nastavni sat hrvatskoga jezika*. Metode i teorije – zbornik radova na stranim jezicima X. međunarodne znanstveno-metodičke konferencije. urednik: Sándor Bordás. Baja: Eötvös József Főiskola.
- Bruner, J. (1962). *The process of education*. Harvard: Harvard University Press.
- Burton, P. (2010). Creativity in Hong Kong schools. *World Englishes*, 29 (4), pp. 493–507.
- Carroll, K. (2007). Linear and non-linear learning. *Leadership Strategies for Content Marketers*. Poveznica: ken-carroll.com/2007/12/13/linear-and-non-linear-learning (preuzeto: 25. 4. 2019).
- Carter, R. (2004). *Language and creativity: The art of common talk*. New York: Routledge.
- Craft, A. (2002). *Creativity and early years education*. London: Continuum.
- Densky, Karen. (2016). Conceptualizing creativity and culture in language teaching. U: R. H. Jones, J. C. Richards (ur.), *Creativity language teaching: Perspectives from research and practice* (pp. 49–63). New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Dornyei, Z. (2001). *Motivational strategies in the language classroom*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellis, R. (2016). *Creativity and Language Learning*. U: R. H. Jones, J. C. Richards (ur.), *Creativity in Language Teaching: Perspectives from Research and Practice* (pp. 32–49). New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Feist, G. J. (1998). A meta-analysis of the impact of personality on scientific and artistic creativity. *Personality and Social Psychology Review*, 2 (4), pp. 290–309.
- Fisher, R. (2004). What is creativity? U: R. Fisher, M. Williams (ur.). *Unlocking creativity: Teaching across the curriculum* (pp. 6–20). New York: Routledge.
- Jones, R. (2010). Creativity and discourse. *World Englishes*, 29 (4), pp. 467–480.
- Jeffrey, B., Craft, A. (2004). Teaching creatively and teaching for creativity: distinctions and relationships. *Educational Studies*, 30, iss. 1, pp. 77–87. Poveznica: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0305569032000159750> (preuzeto: 25. 4. 2019).
- Richards, J. C. (2013). Creativity in language teaching. *Iranian Journal of Language Teaching Research*, 1 (3), pp. 19–43.
- Richards, J. C., Cotterall, S. (2016). Exploring creativity in language teaching. U: R. H. Jones, J. C. Richards (ur.), *Creativity in language teaching: perspectives from research and practice* (pp. 97–114). New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Sawyer, K. (2006). *Explaining creativity: The science of human innovation*. Oxford: Oxford University Press.
- Sternberg, R. J., Lubart, T. I. (1999). The concept of creativity: Prospects and paradigms. U: R. J. Sternberg (ur.), *Handbook of creativity* (pp. 3–15). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Težak, S. (1996). *Teorija i praksa nastave hrvatskoga jezika*. Zagreb: Školska knjiga.
- VanTassel, B., MacFarlane, J. B. (2021). *Enhancing creativity in curriculum*. Mrežni izvor, pristupljeno: 29. srpnja 2021.



## Recenzje

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.176.12>

Agnieszka Janiec-Nyitrai i Zoltán Nyitrai, *Vrhat dvojité stín. Středoevropanství jako osud v románech Milana Kundery, Szent Adalbert Közép- és Kelet-Európa Kutatásokért Alapítvány–Nadace svatého Vojtěcha pro výzkum střední a východní Evropy–Konstantin Filozófus Egyetem, Nitra–Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Esztergom 2017.*

Książka *Vrhat dvojité stín. Středoevropanství jako osud v románech Milana Kundery* autorstwa Agnieszki Janiec-Nyitrai i Zoltána Nyitrai przynosi szeroko zakrojoną analizę „środkowoeuropejskości” w optyce tak zwanych czeskich powieści Milana Kundery, to znaczy w prozie pierwszego etapu jego twórczości, która ilustruje ówczesne stosunki czechosłowackie, naświetlając przy tym kwestie społeczno-polityczne Europy Środkowej, ewentualnie problematykę emigracyjną (s. 9). Z analiz wyłączono powieść *Nieśmiertelność*, która mimo iż jest ostatnią książką tego pisarza napisaną w języku czeskim, to treściowo i formalnie inicjuje raczej drugi, „francuski” etap jego twórczości.

Analizowaną pozycję rozpoczyna dalekosiężna refleksja nad kategorią „środkowoeuropejskości” — z uwypukleniem różnic w jej pojmowaniu i definiowaniu, zwłaszcza z perspektywy historycznej i eseistycznej. Interesujące jest to, że autorzy publikacji przywołali wieloaspektową i heterogeniczną gamę tekstów teoretycznych, literaturoznawczych, historycznych i eseistycznych sygnowanych przez przedstawicieli zakorzenionych w kontekście środkowoeuropejskim (na przykład Marii Bobrownickiej, Istvána Vörösa, Tamása Berkesa, Miloša Zelenki, Jiříego Trávníčka, Haliny Janaszek-Ivaničkovéj, Ewy Thompson, Piotra Wandycza, Josefa Kroutvora, Jenő Szűcsa, Csaby Gy. Kissa czy Aleksandra Fiuta), co ukazało pełen wachlarz niejednorodnych ujęć tego zagadnienia.

Kategoria „środkowoeuropejskości” (zwłaszcza w kontekście powojennych dziejów Europy Środkowej) prowadzi do lepszego zrozumienia czeskiego dorobku kulturowego i samej „kwestii czeskiej”, jest przy tym adekwatniejsza metodologicznie od archaicznej platformy „słowiańskiej”, która nie może już stanowić wspólnego mianownika analiz kulturowo-tożsamościowych, czy to w aspekcie historycznym, społecznym, politycznym, czy też literaturoznawczym. Położenie geopolityczne (implikujące przecież również kwestie geokulturowe) jest dobrym podłożem do badań kulturowych *sensu largo* i pozwala na postawienie wspólnego mianownika w rozważaniach na temat losów państw zaliczanych do tak zwanej Europy Środkowej.

Autorzy, chociaż zapewne nie to było ich głównym celem, wpisują się w nurt dyskusji nad tak zwaną kwestią czeską, którą jako pierwszy zwerbalizował Tomáš Garrigue Masaryk w swym dziele

*Česká otázka* (1895), gdzie poruszył zagadnienie pozycji Czechów i Słowaków (w jego intencyjnym ujęciu jako Czechosłowaków). Idea „czechosłowakizmu” nie była jednak niczym nowym. Uformowała się bowiem już w połowie XIX wieku i była tworem dość heterogenicznym. Przywołując tę koncepcję, dlatego że wywołała wieloletnią dyskusję nad sensem czeskich dziejów, w której wzięli udział między innymi: Emanuel Rádl, Josef Pekař, Zdeněk Nejedlý, Jan Slavík i Josef Kaizl. Masaryk, zastanawiając się nad pozycją Czechosłowacji na arenie międzynarodowej, odnosił się raczej do kategorii „europejskości”, przesuwając przy tym ciężar ku dziedzictwu kultury Europy Zachodniej i odrzucając naiwne słowianofilstwo w duchu młodoczeskim. Swoją koncepcję doprecyzował w książce *Nová Evropa*, opatrzonej znamionym podtytułem *Stanovisko slovanské*, w której postawił pytanie o pozycję narodu czechosłowackiego w Europie. Odchodząc od koncepcji panslawizmu, skupił się na zagadnieniu właśnie Europy Środkowej, którą zresztą rozumiał dość specyficznie i w sposób bardzo nieostry — jako przestrzeń oddzielającą zachodnią część Europy od wschodniej.

Wyeksponowany w tytule trzeciego rozdziału recenzowanej książki esej Milana Kundery *Únos Západu čili tragédie střední Evropy* („Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej”) stał się impulsem do refleksji nad tym, czym właściwie wyróżnia się ta część Europy, usytuowana pomiędzy Wschodem a Zachodem. W rozdziale czwartym zaś autorzy pochyliłi się nad genezą i recepcją dzieł zaliczanych do wspomnianego już czeskiego etapu twórczości pisarza. Każdy z podrozdziałów otrzymał w tytule dopowiedzenie wskazujące na główny kierunek interpretacyjny danego dzieła, na przykład 4.1. „Žert”. *Mezi smíchem a pláčem deziluze* („„Żart«. Między śmiechem a płaczem rozczarowania”). Zarysowane zostały przy tym zakresy tematyczne, budowa dzieł oraz ich rezonans czytelniczy i krytyczny. Ta część jest znakomitym wprowadzeniem do dalszych rozważań.

Opierając się na barokowym koncepcie przeciwstawień, autorzy budują narrację rozdziału piątego, przy czym o przyjętej konstrukcji piszą w uwagach wstępnych (s. 103–110). Takie polaryzacyjne ujęcie — zwłaszcza że nie poprzestają na białą-czarnej enumeracji, ale dokonują szerszej egzemplifikacji antytez — pozwala na wydobycie tego, co znajduje się „pomiędzy”, czyli całej złożoności i niejednoznaczności kategorii „środkowoeuropejskości” w odniesieniu do twórczości Kundery. Tym bardziej że w dziełach tego pisarza nie ma jakiegokolwiek wzmianki na ten temat, nigdy słowo to nie zostało użyte „wprost”, a jednak — jak wykazują Janiec-Nyitrai i Nyitrai — jest ono wszechobecne w tkance jego twórczości meta- i *stricte* literackiej. Tożsamość środkowoeuropejska wyraża się ich zdaniem w pewnym uniwersalnym doświadczeniu wynikającym z położenia geopolitycznego, a tym samym także geokulturowego — na styku Wschodu i Zachodu wraz z ich systemami wartości. Zderzenie owych systematów niejako konstruuje tożsamość Środkowoeuropejczyka, która oparta jest na kontrastach, a zarazem łączeniu przeciwstawnych wartości.

Dzięki przyjętej figurze antytezy autorzy osiągają kolejny cel — rozkładając pojęcie środkowoeuropejskości na czynniki pierwsze, odkrywają całą gamę jego atrybutów. W pierwszym podrozdziale *Tvář — maska. Kde začíná a končí identita?* („Twarz — maska. Gdzie zaczyna się i kończy tożsamość?”) prezentują refleksję na temat „tożsamości” jako tworu, który jawi się bardziej jako żywa, rozedrgana konstelacja niż sztywna struktura wyznaczników. Jak dowodzą, maska w ujęciu prozy Kundery nie jest martwym, muzealnym artefaktem, ale kategorią pozwalającą na wglębiecie się w skomplikowane ludzkie wnętrze (s. 126).

Kolejne części rozdziału piątego są poświęcone rozważaniom wokół tożsamości zbiorowej i indywidualnej oraz wyłuskaniu indywidualności z myślenia kolektywnego (s. 129 n.); tożsamości niejako ujawnionej i skrytej, czyli różnicy między intymną a publiczną sferą życia — albowiem wymóg transparentności życia wewnętrznego jest według Kundery pogwałceniem praw jednostki ludzkiej (s. 139–147). Dalsze rozważania, wciąż oparte na postawionych apriorycznie w tytułach podrozdziałów antytezach (na przykład *Opakování — jednorázovost* [„Powtórzenie — jednorazowość”]; *Lehkost a tíha* [„Lekkość i waga”]; *Záměrnost — nahodilost* [„Intencjonalność — losowość”]; *Dominance — podřazenost* [„Dominacja — podporządkowanie”]; *Síla a slabost* [„Siła i słabość”]; *Iluze — deziluze* [„Iluzja — rozczarowanie”]), przynoszą wnikliwą i interdyscyplinarną analizę tak niejednoznacznego i trudno uchwytnego zagadnienia, jakim niezaprzecalnie jest toż-

samość środkowoeuropejska, w pryzmacie twórczości Kundery. W ostatnich podrozdziałach widać jeszcze wyraźniej, że absolutna definicja tego pojęcia jest nielatwa i chyba w ogóle niemożliwa do sformułowania — *definiens* nie wyczerpuje bowiem istoty *definiendum*. Takie określenia jak „jednoznaczność” czy „absolut” są w tym kontekście nieprzystające, bo chociaż możemy nadać tej kategorii charakter uniwersalny, to dotyczy ona całego bogactwa spraw ludzkich, które niejednokrotnie pozostają z sobą w konflikcie, wobec czego nie może być mowy o prostych i jednoznacznych rozwiązaniach definicyjnych, tym bardziej że „każdą absolutni prawda, każde absolutno, każda jistota se může stát obětí hlodavé síly ironie” (s. 191).

Uwypuklenie tej swoistej niejednoznaczności cechującej pisarstwo Kundery w aspekcie „tożsamościowym” koresponduje z zadaniem, które postawił sobie Karel Čapek, w którego całościowym dorobku pisarskim (nie tylko w twórczości prozatorskiej) noetyka, a tym samym zagadnienie prawdy, stały się tematem wiodącym. Dążąc usilnie do poznania jądra tej kwestii, pisarz analizował jego subiektywność i obiektywność. Interesowało go przy tym głównie, ile prawd istnieje i w jakiej relacji pozostają one z sobą — czy wykluczają się, czy uzupełniają? Kundera również zdawał sobie sprawę z relatywności i wieloznaczności pojęć podstawowych, dzięki czemu zbliżał się do Čapkowskiego ujęcia. Jak konstatują autorzy: „v Kunderově tvorbě zaráží nedostatek jednoznačnosti. Každý jev, každá postava, každá hodnota, či situace má mnoho svých vlastních interpretací, je mnohovrstevnatá, není jednotvárná. Tímto dochází k prolínání se všech věcí, které tvoří lidský úděl” (s. 191).

Metafora „podwójnego cienia” wysunięta w tytule książki jest znakomitym zwracaniem i kongenialną ilustracją omawianego problemu. Podsumowując, trzeba wskazać, że autorzy zebrali to, co się o Kunderze „czuło”: wiedziało, mówiło, nadmieniało, ale czego nikt w sposób tak wnikliwy, tak wielostronny — odśrodkowo i dośrodkowo, a także z różnych perspektyw — nie analizował. Aspekt środkowoeuropejskości w pisarstwie Milana Kundery został bowiem przebadany nie tylko przez pryzmat literacki czy kulturowy, lecz znacznie szerszy — z uwzględnieniem kontekstu socjologicznego, historycznego i politycznego. Tak obszerne ujęcie okazało się ze wszech miar zasadne, ponieważ — jak podkreślają autorzy w rekapitulacji swych rozważań — „Kundera dokázal rozšířit středoevropskou zkušenost a povznesl ji na úroveň zkušenosti obecně lidské” (s. 210).

*Iłona Gwóźdź-Szewczenko*

Data przesłania artykułu: 27.01.2022

Data akceptacji artykułu: 1.02.2022

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.176.13>

*Linguistische Beiträge zur Slavistik. XXVIII. JungslavistInnen-Treffen, 18. bis 20. September 2019 in Hamburg*, eds. Nelli Ritter, Martin Henzelmann, „Specimina philologiae Slavicae”, t. 206, Berlin-Bern-Wien 2021.

„Млади слависти“ представљају круг немачких младих слависта који од 1992. године у јесен сваке године организује научни скуп. У разматраном зборнику радова су представљени резултати XXVIII конференције младих слависта, која је одржана у септембру 2019. године на Универзитету у Хамбургу. Њихови доприноси се простиру у широком лингвистичком спектру, а представљени су резултати савременог истраживања стручњака у Немачкој. У наставку ћемо укратко представити садржај текстова и превести немачке наслове на наш језик ради бољег разумевања.

Први чланак Рубена Бивалда носи наслов «Стил или граматика? Методолошка разматрања за проучавање украјинског превода Библије» (с. 9–21). Аутор објашњава да превод Библије на украјински језик у 19. веку не би требало да служи само за лакше разумевање садржаја, већ и да допринесе стварању нове украјинске књижевне традиције. Превођење Библије је почетак развоја посебног професионалног стила на украјинском језику.

Допринос Кристине Класмајер је «О редоследу речи пољских придевско-именских конструкција у обради језика – експеримент понављања реченице» (с. 23–50). Користи се «Задатак понављања реченице» (енгл. «Sentence Repetition Task») за анализу неколико конструкција и кршења реда речи.

Рад уредника Мартина Хенцелмана посвећен је теми «Буњевци и њихов језик у Србији након 1990. године: иновације и контроверзе» (с. 51–75). У чланку се разматрају иновације и контроверзе у вези са језиком буњеваца у Војводини у северној Србији који припада штокавском простору и дели готово све структурне карактеристике са српским, хрватским, босанским и црногорским језиком.

Николас Јансен је аутор текста са насловом «Крај Алека Холовке: Смрт из медијске перспективе руског и енглеског језичког подручја» (с. 77–139). Његов чланак испитује у којој мери се могу уочити разлике између медијског извештавања на енглеском и руском језику у вези са смрћу програмера игара Алека Холовке.

Иренеус Кулик у свом материјалу испитује тему «Популарна музика као језички извор? Пример шлеског говора» (с. 141–159). Аутор анализира популарну музику као извор лингвистичких података на основу скромног броја шлеских музичких текстова.

Ализа Милер поставља питање «Да ли руски и белоруски језик имају различите функције у језичком пејзажу Минска?» (с. 161–188). Циљ рада је да се документује утицај избора руског, белоруског и других језика на знакове и на њихове функције у Минску.

Хаген Пич испитује «Разликовање између аориста и несвршеног времена у бугарском језику: облик, значење, обележеност» (с. 189–208). Рад се бави значењем временског система бугарског језика и разматра претходне предлоге. Долази до идеје да је аорист једноставна прошлост у бугарском језику.

Уредница Нели Ритер описује рад «Индикатори читања на руском и немачком језику: студија праћења кретања очију са говорницима страног порекла и свакодневним једнојезичним говорницима» (с. 209–228). Нама су представљени неки од резултата истраживања читања за себе и наглас на немачком и руском језику.

У свом есеју под називом «Quo vadis, студенти матерњег руског језика?» (с. 229–242), Ксенија Фосмилер доводи у питање значај студената са миграцијским пореклом. У овој групи значај језика порекла практично није проучаван у Немачкој. Научна истраживања руског језика као језика порекла, као једног од облика наставе матерњег језика на високошколској установи у Немачкој, још увек су веома ретка.

Валерија Вагнер разматра проблем «О старосном дискурсу: поређења имена старијих људи у Немачкој, Русији и међу мигрантима који говоре руски језик» (с. 243–266). У чланку се разматра саставни део дискурса о старости, тј. номинације са основном назнаком календарског узраста старијих људи у три језичке и културне заједнице: Русија, Немачка и мигранти са руског говорног подручја у Немачкој.

На крају, чланак Веронике Валд насловљен је «Структуре вербалности руског и немачког међу говорницима руског порекла у Немачкој» (с. 267–290). Фокусира се на промене у валентној структури неких руских глагола међу двојезичним људима руског порекла у Немачкој.

Како бисмо оценили тај зборник радова који показује труд младих немачких слависта да представе своје теме из области лингвистике? Садржај научних радова покрива велику ширину тема и бави се многим словенским језицима, укључујући руски, украјински, белоруски, пољски, српски и бугарски књижевни језик и специфичне варијанте ових језика, нпр. у емиграцији. Неки аутори су били доста активни у потрази за емпиријским



материјалом. То може да се каже, нпр. за допринос Ализе Милер која је ходајући по главном граду Белорусије педантно сликала различите натписе. Други аутори су изградили сопствени корпус. Међу њима су Нели Ритер, Валерија Вагнер, Вероника Валд и Иренеус Кулик. Подаци, који су оне обрадиле, су класификовани и интерпретирани што је посебно занимљиво, јер су то нови погледи у науци. Не заборавимо да је једини историјски чланак представљен од стране Рубена Бивалда, а сви остали аутори су фокусирани на савремена лингвистичка питања. То значи да се обухвата граматика као што је случај код Хагена Пича, или да се истражују социолингвистичке компоненте као на пример код Ксеније Фосмилер и Мартина Хенцелмана. То су само неки примери који јасно указују на разноликост датог зборника. У целини узев, уредници су успели да саставе веома занимљив материјал и учине га доступним науци. Стога, славистика би једноставно требало да поштује садржај ове корисне колективне монографије и да напредује у смеру који су представили млади аутори.

*Dragan Janković*

Data przesłania artykułu: 6.11.2021

Data akceptacji artykułu: 19.11.2021



## Noty o Autorach

**Florij Batsevych [Флорій Бацевич]** (ORCID: 0000-0002-6141-8318), Department of General Linguistics, Faculty of Philology, Ivan Franko Lviv National University, Lviv, Ukraine. Fields of scientific interest: theory of language, linguistic narratology, linguistic semantics and pragmatics, communicative linguistics. Monographs: *Ukrainian Weird Belles-Lettres Text: Linguistic Dimensions*, Lviv 2018; *Notes on the Theory of Text*, Lviv 2019.

batsevich.florij@gmail.com

**Vesna Bjedov** (ORCID: 0000-0003-2765-8593), izv. prof. dr. sc., Filozofski fakultet, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Republika Hrvatska. Područja znanstvenog interesa: metodika nastave hrvatskoga jezika, metodika nastave jezičnoga izražavanja. Naslovi dva najznačajnija novija objavljena znanstvena rada: *Učenik u nastavi hrvatskoga jezika. znanstvena monografija. Ogranak Matica hrvatske u Osijeku* (2019); *O zanimljivosti nastave hrvatskoga jezika iz perspektive učenika. Od Pavlimira do Riči šokačke*. Zbornik Ljiljane Kolenić. Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet (2021).

vbjedov@ffos.hr

**Magdalena Blaszk** (ORCID: 0000-0002-1635-3471), doktor nauk humanistycznych, adiunktka badawczo-dydaktyczna w Instytucie Językoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania naukowe oscylują wokół językoznawstwa synchronicznego, badań konfrontatywnych w obrębie pragmalingwistyki i struktury tekstu, a także zagadnień z zakresu socjolingwistyki oraz normy i uzusu społecznego języków południowosłowiańskich. Autorka monografii *Imperceptywność w języku macedońskim i polskim* (Katowice 2014). Członkini Komitetu Językoznawstwa PAN oraz Polskiego Towarzystwa Językoznawczego.

magdalena.blaszak@us.edu.pl

**Miłosz Bukwałt** (ORCID: 0000-0003-0302-1627), doktor, Zakład Kroatystyki i Serbistyki, Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Obszary jego zainteresowań badawczych obejmują: literatury południowosłowiańskie w ujęciu porównawczym, literaturę piękną w perspektywie psychologii, tanatologii, antropologii kulturową i poetykę żywiołów. Wybrane publikacje: *Figura grabarza w wybranych utworach literatury światowej* (Dresden-Wrocław 2021), *Kto napisze moją historię? Szkic do portretu społecznego i psychologicznego Hildy Deitch* (Dresden-Wrocław 2020).

milosz.bukwalt@uwr.edu.pl

**Iłona Gwóźdz-Szewczenko** (ORCID: 0000-0002-3583-932X), doktor, Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. W kręgu jej zainteresowań naukowych znajduje się literatura czeska i słowacka dwudziestolecia międzywojennego, lat sześćdziesiątych XX wieku oraz okresu tak zwanej normalizacji, a także problematyka przekładu. Z najnowszych publikacji warto

wskazać: *Czeska i słowacka powieść uniwersytecka z transformacją ustrojową w tle*, [w:] *Nowoczesność i tradycja: 50 lat wrocławskiego Instytutu Filologii Słowiańskiej*, red. E. Komisaruk, I. Malej, Wrocław 2019, s. 165–176; *Autoepitafium pisarza-celebryty. „Vladimir Páral o sobie i innych, ciekawych sprawach”*, „Slavica Wratislaviensia” 173, 2021, s. 423–433.

ilona.gwozdz-szewczenko@uwr.edu.pl

**Milica Jakóbiec-Semkova** (ORCID: 0000-0001-7201-5111), emerytowana profesor, Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują: historię literatury serbskiej i chorwackiej, dawne i współczesne stosunki literackie polsko-serbskie, translatoologię oraz folklorystykę. Ostatnie publikacje to: *Гжегож Латушњски и српска књижевност* (Grzegorz Łatuszyński), „Prilozi za knjizevnost, jezik, istoriju i folklor” 87, 2021, s. 133–142; *Spisy prenumeratörów jako źródło badań nad kształtowaniem się mitów narodowych w Serbii w epoce romantyzmu*, „Slavica Wratislaviensia” 174, 2021, s. 19–34.

milica.semkow@gmail.com

**Dragan Janković [Драган Јанковић]** (ORCID: 0000-0001-7813-674X), independent researcher. Serbia.

jan.dragan.72@gmail.com

**Hanna Kocur** (ORCID: 0000-0001-7595-6937), doktorantka, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Wrocławskiego. W obszar jej zainteresowań badawczych wpisują się: badania nad przekładem, językowy obraz świata i krytyka feministyczna. Ostatnie publikacje to: *Styl potoczny w przekładzie dramatów Biljana Srbljanovića*, „Studia Translatorica” 12, 2021, s. 233–246; *Plaskoziemiec w języku polskim na tle angielskiego i serbskiego. Analiza modyfikacji semantycznych leksemu w wybranych odmianach języka*, „Półrocznik Językoznawczy Tertium” 6, 2021, nr 1, s. 67–85.

hannakocur@uwr.edu.pl

**Mariia Lenok [Марія Ленок]** (ORCID: 0000-0002-3954-0691), aspirant кафедры української літератури філологічного факультету Запорізького національного університету (Запоріжжя, Україна). Дослідницькі інтереси: сучасна українська література, документалістика, художній репортаж. Найважливіші статті: «Осмишлення художніх репортажів у книзі П. Стеха «Над прірвою в іржі». *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2020, 30 (2); «Специфіка хронотопу в художньому репортажі Д. Казанського «Санітарна зона». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Одеса, 2020, 46 (3).

lenmarii@i.ua

**Aleksandra Savić** (ORCID: 0000-0002-0905-6655), doktorantka na Uniwersytecie Belgradzkim, przewodnicząca Stowarzyszenia Krzewicieli Kultury Języka Republiki Serbskiej. Jej zainteresowania badawcze obejmują kwestie języka i socjolingwistykę. Ostatnie publikacje to: *Информисање у ванредним околностима (употреба метафоре рата током земљотреса, поплава и пандемије вируса корона у Србији)*, *Људска безбедност за XXI век: изазови здравствене безбедности*, Центар за истраживање јавних политика, Београд 2021, с. 20–42 [Informisanje u vanrednim okolnostima (upotreba metafore rata tokom zemljotresa, poplava i pandemije virusa korona u Srbiji), *Ljudska bezbednost za XXI vek: izazovi zdravstvene bezbednosti*, Centar za istraživanje javnih politika, Beograd 2021, s. 20–42]; *Александар Фјодорович Гилџердинг*, Удружење лектора Републике Српске, Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци, Народна и универзитетска библиотека Републике Српске, Бања Лука 2021 [*Aleksandar Fjodorovič Giljferding*, Udruženje lekatora Republike Srpske, Filološki fakultet Univerziteta u Banjoj Luci, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Banja Luka 2021].

aleksandra.suvira@yahoo.com

**Olena Synchak [Олена Синчак]** (ORCID: 0000-0003-4670-0283), Head of the Bachelor's Program in Philology at the Ukrainian Catholic University in Lviv. Research interests: gender linguistics, ecolinguistics, rhetoric and language didactics. Compiler of the *Web Dictionary of Ukrainian Feminine Personal Nouns* (2022) and author of the chapter *Gendered language: Vectors of power and influence* in the textbook *Gender for the Media* (Kyiv 2013). This project has been financially supported by the Believe in Yourself Foundation at the Ukrainian Catholic University in Lviv, Ukraine.

o\_synchak@ucu.edu.ua

**Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak** (ORCID: 0000-0001-8297-0630), doktor habilitowana, profesor Uniwersytetu Wrocławskiego, związana z Instytutem Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Obszar jej zainteresowań naukowych obejmuje: współczesną literaturę i kulturę rosyjską, nurt nieoficjalny w literaturze i sztuce radzieckiej, awangardę rosyjską oraz kulturowe i literackie związki polsko-rosyjskie. Ostatnie publikacje to: „*Nostalgia to tęsknota za rajem*”. *Problem nostalgii w powieści Jewgienija Czyżowa „Zbieracz raju”*, „Roczniki Humanistyczne” 69, 2021, z. 7, s. 187–207; «*За науку и вашу свободу*». *Польское восстание 1830 в романе Михаила Шишкина «Всех ожидает одна ночь»*, [w:] *Проза Михаила Шишкина. Новые прочтения*, red. A. Skotnicka, Kraków 2021, s. 13–34 [„*Za nashu i vashu svobodu*”. *Pol'skoyevosstaniye 1830 v romane Mikhaila Shishkina „Vsekh ozhidayet odna noch”*”, [w:] *Proza Mikhaila Shishkina. Novyye prochteniya*, red. A. Skotnicka, Kraków 2021, s. 13–34].

elzbieta.tyszkowska-kasprzak@uwr.edu.pl

**Dorota Żygadło-Czopnik** (ORCID: 0000-0002-3255-5217), doktor, adiunktka w Zakładzie Bohemistyki Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania naukowe oscylują wokół: obrazu literatury i kultury czeskiej po aksamitnej rewolucji 1989 roku, nowoczesnej czeskiej myśli teoretycznej (dorobek czeskiej teorii literatury i teatrologii) oraz recepcji literatury czeskiej w Polsce. Spośród ostatnich publikacji należy wymienić monografię *W kręgu czeskiej semiotyki teatru. Ivo Osolsobě jako teoretyk teatru i musicalu* (Wrocław 2009) oraz redakcję numeru czasopisma „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia” 3. *Elity w krajach Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989* (2015).

dorota.zygadlo-czopnik@uwr.edu



# Informacja dla Autorów

Od tomu 174 w czasopiśmie obowiązuje styl APA.

1. Redakcja przyjmuje niepublikowane wcześniej teksty naukowe z zakresu literaturoznawstwa i językoznawstwa słowiańskiego. Publikacja jest nieodpłatna. Redakcja nie zwraca tekstów niezamówionych.

2. Przesłanie przez Autora tekstu do redakcji czasopisma jest równoznaczne z:

a) jego oświadczeniem, że przysługują mu autorskie prawa majątkowe do tego tekstu, że tekst jest wolny od wad prawnych, nie był wcześniej publikowany w całości lub części oraz nie został złożony w redakcji innego pisma;

b) udzieleniem nieodpłatnej zgody na wydanie tekstu w czasopiśmie „Slavica Wratislaviensia” oraz jego nieograniczone co do czasu i terytorium rozpowszechnianie, w tym na wprowadzenie do obrotu egzemplarzy czasopisma oraz odpłatne i nieodpłatne udostępnianie jego egzemplarzy w internecie;

c) udzieleniem nieodpłatnej zgody na umieszczenie w internetowej bazie Czasopisma Naukowe w Sieci (CNS) i innych bazach, z którymi współpracuje Wydawnictwo oprócz samego tekstu także podstawowych danych o artykule, m.in. jego streszczenia, słów kluczowych oraz danych personalnych Autora (imię i nazwisko, miejsce zatrudnienia, adres e-mail).

3. Teksty artykułów oraz recenzji przyjmowane są w językach słowiańskich oraz w języku angielskim.

4. Objętość artykułów wraz z przypisami, bibliografią i streszczeniami nie powinna przekraczać 32 000 znaków ze spacjami, a objętość recenzji 10 000 znaków ze spacjami.

5. Wskazówki szczegółowe, dotyczące przygotowania tekstu do publikacji znajdują się w punkcie II.

6. Sposób przesłania pracy: artykuły należy przysyłać w wersji elektronicznej (dokument MS Word DOC/DOCX lub tekst sformatowany RTF) e-mailem na adres Redakcji: [slavica.wr@uwr.edu.pl](mailto:slavica.wr@uwr.edu.pl) lub inny, wskazany przez członka Komitetu Redakcyjnego.

7. O przyjęciu tekstu do wydania w czasopiśmie „Slavica Wratislaviensia” Autor zostanie poinformowany za pośrednictwem poczty elektronicznej w ciągu 3 miesięcy.

8. Artykuły są recenzowane poufnie i anonimowo (tzw. *double-blind review*). Lista recenzentów jest publikowana co roku na stronie internetowej czasopisma (<http://swr.wuwr.pl>) w zakładce „RECENZOWANIE”.

9. Uwagi recenzyjne są przesyłane Autorowi, który zobowiązuje się do uwzględnienia zasugerowanych poprawek lub nadesłania uzasadnienia w wypadku ich nieuwzględnienia. Przy dwóch recenzjach negatywnych Redakcja odmawia przyjęcia tekstu do druku.

10. Wydawnictwo zastrzega sobie prawo dokonywania w tekstach poprawek redakcyjnych.

11. Autor jest zobowiązany do wykonania korekty autorskiej w ciągu 7 dni od daty otrzymania tekstu do korekty. Niewykonanie korekty w tym terminie oznacza zgodę Autora na wydanie tekstu w postaci przesłanej do korekty.

12. Autor nie otrzymuje honorarium autorskiego za artykuły.

13. Po opublikowaniu artykułu Autor otrzymuje nieodpłatnie 1 egzemplarz drukowany czasopisma „Acta Universitatis Wratislaviensis Slavica Wratislaviensia”. Wszystkie udostępniane przez Wydawnictwo artykuły, w formacie PDF, znajdują się na stronie [www.wuwr.pl](http://www.wuwr.pl).











Wydawnictwo  
Uniwersytetu  
Wrocławskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o.

plac Uniwersytecki 15  
50-137 Wrocław  
sekretariat@uwur.com.pl

wuur.eu  
Facebook/wydawnictwouwr