

WIELKIE  
TEMATY KULTURY  
W LITERATURACH  
SŁOWIAŃSKICH  
15  
ZARAZA

ACTA UNIVERSITATIS WRATISLAVIENSIS NO 4135

WIELKIE  
TEMATY KULTURY  
W LITERATURACH  
SŁOWIAŃSKICH  
15  
ZARAZA

REDAKCJA

ILONA GWÓŹDŹ-SZEWCZENKO, EWA KOMISARUK,  
JOANNA KULA, MAGDALENA ŚLAWSKA,  
ANNA URSULENKO

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 Józwickiewicz (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Sekretarz Redakcji — Marcin Maksymilian Borowski (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

### Członkowie

Oleh Beley (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Bogumił Gasek (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Henryk Jaroszewicz (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Marjan Markovič (Uniwersytet św. Cyryla i Metodego w Skopju, Macedońska Akademia Nauk i Sztuk, Macedonia Północna), Alla Nedashkivska (Uniwersytet 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-Szafraniec (Uniwersytet Wrocławski, Polska), język czeski — Jolanta Sokolova (Czeska Akademia Nauk, Praga, Czechy)

## RADA NAUKOWA

Andriy Danilenko (Uniwersytet Pace, Nowy Jork, USA), Ágnes Dukkon (Uniwersytet im. Lorán-da Eötvösa, Budapeszt, Węgry), Jana Hoffmannová (Uniwersytet Jana Amosa Komenskigo, Praga, Czechy), Galina Nefagina (Akademia Pomorska, Słupsk, Polska), Oleg Rummyantsev (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.wr@uwr.edu.pl](mailto:slavica.wr@uwr.edu.pl)

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

Wersja podstawowa czasopisma: drukowana

Na okładce: [migfoto/123RF.com](https://mifoto/123RF.com)

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o., Wrocław 2023

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

EWA KOMISARUK, Zaraza — pandemic, epidemie i choroby w literaturze. Wprowadzenie do tematu . . . . .	9
LITERATURY SŁOWIAŃSZCZYZNY WSCHODNIEJ	
ANNA WARDA, Obraz zarazy w poezji Dmitrija Chwostowa . . . . .	15
JOSEF DOHNAL, Эпидемия как тест смысла жизни в повести Викентия Викентьевича Вересаева <i>Без дороги</i> . . . . .	27
JOANNA NOWAKOWSKA-OZDOVA, W obliczu choroby — tyfus w opowiadaniach Antoniego Czechowa . . . . .	41
LUDMIŁA SZEWCZENKO, Время двух пандемий в <i>Повести о смерти</i> Марка Алданова . . . . .	53
ANNA BOGINSKAYA, Мотив болезни в романе Бориса Пастернака <i>Доктор Живаго</i> . . . . .	69
SVELLANA PAVLENKO, Heterotopie i nie-miejsca w powieści Jany Wagner <i>Pandemia</i> . . . . .	83
ANNA ŚWIETLIK, Jak Rosja walczy z „tęczową zarazą”, czyli dyskurs anty-queer we współczesnej rosyjskiej przestrzeni kulturowej . . . . .	95
* * *	
WALENTYNA SOBOL, Чудесне і реальне оздоровлення в час епідемії (Салоніцький 1724 рік Пилипа Орлика) . . . . .	103
MARTA ZAMBRZYCKA, Epidemia niepamięci. <i>Pomór</i> Walerija Szewczuka . . . . .	113
MATEUSZ ŚWIETLIKI, Plaga czerwonych potworów. Reprezentacja Hołodomoru w książce obrazkowej <i>Tell Me a Story, Babushka</i> Caroli Schmidt i Viniciusa Melo . . . . .	123
ANNA URSULENKO, Epidemia jako metafora preapokaliptyczna. Przypadek <i>Choroby Libenkrafta</i> Ołeksandra Irwańca . . . . .	135
LITERATURY SŁOWIAŃSZCZYZNY ZACHODNIEJ	
JANA VRAJOVÁ, Realismus a dekadence jako „nákaza“ v dobové řeči o literatuře 19. století . . . . .	149
JOZEF BRUNCLÍK, Cholera v próze Martina Kukučina <i>Dies irae</i> . . . . .	157
MARTIN TICHÝ, JANA CINDLEROVÁ, Obraz cholery v české populární literatuře počátku 20. století . . . . .	169
MARCELA ANTOŠOVÁ, Nákaza a jej sémantické polohy v románe <i>Atómy Boha</i> . . . . .	181
DOROTA ŽYGADLO-CZOPNIK, Motyw zarazy w <i>Guwernantce</i> Vladimíra Macury . . . . .	195
MARTINA HALAMOVÁ, Zobrazování nákazy v českých uměleckých textech s tematikou války v prvních dekádách dvacátého a jednadvacátého století . . . . .	213

\* \* \*

DEJAN AJDAČIĆ, O genetski izazvanim bolestima u romanu <i>Kralj Bola i skakavac (Król Bólu i pasikonik)</i> Jaceka Dukaja . . . . .	221
---	-----

## LITERATURY SŁOWIAŃSZCZYZNY POŁUDNIOWEJ

MARTA CHASZCZEWICZ-RYDEL, Epidemie w przestrzeni Śródziemnomorza i ich świadectwa w literaturze i sztuce . . . . .	231
DUBRAVKA BRUNČIĆ, Žensko zdravlje i zarazna bolest u <i>Gričkoj vještici</i> Marije Jurić Zagorke . . . . .	243
ANDRIJANA KOS-LAJTMAN, Zaraza i rat kao anticipatori smrti: <i>Tifusari</i> Jure Kaštelana . . . . .	255
LUCIJANA ARMANDA ŠUNDOV, Vampires and Infection in Croatian Literature . . . . .	269
EWA SZPERLIK, Ludzkość odczłowieczona, supergrypa i smutny los żurawi. Jak się żyje na Planecie Friedman? . . . . .	285
TEA-TEREZA VIDOVIĆ SCHREIBER, JOSIP MILETIĆ, Live to Tell, or, The 2020 <i>Framework for Hatred</i> . . . . .	297
GABRIELA ABRASOWICZ, Postjugosłowiański teatr wobec pandemii COVID-19. Poetyka, strategie kreacji i nowe uczestnictwo . . . . .	313

\* \* \*

DRAGOLJUB PERIĆ, Povampirenje kao zaraza – prvi vojni izveštaji o vampirima i njihovo literarno transponovanje u savremenoj srpskoj prozi . . . . .	329
СОФИЈА ФИЛИПОВ, Епидемија бесмртности и писање романа у <i>Проналаску Атханатика</i> Владана Деснице . . . . .	343
JELENA N. ARSENJEVIĆ MITRIĆ, Пандемички дискурс у поезији Драгана Хамовића: <i>Заштитна маска и Две хиљаде двадесета</i> . . . . .	353

\* \* \*

WOJCIECH JÓŹWIĄK, <i>Biały pokój</i> Bogomiła Rajnowa . . . . .	363
Noty o Autorach . . . . .	375

# Contents

EWA KOMISARUK, Plague — Pandemics, Epidemics and Diseases in Literature: Introductory Remarks . . . . .	9
EASTERN SLAVIC LITERATURE	
ANNA WARDA, The Image of the Plague in the Poetry of Dmitry Khvostov . . . . .	15
JOSEF DOHNAL, The Epidemic as a Test of the Meaning of Life in Vikentiy Vikentiyevich Veresaev's <i>Without a Road</i> . . . . .	27
JOANNA NOWAKOWSKA-OZDOBA, In the Face of Illness — Typhus in the Short Stories of Anton Chekhov . . . . .	41
LUDMIŁA SZEWCZENKO, The Time of Two Pandemics in Mark Aldanov's <i>A Novel about Death</i> . . . . .	53
ANNA BOGINSKAYA, Motif of Illness in Boris Pasternak's Novel <i>Doctor Zhivago</i> . . . . .	69
SVETLANA PAVLENKO, Heterotopias and Non-Places in Yana Vagner's Novel <i>To the Lake</i> . . . . .	83
ANNA ŚWIETLIK, How Russia Fights against the "Rainbow Plague," or, Anti-Queer Discourse in Contemporary Russian Cultural Space . . . . .	95
* * *	
WALENTYNA SOBOL, Miraculous and Real Recovery during the Epidemic (Pylyp Orlyk's Account of the Plague of 1724 in Thessaloniki) . . . . .	103
MARTA ZAMBRZYCKA, An Epidemic of Oblivion: Valeriy Shevchuk's Novel <i>The Plague</i> . . . . .	113
MATEUSZ ŚWIETLICKI, A Plague of Red Monsters: Representation of the Holodomor in the Picturebook <i>Tell Me a Story, Babushka</i> by Carola Schmidt and Vinicius Melo . . . . .	123
ANNA URSULENKO, Epidemic as a Pre-Apocalyptic Metaphor: The Case of <i>Libenkraft's Disease</i> by Oleksandr Irvanets . . . . .	135
WESTERN SLAVIC LITERATURE	
JANA VRAJOVÁ, Realism and Decadence as a "Contagion" in 19th-Century Discourse on Contemporary Literature . . . . .	149
JOZEF BRUNCLÍK, Cholera in Martin Kukučín's Short Story <i>Dies Irae</i> . . . . .	157
MARTIN TICHÝ, JANA CINDLEROVÁ, The Representation of Cholera in Czech Popular Literature in the Early 20th Century . . . . .	169
MARCELA ANTOŠOVÁ, Infection and Its Semantic Positions in the Novel <i>Atoms of God</i> . . . . .	181
DOROTA ŽYGADLO-CZOPNIK, The Motif of Disease in Vladimír Macura's <i>The Governess</i> . . . . .	195
MARTINA HALAMOVÁ, Representations of Infection in Czech War Fiction in the First Decades of the 20th and 21st Centuries . . . . .	213

\* \* \*

- DEJAN AJDAČIĆ, On Genetically Induced Diseases in the Novel *King of Pain and the Grasshopper* by Jacek Dukaj . . . . . 221

## SOUTHERN SLAVIC LITERATURE

- MARTA CHASZCZEWICZ-RYDEL, Epidemics in the Mediterranean and Their Representations in Literature and Art . . . . . 231
- DUBRAVKA BRUNČIĆ, Women's Health and Contagious Disease in Marija Jurić Zagorka's *The Witch of Grič* . . . . . 243
- ANDRIJANA KOS-LAJTMAN, Contagion and War as Auguries of Death: Jure Kaštelan's *The Typhus Victims* . . . . . 255
- LUCIJANA ARMANDA ŠUNDOV, Vampires and Infection in Croatian Literature . . . . . 269
- EWA SZPERLIK, Dehumanised Humanity, Super-Flu and the Sad Fate of Cranes: What Is Life Like on Planet Friedman? . . . . . 285
- TEA-TEREZA VIDOVIĆ SCHREIBER, JOSIP MILETIĆ, Live to Tell, or, The 2020 *Framework for Hatred* . . . . . 297
- GABRIELA ABRASOWICZ, Post-Yugoslav Theatre in Times of the COVID-19 Pandemic: Poetics, Creation Strategies and New Participation . . . . . 313

\* \* \*

- DRAGOLJUB PERIĆ, Vampire Contagion: First Military Reports about Serbian Vampires and Their Literary Representations in Contemporary Serbian Fiction . . . . . 329
- SOFIJA FILIPOV, The Epidemic of Immortality and Novel-Writing in Vladan Desnica's *The Discovery of Athanatic* . . . . . 343
- JELENA N. ARSENIJEVIĆ MITRIĆ, Pandemic Discourse in Dragan Hamović's Poetry: *Protective Mask* and *Two Thousand Twenty* . . . . . 353

\* \* \*

- WOJCIECH JÓŹWIAK, Bogomil Raynov's *White Room* . . . . . 363
- Notes on Authors . . . . . 375

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.1>

## Zaraza — pandemie, epidemie i choroby w literaturze. Wprowadzenie do tematu

Światowa Organizacja Zdrowia 11 marca 2020 roku ogłosiła stan pandemii w związku z rozprzestrzenianiem się wirusa SARS-CoV-2. Wkrótce pandemia COVID-19 radykalnie zmieniła świat pod względem ekonomicznym, społecznym i kulturowym, odbierając współczesnemu człowiekowi poczucie bezpieczeństwa, ograniczając jego wolność i mobilność. Zamykanie granic między państwami, globalna kwarantanna, doświadczanie izolacji i osamotnienia w obliczu zagrożenia przyniesionego przez katastrofalną w skutkach zarazę stały się częścią traumatycznych doświadczeń ostatnich lat. Przeróżenie wzbudzały pokazywane w telewizyjnych serwisach informacyjnych sceny z Wuhan w Chinach i Bergamo we Włoszech, niedowierzenie i strach wywoływały obrazy wyludnionych miast oraz opustoszałych gmachów instytucji i szkół. Codzienne życie podporządkowywano kolejnym restrykcjom i obostrzeniom. Koronawirus, *lockdown*, szpital covidowy, respirator, maseczka ochronna, technologia mRNA, certyfikat covidowy, nauczanie zdalne, aplikacja webowa, wirtualny *open space* — te wyrażenia osiągnęły naprawdę dużą frekwencję w języku opisującym nową dla wszystkich rzeczywistość.

Skutki rozprzestrzeniania się koronawirusa pokazały, że mimo rozwoju medycyny, mimo poprawy warunków sanitarno-higienicznych i masowości szczepień ochronnych choroby zakaźne wciąż — tak jak przed wiekami — są groźne. Pandemia stała się impulsem do aktualizowania przechowywanych w pamięci kulturowej przeżyć podobnych oraz do ponownej lektury dzieł podejmujących temat choroby. Kiedy spojrzymy na korpus tekstów zaczynający się od scen zarazy u Homera i Sofoklesa, od starożytnych dzieł medycznych i historycznych kronik, a kończący się współczesnymi narracjami „maladycznymi” (termin Kazimierza Szewczyka, 2001, s. 317) oraz poezją „covidową”, będziemy mogli stwierdzić, że zaraza (choroba, epidemia, pandemia) zawsze pobudzała i nadal — zwłaszcza dziś — pobudza twórców do rozmowy o „wielkich tematach” ludzkiej egzystencji: życiu, cierpieniu, umieraniu, empatii, śmierci czy pamięci.

Epidemie konceptualizowane są w literaturze w rozmaity sposób: ukazują się je jako anarchiczną energię burzącą zastany porządek życia i unieważniającą obowiązujące zasady moralne, przedstawia jako rodzaj karzącej ludzkość metafizycznej siły czy też jako metaforę obserwowanych zjawisk społecznych, oznakę intelektualnego i egzystencjalnego kryzysu. W XX wieku w literackim obrazie zarazy dominował jej społeczny wymiar oraz ideologiczny podtekst, w ostatnich

dziesięcioleciach natomiast, zwłaszcza w utopiach negatywnych, choroba zakaźna bywa ukazywana w konwencji apokaliptycznej. Podkreśla się jej potencjał jako skutecznego narzędzia socjotechnicznego, a motyw zmagania się ludzi z plagą wpisuje w kontekst doświadczenia totalitarnego. Obszerny i zróżnicowany gatunkowo korpus tekstów problematyzujących zarazę zachęca do poszukiwania odpowiedzi na pytanie o powtarzalność, cykliczność, wręcz „kolistość” doświadczenia, które naznaczone jest przez zetknięcie z chorobą.

Dla współczesnych rozważań o zarazie — także tych literaturoznawczych — punktem wyjścia są często eseje Susan Sontag, których tematem „nie jest choroba w sensie fizycznym, lecz sposoby jej wykorzystania w formie figury czy metafory” (2016, s. 5). Oba eseje — *Choroba jako metafora* oraz *AIDS i jego metafory* — ukierunkowane są na dekonstrukcję zakorzenionych w zbiorowej świadomości mitów gruźlicy, raka i AIDS; oba też zajmują ważne miejsce we współczesnym kanonie literatury naukowej poświęconej chorowaniu i jego kulturowym obrazom. Nie sposób nie wymienić w tym miejscu kilku innych istotnych pozycji, które pokazują, w jakim kierunku podążała i podąża refleksja odnosząca się do obrazu człowieka zmagającego się z chorobami zakaźnymi. Są to następujące książki: *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS* Moniki Sznajderman (1994), *Oddech śmierci. Życie codzienne podczas epidemii* Szymona Wrzesińskiego (2008), *Żyjąc w cieniu śmierci... Kulturowy obraz gruźlicy* Mateusza Szuberta (2011), *Historia zdrowia i choroby: praktyki sanitarne od średniowiecza do współczesności* Georges’a Vigarello (2011), *Historia epidemii. Od dżumy do AIDS* Jacques’a Ruffiégo i Jeana-Charlesa Sourni (1996), a także *Pandemia! COVID-19 trzęsie światem* Slavoja Žižka (2020).

\* \* \*

Niniejszy 177, monograficzny, tom czasopisma „Slavica Wratislaviensia” zawiera wielowątkową refleksję nad dosłownie i metaforycznie rozumianą zarazą, nad literackimi i kulturowymi przedstawieniami pandemii, epidemii, choroby. Zastosowane przez badaczy strategie interpretacji wybranych utworów pozwoliły pokazać zarazę jako czynnik diagnozujący kondycję ludzką, weryfikujący wiedzę o naturze człowieka i jego miejscu w świecie. Analiza utworów literackich ukierunkowana maładycznie — na ogląd i interpretację (auto)patografii — koncentrowała się na takich zagadnieniach, jak: *maladies* duszy i ciała, stany i doświadczenia liminalne, choroba a introspekcja i samoobserwacja, metaforyczne znaczenie fizycznej oraz psychicznej dysharmonii, mityzacja choroby czy paralele między katastrofami epidemiologicznymi a tragicznymi w skutkach wydarzeniami historycznymi. Celem literaturoznawczej refleksji o „zarazie” obecnej w przeszłości i przenikającej doświadczenia teraźniejszości było sprawdzenie, w jaki sposób w tekście literackim przedstawione zostało doświadczenie doloryczne, w jaki

sposób choroba zmienia jednostkę/społeczność oraz jaki konkretny/metaforyczny ślad pozostawia zaraza. Teksty zamieszczone w tym, pandemicznym (powstałym w czasach pandemii COVID-19), tomie „Slaviców” odzwierciedlają różnorodność i specyfikę utworów zakwalifikowanych jako przykłady „narracji chorobowych”. W polu zainteresowania autorów artykułów znalazły się wypowiedzi artystyczne zróżnicowane pod względem gatunkowym: od osiemnastowiecznych dziuryszy i poezji klasycystycznej po funkcjonujące w przestrzeni wirtualnej memy o tematyce covidowej; od arcydzieł prozy powieściowej po książki obrazkowe dla dzieci i filmy *queer*. Zaraza (choroba, pandemia, epidemia) jest w tych dziełach, tekstach i obrazach dominantą problemową, elementem zmuszającym do namysłu nad sprawami zarówno zwykłymi, codziennymi, jak i tymi, które aktualizują ideowe, światopoglądowe oraz metafizyczne sensy usytuowane w przestrzeni wielkich tematów kultury.

Omawianie dyskursów maladycznych wymagało od autorów wyjścia poza tekst literacki (ustalenia literaturoznawcze zostały wzbogacone o konteksty z zakresu filozofii, bioetyki, antropologii, socjologii medycyny czy tanatologii) oraz zastosowania metodologii gwarantujących uzyskanie przekonujących rezultatów w postępowaniu analitycznym, dlatego wykorzystane zostały różnorodne metody badawcze — nie tylko te od dawna zakorzenione w nauce (opisowa, biograficzna, porównawcza i intertekstualna), ale też te proponowane przez nową humanistykę (na przykład ekokrytyka, czarna ekologia, *animal studies*).

Publikowane w niniejszym tomie teksty z zakresu literatury rosyjskiej zawierają refleksje na temat obrazu zarazy w wierszach autorstwa Dymitra Chwostowa, epidemii przedstawionej w powieści Wikientija Wieriesajewa *Bez drogi* (1894) oraz ukazanego w opowiadaniach Czechowa wpływu choroby zakaźnej na ludzką psychikę i relacje interpersonalne. Uwagę badaczy zajęła również *Opowieść o śmierci* (1953) Marka Ałdanowa, w której wykreowany przez pisarza obraz epidemii cholery z lat 1847–1850 został omówiony w kategoriach filozofii przypadku, a także powieść *Doktor Żywago* (1957) Borysa Pasternaka, w której zarówno realne wydarzenia historyczne, jak i choroby ujawniły swą niszczycielską dla bohaterów moc. Literaturę dwudziestopiętnastowieczną reprezentuje w tej części tomu *Wongozero* (2011) Jany Wagner. Wykorzystanie w analizie powieści ustaleń Michela Foucaulta i Marca Augégo pozwoliło dowiedzieć, że pandemia sprzyja ekspansji przestrzeni „niczyich”, heterotopowych. Swoistym, metaforycznie nacechowanym, podsumowaniem tej części rozważań są uwagi odnoszące się do sytuacji powstałej w Rosji wokół premiery filmu *Ognisty ptak* (2021), będącego rzadkim przykładem kina *queer*, a jednocześnie obrazu osadzonego w sowieckich realiach zimnej wojny.

Badacze literatury ukraińskiej poddali naukowemu oglądowi bardzo różne pod względem gatunkowym teksty: jest wśród nich osiemnastowieczny rękopis hetmana Filipa Orłyka (1672–1742), autora diarystycznego świadectwa dramatycznych wydarzeń wywołanych wybuchem epidemii dżumy, tekstu dokumentującego

go zmagania człowieka z doświadczeniem izolacji i samotności, a także napisana w 1969 roku i opublikowana 20 lat później powieść-moralitet Wałerijsza Szewczuka *Pomór*, w której przedstawiona w kategoriach maladycznych kulturowa i historyczna amnezja staje się impulsem do namysłu nad problematyką postzależnościowego dziedzictwa współczesnego społeczeństwa ukraińskiego. Z kolei książka obrazkowa Caroli Schmidt i Winicjusza Melo *Tell Me a Story, Babushka* (2019) została omówiona jako przykład literackiego przedstawienia Hołodomoru (Wielkiego Głodu) w anglojęzycznej literaturze dziecięcej diaspory ukraińskiej. Zarazą jest w tym ujęciu ideologia, która nie tylko zniszczyła miliony ludzkich istnień, lecz także wymazała tę tragedię z pamięci zbiorowej. Wykorzystanie zaś w analizie apokaliptycznej utopii Ołeksandra Irwańca *Choroba Libenkrafta* (2010) ustaleń René Girarda i Susan Sontag pozwoliło po raz kolejny potwierdzić bliskość metafory epidemii ze zjawiskami symbolicznej przemocy i ucisku społecznego.

Choroba jako motyw centralny tekstu literackiego analizowana jest także w utworach z obszaru Słowiańszczyzny Zachodniej. Naukowy ogląd opublikowanych w periodykach czeskich wypowiedzi krytycznoliterackich, czeskiej prozy realistycznej (*Dies irae* [1894] Martina Kukučina) i czeskiej literatury popularnej z początku XX wieku, powieści *Atomy Boga* (1928) Gejzy Vámoša i *Guwernantka* (1997) Vladimíra Macury, tekstów ekspresjonistycznych, a także najnowszych utworów literackich, w tym opowiadania *Król Bólu i pasikonik* (2010) Jacka Dukaja, pozwoliły w wybranych do analizy utworach dostrzec obecność różnych tendencji. Będzie więc widoczna w nich zarówno predylekcja do metaforyzowania choroby, jak i dążenie do stworzenia przekonującego realizmem szczegółów obrazu epidemii (cholery); pojawi się chęć „oswojenia” zarazy poprzez humor, satyrę i śmiech, ale też próby osadzenia jej w kontekście filozoficznym. Choroba (dżuma) często funkcjonuje również jako metafora kryzysu tożsamości, znak końca określonego świata, któremu towarzyszy „wielkie umieranie”.

Z kolei artykuły z kręgu Słowiańszczyzny Południowej zawierają interesujące uwagi na temat takich utworów, jak ukazujący zarazę jako element wojen oraz narzędzie sił zła siedemnastowieczny epos *Osman* (1621–1638, publ. 1826) Ivana Gundulicia czy cykl powieściowy chorwackiej pisarki Marii Jurić Zagorki „Grička vještica”, publikowany w pierwszych dziesięcioleciach XX stulecia i podejmujący temat epidemii ospy prawdziwej, do której doszło za panowania cesarzowej Marii Teresy. Przeprowadzone procedury badawcze pozwoliły wykazać przydatność kategorii genderowych (na przykład genderowych strategii kodowania zarazy) do analizy narracji chorobowej, ujawniając wpływ chorób zakaźnych na ustalanie różnego rodzaju hierarchii. Natomiast omówienie poematu Jurego Kaštelana *Chorzy na tyfus* (1960) zostało ukierunkowane na zbadanie związku funkcjonalnego, jaki zachodzi pomiędzy formalnymi elementami wypowiedzi poetyckiej a najważniejszymi polami semantycznymi tekstu (zaraza i wojna), ze szczególnym uwzględnieniem sposobu antycypowania śmierci. Według zupełnie innego klucza analizowane są zaś powieści Borisa Pericia i Roberta Naprty, auto-



rów reprezentujących nurt chorwackiej literatury popularnej. Występujące w ich twórczości zjawisko wampiryzmu rozpatrywane jest jako pretekst do mówienia o wojennych traumach i wykorzystywane do krytyki systemu ochrony zdrowia czy też parodiowania przedstawicieli świata nauki.

Pełna intertekstualnych odniesień, tropów i motywów popkultury XX i XXI wieku powieść bośniacko-hercegowińskiego pisarza Josipa Mlakicia, zatytułowana *Planet Friedman* (2012), to — jak wynika z poświęconego jej artykułu — post-katastroficzną antyutopia, przykład futurystycznej, postpastoralnej dystopii i antymit Arkadii. Analiza powieści, wpisująca się w literaturoznawczy obszar badań z zakresu nowej humanistyki (ekokrytyki, geotraumy, czarnej ekologii, ekocydu, *animal studies*), odnosi się między innymi do tak aktualnych w dzisiejszej rzeczywistości procesów, jak globalizacja, rozwój biotechnologii, koncepcja „końca człowieka” czy zmierzech antropocentryzmu. W omówieniu zaś opartej na faktach historycznych powieści *Okvir za mržnju* (1987) Ivana Araliki centrum problemowe zajmują zestawienia motywów obecnych w dziele chorwackiego pisarza z funkcjonującymi we współczesnym świecie wirtualnym memami powstałymi w reakcji na pandemię COVID-19. O wpływie tejeż na projekty teatralne realizowane w ostatnich latach w Chorwacji, Słowenii, Serbii i Czarnogórze traktuje kolejny artykuł, w którym uwaga została skierowana na wpływ zewnętrznych, pandemicznych okoliczności na tematykę, poetykę i kształt takich scenicznych realizacji, jak tekst inscenizowany, instalacja, *cruising performance* czy spacer performatywny.

Literaturze serbskiej są w niniejszym tomie poświęcone artykuły analizujące utwory będące swoistą (re)interpretacją postaci wampira. Są to: postmodernistyczna powieść Mirjany Novaković *Strah i njegov sluga* (2001), utwór Mladena Milosavljevicia *Kal juga* (2018), charakteryzowany jako egzystencjalne studium człowieczeństwa usytuowane w kontekście biologicznych metafor choroby, oraz opowiadanie Gorana Skrobonji *Reč koja odjekuje* (2016), w którym wampir to mroczny bohater subkultury, funkcjonujący w liminalnych obszarach przestrzeni „cywilizowanej”. Na obrazie „epidemii nieśmiertelności” i jej skutkach koncentruje się z kolei omówienie nieukończonego dzieła Vladana Desnicy *Pronalazak Athanatika* (2006), jednej z pierwszych powieści dystopijnych w literaturze serbskiej. Najnowsze utwory, wiersze z czasów pandemii COVID-19, to omawiane w kolejnym artykule teksty wchodzące w skład tomów poetyckich *Zaštitna maska* (2020) oraz *Dve hiljade dvadeseta* (2021) Dragana Hamovicia. Układają się one w formę lirycznego dziennika złego roku, roku „pandemicznej normalności”, którą współtworzą: izolacja, kwarantanna, godzina policyjna, stan wyjątkowy, maski ochronne, szczepionki i testy.

Tom zamyka artykuł poświęcony nacechowanemu autobiograficznie tekstowi bułgarskiego pisarza Bogomiła Rajnowa *Patishta za nikade* (1966) oraz ekranizacji tego utworu, filmowi *Biały pokój* (1968). Osadzenie analizy w kontekście uwzględniającym między innymi refleksje Susan Sontag, Michela Foucaulta i Sława Żiżka pozwoliło nie tylko w przekonujący sposób scharakteryzować głów-

nego bohatera czy szpitalną przestrzeń, ale zwłaszcza przedstawić śmiertelną dla pacjenta chorobę jako metaforę wyniszczającego, represyjnego systemu ideologiczno-politycznego.

Podsumowując ten krótki przegląd prezentowanych w niniejszym tomie „Slaviców” tekstów, należy podkreślić, że oferują one czytelnikowi wielowątkową refleksję nad zarazą, ukazując chorobę nie tylko jako przypadek medyczny czy zjawisko fizjologiczne, lecz także jako zdarzenie mityzowane i metaforyzowane, fakt postrzegany w kategoriach etycznych i historycznych. Zaraza traktowana jest przede wszystkim jako sprawdzian, weryfikujący wiedzę na temat kondycji współczesnego człowieka.

*Ewa Komisaruk*  
*Uniwersytet Wrocławski*

## Bibliografia

- Ruffié, J., Sournia, J.Ch. (1996). *Historia epidemii. Od dżumy do AIDS*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Sontag, S. (2016). *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Szewczyk, K. (2001). *Dobro, zło i medycyna. Filozoficzne podstawy bioetyki kulturowej*. Warszawa: PWN.
- Sznajderman, M. (1994). *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper.
- Szubert, M. (2011). *Żyjąc w cieniu śmierci... Kulturowy obraz gruźlicy*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Vigarello, G. (2011). *Historia zdrowia i choroby: praktyki sanitarne od średniowiecza do współczesności*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Wrzesiński, S. (2008). *Oddech śmierci. Życie codzienne podczas epidemii*. Kraków: Wydawnictwo Egis.
- Žižek, S. (2020). *Pandemia! COVID-19 trzęsie światem*. Warszawa: Wydawnictwo Relacja.

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.2>

Data przesłania artykułu: 15.12.2021

Data akceptacji artykułu: 5.06.2022

ANNA WARDA

Uniwersytet Łódzki, Polska  
(University of Lodz, Poland)

## Obraz zarazy w poezji Dmitrija Chwostowa\*

### The Image of the Plague in the Poetry of Dmitry Khvostov

#### Abstract

The subject of the article is the image of the plague (specifically — cholera) that struck Russia in 1830, which was presented in two poems by a graphomaniac poet — Dmitry Khvostov (1757–1835). The aim of the research is to discuss in detail the poetic image of the epidemic in the poems *Cholera of 1830* and *July in Petropolis*. The poetic portayal of the cholera epidemic in two of Russia's largest metropolises focuses not only on the plague's daunting form and effect, but also on strategies of combating it. The article uses descriptive, biographical, analytical, comparative and intertextual methods of research, which led to the conclusion that the method of imaging used by Khvostov was typical for the era of classicism and the literary tradition of M. Lomonosov, but in terms of originality and poetic artistry, it did not show any greater value. Khvostov identified plague with evil and unclean forces, and presented the fight against it as an expression of the highest bravery. The poetic descriptions of the plague are accompanied by passages typical of panegyric poetry praising the tsar and his actions taken during the pandemic.

*Keywords:* D.I. Khvostov, 19th-century literature, plague, cholera, poetic images

## Образ чумы в поэзии Дмитрия Хвостова

#### Резюме

Предметом статьи является картина чумы (холеры), поразившей Россию в 1830 году, представленная в двух стихотворениях поэта-графомана Дмитрия Хвостова (1757–1835). Цель исследования — подробно изучить поэтический образ пандемии в стихотворениях:

---

\* Źródło finansowania badań: środki Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego.

*Холера 1830 года и Июль в Петрополе.* Opisanie w poëtyczeskiej formie epidemii cholery w двух крупнейших мегаполисах России включает не только образ болезни и ее последствия, но и борьбу с ней. В статье использованы различные методы исследования: описательный, биографический, аналитический, сравнительный и интертекстуальный. В результате проведенного анализа был сделан вывод о том, что использованный Хвостовым метод изображения типичен для эпохи классицизма и литературной традиции М. В. Ломоносова. Однако по оригинальности и художественному уровню рассматриваемые произведения не представляют серьезной художественной ценности. Хвостов отождествлял чуму со злыми и нечистыми силами, рассматривал борьбу с ней как проявление высшей храбрости. Поэтические описания чумы сопровождаются панегирическими фрагментами, восхваляющими царя и его действия во время пандемии.

*Ключевые слова:* Д.И. Хвостов, литература XIX века, чума, холера, образ

## Wprowadzenie — informacja o autorze

Dmitrij Iwanowicz Chwostow (1757–1835) był jednym z bardziej płodnych poetów końca XVIII–pierwszych dziesięcioleci XIX wieku (Al'tshuller, 1975, 2007, 2014; Amelin, 1997; Vinitskiy, 2017), a przy tym bodaj najbarwniejszą postacią kilku epok literackich. Jeszcze za życia zyskał reputację grafomana (w terminologii pierwszej połowy XIX wieku — metromaniaka) i antypoety (Vinitskiy, 2017, s. 10–23).

Dmitrij pochodził z bardzo starej rodziny szlacheckiej. W latach 1768–1769 uczył się w gimnazjum Uniwersytetu Moskiewskiego, w 1772 rozpoczął studia na Uniwersytecie Moskiewskim, skąd rok później został oddelegowany do Europy, gdzie odbywał studia na Uniwersytecie w Strasburgu (1773–1775). Od 1772 roku był wciągnięty do Pułku Priebrazeńskiego; w 1779 zdobył stopień porucznika, po czym wrócił do rodzinnej wioski nad rzeką Kubrą. W 1783 roku przeniósł się do Petersburga, gdzie wstąpił do służby cywilnej, podejmując pracę w Senacie (do 1788 roku).

W 1785 roku został wybrany członkiem Cesarskiej Akademii Nauk, w 1791 awansował na członka zwyczajnego, a w 1817 uzyskał tytuł członka honorowego. W 1788 roku stał się zaufanym człowiekiem znakomitego rosyjskiego dowódcy i zwycięzcy wielu kampanii militarnych — Aleksandra Suworowa, męża jego siostrzenicy. Dzięki jego protekcji zdobył rangę podpułkownika. W 1795 roku został mianowany kamerjunkerem, a w 1797 prokuratorem naczelnym Senatu. W latach 1799–1802 pełnił funkcję prokuratora generalnego Świętego Synodu. W 1799 roku Chwostow otrzymał tytuł hrabiego Królestwa Sardynii, potwierdzony w Rosji w 1802. W 1807 roku został senatorem i pełnił tę służbę do 1831. W tym samym roku awansował na stanowisko tajnego radcy i został zobowiązany do uczestniczenia w walnych zgromadzeniach Senatu, co zresztą czynił do samej śmierci w 1835 roku.

Dmitrij Chwostow zaczął tworzyć w wieku 18 lat i robił to nieprzerwanie przez następne 60 lat swego życia, w czasie których napisał setki utworów: wier-

szy, komedii, dramatów, ód, listów, elegii, satyr, stanc, bajek, epigramatów czy inskrypcji, a także dokonał wielu tłumaczeń<sup>1</sup>. Przez wszystkie lata swej twórczości Chwostow był wierny ideom klasycyzmu i nawet w dobie rozkwitu sentymentalizmu i romantyzmu tworzył swe utwory w niemodnym, klasycystycznym stylu. W rezultacie już na początku XIX wieku stał się obiektem drwin ze strony innych pisarzy (między innymi Aleksandra Puszkina, Wasyla Żukowskiego, Piotra Wiaziemskiego, Nikołaja Jazykowa, Konstantina Batuszkowa, Jewgienija Barańskiego i Antona Delwiga) i do końca życia pozostał symbolem grafomaństwa (Amelin, 1997; Warda, 2015, s. 199–216). Fala krytyki i drwin, z którą spotkał się Chwostow, była spowodowana również tym, że miał potrzebę ciągłego tworzenia i wydawania swych utworów (na własny koszt), które następnie intensywnie rozpowszechniał, wysyłając je masowo do znajomych, osób z wyższych sfer, a także różnych instytucji. Co ciekawe, na stronie tytułowej każdego z siedmiu tomów pełnego wydania swych utworów poetyckich wpisał motto: „За труд не требую и не нуждаюсь славы”. Interesujące jest także to, że zarówno epigrafy zamieszczone przed jego utworami, jak i przypisy, którymi opatrywał wiele swych dzieł, były jego autorstwa.

Należy przy tym zaznaczyć, że do końca XVIII wieku poziom artystyczny utworów Chwostowa nie odbiegał od osiągniętego przez innych twórców. Dopiero w kolejnym stuleciu — na tle nowych kierunków literackich — „klasycystyczna”, archaiczna pod względem formy i języka, a do tego często publikowana i rozprowadzana w dość nachalny sposób twórczość literacka Chwostowa zaczęła być przestrzegana i oceniana negatywnie.

Autor przez znaczną część swojego życia zbierał też materiały do słownika pisarzy rosyjskich, którego nie doprowadził do końca. Jedno z jego tłumaczeń — *Andromacha* Jeana Rasine’a (1794) — cieszyło się dużym powodzeniem u współczesnych mu czytelników i było wielokrotnie wystawiane na scenie. Trzeba również wspomnieć, że hrabia Chwostow uczestniczył w wydawaniu czasopisma „Друг Просвещения” (1804–1806).

Mimo że jego nazwisko kojarzy się w historii literatury rosyjskiej pejoratywnie i jest symbolem grafomaństwa, to jednak należy pamiętać, że to właśnie Chwostow wprowadził do poezji rosyjskiej obraz brzoź jako symbolu Rosji-Ojczyzny (Amelin, 1997, s. 12), a także gloryfikował wizerunek Iwana Susanina<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Najważniejsze wydania dzieł D.I. Chwostowa wydane na jego własny koszt to: *Избранные притчи из лучших сочинителей российскими стихами*, Санкт-Петербург 1802; *Лирические творения графа Хвостова*, Санкт-Петербург 1810; *Послания в стихах графа Дмитрия Хвостова*, Санкт-Петербург 1814; *Полное собрание стихотворений графа Хвостова*, t. 1–4, Санкт-Петербург 1817–1818 oraz wydanie drugie: t. 1–5, Санкт-Петербург 1821–1827 i wydanie trzecie: t. 1–7, Санкт-Петербург 1818–1834.

<sup>2</sup> Iwan Susanin — rosyjski bohater narodowy, wedle jednych podań wieśniak, wedle pozostałych sołtys wsi Domnino (okolice współczesnego Susanino). Według legendy miał zostać wynajęty przez jeden z polskich lub litewskich oddziałów wojskowych zimą 1612/1613 w charakterze przewodnika, mającego ich doprowadzić do ukrywającego się we wsi cara Michała Fiodorowicza.

Za życia hrabia Chwostow opublikował cztery kompletne zbiory swoich dzieł poetyckich (cztery tomy w latach 1817–1818, pięć tomów w 1821–1827, siedem tomów w latach 1829–1834). Wybrane wiersze poety ukazały się również w XX wieku — w latach 1931 i 1971, a w 1997 i 1999 opublikowane zostały jednotomowe zbiory jego poezji. Pierwsze obszerne monograficzne studium życia i twórczości Dymitrija Chwostowa zostało napisane przez Ilję Vinickiego w 2017 roku w stylu tak zwanej prozy filologicznej.

Tematyka utworów poetyckich Chwostowa jest bardzo bogata i zróżnicowana. Pisał on codziennie, praktycznie o wszystkim. Wśród poruszanej przez niego problematyki nie mogła się oczywiście nie znaleźć epidemia cholery.

## Cholera w Rosji (1829–1831)

Cholera nawiedziła Europę w latach 1831–1838 i jak ocenia się współcześnie, była najgroźniejszą z siedmiu pandemii cholery, jakie miały miejsce na świecie. Do Rosji epidemia dotarła z Indii już latem 1829 roku; pierwsze jej przypadki stwierdzono w guberni orenburskiej, a rok później w astrachańskiej, skąd zaczęła się rozprzestrzeniać w górę Wołgi. Jak podają źródła (Vasil'jev, Segal, 1960, s. 253), 7 sierpnia 1830 roku choroba pojawiła się w Saratowie, 25 sierpnia w Samarze, 7 września w Kazaniu, a 15 września w Moskwie. W latach 1830–1831 epidemia cholery obejmowała już całe terytorium Rosji, jednak szczególnie mocno dała o sobie znać w stolicy Imperium — Petersburgu.

Walka z epidemią była sprawą wielkiej wagi. Ówczesny minister spraw wewnętrznych Arsenij Andrejewicz Zakriewskij (1783–1865) składał raporty o jej przebiegu i podjętych działaniach przed samym imperatorem. W zarządzeniu z 14 września 1830 roku nakazywał gubernatorom i przedstawicielom szlachty powołać komitety w miastach gubernialnych i powiatowych (Baybakova, 2018, s. 84). W Petersburgu opublikowano na przykład broszurę, która informowała, jak leczyć cholere w miejscach pozbawionych aptek i lekarzy. Choroba objawiała się zazwyczaj bólem brzucha, ostrymi wymiotami, sinymi plamami na ciele, zmarszczeniem skóry, utratą wagi, zmianą barwy głosu i niewydolnością nerek. Zalecano między innymi izolację chorych w ciepłych i suchych domostwach (co w położonym w delcie Newy, wietrznym i pełnym kanałów mieście nie było łatwe), puszczenie krwi lub przykładanie pijawek, pojenie naparami z ziół, nalewkami na spirytusie oraz nacieranie ciała spirytusem<sup>3</sup>. Co ciekawe, już w pierw-

Nie chcąc zdradzić miejsca pobytu cara, Susanin zaprowadził Polaków w błotnisty las, gdzie został przez nich za karę zamęczony na śmierć.

<sup>3</sup> Co ciekawe, rok wcześniej w Warszawie ukazała się dwudziestodwujęzyczna publikacja o charakterze naukowym autorstwa dr. Michała Kaczkowskiego, którego brat Karol został w 1831 roku sztabslekarzem wojsk polskich; zob. *O poznawaniu, sposobach zapobieżenia i leczeniu choroby Cholera morbus zwanej*, <https://polona.pl/item/o-poznawaniu-sposobach-zapobiezienia-i-leczeniu-choroby-cholera-morbus-zwanej,NjEzOTk1ODc/10/#info:metadata> (dostęp: 27.08.2021).

szej połowie XIX wieku, w 1832 roku, angielski lekarz Thomas Latt wynalazł skuteczny lek na cholere w postaci dożylnego roztworu soli, jednak kuracja ta nie przyjęła się i została zapomniana na 100 lat, po których pojawiła się ponownie — już w szerszym użyciu.

## Wiersze Chwostowa na temat cholery w Rosji

Dwa wiersze związane z tematyką cholery Chwostow zamieścił w siódmym tomie swych utworów, wydanym w 1834 roku. Są to: *Холера 1830 года* (numer 19) i *Июль в Петрополе* (numer 10). Po raz pierwszy utwór *Холера 1830 года* został opublikowany w „Newskim Almanachu” Jegora Wasiliewicza Aładżina w 1831 roku. Wiersz został napisany podczas pierwszego pojawienia się cholery w Moskwie, kiedy to autor był poruszony wielkodusznością i bezinteresownością cara Mikołaja I, który późną jesienią 1830 roku udał się do Moskwy, gdzie choroba powoli zaczęła ustępować<sup>4</sup>.

*Холера 1830 года* składa się z dwóch części, a każda z nich z dwóch dziesięciowersowych strof, typowych dla gatunku ody (decym), prawie bez rymów i napisanych jambem. Pierwsza część jest poetyckim opisem czasu epidemii, druga zaś została poświęcona wyjazdowi cara Mikołaja I jesienią 1830 roku z Petersburga do Moskwy, gdzie — jak już wspomniano — nastąpił odwrót choroby.

W rozpoczynającym wiersz wersie pojawia się obraz okrutnego dziecięcia piekieł, węża, który sycząc, wyrzuca z siebie w powietrze truciznę. Jak wiadomo, wąż już od czasów biblijnych uważany był za symbol grzechu, zła, Szatana, natomiast powietrze, o którym mowa w utworze, traktowane było jako nośnik choroby. Ogrom skutków, jakie niosła z sobą cholera, która — jak wskazano wcześniej — przybyła do Europy z Indii, spowodował, że symbolizujący ją wąż jest opisany dalej przez Chwostowa jako istota ogromna, o szerokich i skrzydlatych ramionach, która nagle przeniknęła od brzegów Eufratu do Morza Kaspijskiego i Wołgi. Wraz z nią pojawiły się skrucha, strach i cholera, która zabija tysiące ludzi i zaraża ich wzajemnie:

Свирепое исчадье ада!  
 Восстал неукротимый змей,  
 Шипя, на воздух льет отраву;  
 Плечист, огромен и крылат,  
 Внезапно с берегов Евфрата  
 До Каспия проник и Волги;  
 Где он, там сокрушенье, страх;

<sup>4</sup> Przypis D. Chwostowa do tego wiersza brzmi: „Сие стихотворение напечатано было в Невском Альманахе Егора Васильевича Аладжина 1831 года. Оно написано при первом появлении лютой болезни в Москве, когда Автор был поражен великодушием, и чуть ли не единственным, примером в истории примером в Истории (*sic!*), — самоотвержения Государя Императора”.

Там бич несытыя холеры  
И смертных тысячи валяются,  
Друг другу прививая смерть. (Khvostov, 1834, s. 255–256)

Groźna choroba i siła jej rozprzestrzeniania się wśród ludności zostały porównane do potoku górskiego, który może zalać pola, spowodować śmierć, wywołać gorączkę, osłabić nerwy, a nawet zageścić krew. Ten, kto jej ulegnie, poczuje wewnątrz niewyjaśniony ból, uwolni truciznę, aż wreszcie wyzionie ducha na piersi krewnych i przyjaciół:

Недуг — враг тайный чело­веков  
Распространяет гибель вмиг,  
Сугубя жар, ослабя нервы,  
Течение сгущает крови.  
Больной, почувствуя внутри  
Страдание неизъяснимо,  
Испустит яд и дух последний  
На перси кровных и друзей.

Przedstawiony w pierwszej części wiersza groźny, naturalistyczny opis cholery, wykorzystujący obrazowe porównania, symbole i personifikację, mimo dość zawikłanego w formie sposobu jej opisu bardzo sugestywnie ukazuje tę straszną chorobę, z którą przyszło zmierzyć się Rosjanom.

Druga część wiersza to opis triumfalnego przyjazdu cara Mikołaja I do Moskwy z Petersburga, będącego wyrazem jego troski o naród i byłą stolicę. Miasto, jak już wspomniano, bardzo ucierpiało z powodu cholery, która przyczyniła się do śmierci wielu jego mieszkańców. Podmiot liryczny zwraca się na początku tej panegirycznej części utworu do Pindara — antycznego, greckiego twórcy liryki chóralnej — a także do Boga, by zesłali na niego natchnienie, dzięki któremu napisze panegiryk na cześć cara:

Восторги Пиндара, спуститесь!  
Святой восторг, тебя зову!  
Вы сердце старца вспламените,  
На струны пролия огонь.

Przyjazd cara do byłej stolicy został potraktowany przez Chwostowa jako bohaterski czyn, porównany przez niego do tych, które opiewano w latopisach. Car nazwany jest przez niego ojcem tych, którzy ucierpieli, a jego przyjazd do mieszkańców Moskwy został ukazany w kategoriach męstwa i wielkiej odwagi. Stosując na wzór Michała Łomonosowa szyk przestawny, Chwostow akcentuje pozostawienie w Petersburgu ukochanej żony i dzieci cara:

Невы от берегов гранитных  
Оставя Царь любезных чад,  
Петрополь, нежную Царицу  
Спешит в стенащую Москву.



Jak wynika z kolejnego fragmentu utworu, car spotkał się w Moskwie z pełnym zachwytem przyjęciem mieszkańców. Jego pojawienie się w mieście wywołało jednak nie tylko radość, jak bywało wcześniej, ale też płacz i szloch spowodowane stratami, jakie ponieśli moskwianie. Podmiot liryczny wraca następnie do obrazu węża, który symbolizuje zarazę, i pisze, że car stanął z nim twarzą w twarz, a także spróbował wyrwać mu żądło, które ten wbijał w mieszkańców Moskwy:

Он змяя зрит лицом к лицу,  
Стремяся бодро вырвать жало.

W wyrazie wdzięczności za to, co car uczynił dla swoich poddanych, Rosja, w imieniu której wypowiada się podmiot liryczny, wpisała jego zasługi na kamienne tablice, podobnie jak miało to miejsce w przypadku dziesięciu Mojżeszowych przykazań: „Россия дух Царя великий Вписала сердца на скрижаль”. Porównanie tego czynu cara przez Chwostowa do sakralnego Dekalogu świadczy niewątpliwie o wielkim podziwieniu i uznaniu dla władcy kraju, który w tak trudnym czasie był ze swoimi poddanymi.

Kolejny wiersz Chwostowa poświęcony problematyce związanej z epidemią cholery w Rosji to *Июль в Петрополе 1831 года*. Budowa utworu jest podobna jak w poprzednim przypadku — również składa się on z dziesięciowersowych strof, z tym że w tym wierszu jest ich jedenaście. W przeciwieństwie jednak do wcześniej omawianego utworu, w którym tytuł informuje o zarazie, a także o roku, w którym miała ona miejsce, tytuł tego tekstu nie ujawnia żadnych informacji na temat cholery, a jedynie nazywa miesiąc, rok i miasto, które będzie przedmiotem opisu. Tego rodzaju zabieg związany z formą tytułu powoduje, że odbiorca przed przeczytaniem utworu może się jedynie domyślać, iż będzie on opiewał „uroki” wczesnego lata w stołecznym grodzie. Warto przy tym zauważyć, że autor zastosował w tytule pochodzącą z języka greckiego nazwę miasta — Petropolis, która nie była nigdy jego oficjalną nazwą. Piotr I początkowo miał plan, by nazwać miasto nad Newą właśnie Petropolis, ale nie zyskał on popularności. Co ciekawe, nazwę Petropol stosowali w swoich utworach Aleksander Puszkina i Gabriel Dierżawin.

Już w pierwszej strofie wiersza pojawiają się obrazy cholery, które występowały w omówionym już utworze tego autora. Stosując personifikację, Chwostow pisze, że skrzydlata bestia wkroczyła na północ, rozlewając momentalnie śmiertelny jad. Miejscem, które zaatakowała i skaziła, jest Newa, która zamiast zapewniać błogi chłód stała się siedliskiem choroby:

Ступил на Север зверь крылатый,  
Лия мгновенно смерти яд,  
Язык горящий омокает  
В потоки быстрые Невы;  
Река, лишась прохладной неги,  
В себя прияв недуга семя,  
Внутри питает зной и жар; (Khvostov, 1834, s. 33)

Miasto leżące u ujścia Newy — Petropol, będące jednym z piękniejszych i tętniących życiem grodów Europy, opustoszało — na ulicach i placach nie było ludzi, nie jeździły karety; nie słychać było śpiewu słowików, nie latały gołębie.

Jak wynika z kolejnych strof, cholera, która pojawiła się w Petersburgu, stała się powodem teorii spiskowych, ponieważ nie wszyscy w nią wierzyli. Twierdzili oni, że ludzie umierają, ponieważ do zbiorników wodnych wrzucono truciznę. W przypisie do tego fragmentu wiersza Chwostow wyjaśnia, że odważny i stanowczy car Mikołaj I powstrzymał zamieszki zwolenników tej teorii poprzez pojawienie się na placu targowym przy Katedrze Zmartwychwstania Chrystusa („y Spaca”) (Khvostov, 1834, s. 250).

Mieszkańcy Petropola w mieście ogarniętym ciężką chorobą czuli się jak niewolnicy: zamknięte były miejsca zabaw, nie odwiedzano podmiejskich łąk, nie kwitły tak jak wcześniej kwiaty, wszelkie oficjalne zjazdy i uroczystości zostały odwołane, a podczas spotkań ludzi wysoko urodzonych i pospólstwa wszyscy rozmawiali o „czarnej chorobie”, czyli cholery, jak wyjaśnia w przypisie do tego wersu autor. Informuje dalej, że choroba ta rozprzestrzeniła się w Moskwie już w latach 1600 oraz 1605 i — jak twierdzą historycy — siała wówczas wśród ludzi jeszcze większe spustoszenie niż obecnie.

W kolejnej strofie przedmiotem opisu jest car Mikołaj I i jego postawa podczas zarazy. Podmiot liryczny pisze więc, że panuje on nad sytuacją, obcy jest mu strach i przygnębienie, pokłada nadzieję w Boskiej opatrności. Jak wyjaśnia w przypisie do tego fragmentu utworu Chwostow, car już na początku cholery zorganizował procesję po ulicach miasta, która kroczyła wokół każdej parafii, a także nakazał czytać modlitwy błagalne podczas liturgii (należało wówczas klęczeć). Wierni z gorliwością oddawali Bogu pokłony, modlili się ze łzami, prosząc o zbawienie. Ich pełne wiary, czyste modlitwy autor porównuje do dymu kadzidła, które dotrze do nieba. Również duchowieństwo w Petersburgu cały czas modliło się z wiernymi, a w cerkwiach wystawiono wszystkie chorągwie, tak jak czyniono podczas świąt religijnych.

Całą strofę Chwostow poświęca też ówczesnym medykom i ich walce ze straszną chorobą. Ich zmagania porównuje do działań armii starożytnej Macedonii, która w IV wieku p.n.e. pod wodzą króla Filipa II zdobyła całą Grecję, a jego syn pokonał gigantyczne Imperium Perskie. Nazywa ich dziećmi Hipokratesa, które są mądre i dobrze wykształcone. Porównuje ich także do niezwyciężonych bohaterów eposu ludowego (*богатырей*). Znajdują oni bowiem chorobę w najmniejszych szczelinach i — jak określa to poeta metaforycznie — wyrrywają ofiarę z paszczy lwa:

В России чада Иппократа  
 Питомцы мудрости, науки —  
 Безстрашные богатыри,  
 Болезнь в ущелях достигают,  
 Из пасти льва изъемят жертвы  
 С восходом солнца и в полночь.

Chwostow pisze również o szpitalach, które — jak wyjaśnia w przypisie — były w każdej części miasta i znajdowały się pod opieką komitetów do spraw cholery. Ich kuratorem zgodnie z poleceniem cara był jeden z senatorów lub urzędników czwartej klasy (tajny radca lub generał major). Do takich placówek przywożono chorych (niezależnie od ich przynależności społecznej), gdzie opiekowali się nimi doświadczeni, mądrzy lekarze, którzy przynosili im ulgę w cierpieniach:

Огромны здания, — больницы,  
 Полмертвые пьют жизни сок,  
 Граждане знатные, вельможи,  
 От смерти входы сторожат;  
 Сугубя миг, врачи всечасно  
 Пространство облетают града,  
 Их ум крылатый, быстрый взор,  
 Под кровом хижин и в чертогах,  
 Страдальцев бедных видят муки  
 И облегчение несут.

Jak wynika z dalszej części tekstu, a także z przypisu autora, sieroty i wdowcy, których bliscy zmarli z powodu cholery, mieli zabezpieczoną przez samego cara pomoc materialną, o czym, jak informuje Chwostow, pisały też ówczesne gazety. Również bogaci kupcy i bojarzy, zainspirowani postawą cara, pomagali finansowo ofiarom tej choroby:

Святому следует примеру  
 Сословие купцов, Бояр.

Wszystkie podjęte przez cara i naród rosyjski przedsięwzięcia związane z pokonaniem cholery spowodowały, że — jak pisze Chwostow — lew symbolizujący tę chorobę wyruszył w drogę powrotną, natomiast nad Nową przybyła Matka Boża, wysłannica niebios, która zabezpieczy mieszkańcom bogactwo, sławę i radość, a sam Bóg wręczy Rosji twardą, obronną tarczę.

W dalszej części utworu podmiot liryczny idealizuje Rosjan i w apostrofie do nich twierdzi, że są niezwycześni i radzą sobie z wszelkimi pokusami dzięki temu, że są głębokiej wiary. Wychwala też cara jako przyjaciela ludu, prawego męża wybranego przez Boga, który odwzajemnia jego miłość. Wszystko to sprawia, że żądło śmierci staje się coraz słabsze i znów rozświetla blaskiem Petersburg, który autor przyrównuje do Syjonu<sup>5</sup>, a cara do biblijnego Dawida.

W kończącej utwór strofie Chwostow skupia uwagę na sobie, swym podeszłym wieku i zastanawia się, w jaki sposób on sam może pomóc tym, którzy zmarli podczas zarazy. Jednocześnie z przypisu dowiadujemy się, że autor, pisząc utwór, był w wieku 75 lat i otrzymał za niego w księgarni Ilji Głazurowa 250 rubli. Te zaś przekazał na rzecz sierot, których rodzice zmarli z powodu cholery (Khvostov, 1834, s. 251). Potwierdzać ten fakt miały ówczesne gazety: „Санкт-

<sup>5</sup> Wzgórze w Jerozolimie. Według przekazu biblijnego znajdowała się tam twierdza Jebuzytów, zdobyta przez Dawida, który umieścił tam Arkę Przymierza.

-Петербургские Ведомости” i „Северная Пчела”. Pieniądze za ten utwór rzeczywiście trafiły do sierot, ale krążyły wówczas anegdoty, że wydanie wykupili wysłani i opłaceni przez Chwostowa ludzie, którzy na polecenie autora niejednokrotnie wykupywali jego utwory i dlatego też byli dobrze znani właścicielom księgarni. Wiersz Chwostow zakończył następującą deklaracją:

Ловя последний сердца луч,  
 Певец и скорби и печали,  
 Могу соземцев на гробницах,  
 Могу еще я слезы лить.

## Podsumowanie

Podsumowując rozważania na temat poetyckiego opisu epidemii cholery w Rosji na początku lat trzydziestych XIX wieku autorstwa najbardziej znanego ówczesnego grafomana Dymitrija Chwostowa, należy stwierdzić, że była to poezja typowa dla doby klasycyzmu, odwołująca się do tradycji odopisarskiej Michała Łomonosowa, dość mierna jednak pod kątem jej oryginalności i kunsztu poetyckiego jej autora. Zachowuje ona przy tym, mimo braku w tytułaturze terminu „oda”, topikę typową dla tego gatunku. Chwostow akcentuje w tytułach swych wierszy obiekt będący przedmiotem opisu, a nie ich formę genologiczną. Sama zaraza, w tym przypadku cholera, tak jak każda inna epidemia utożsamiana jest przez niego ze złem, z siłami nieczystymi, walka z nią zaś jest wyrazem najwyższego męstwa. W obu analizowanych utworach cholera została przedstawiona w postaci wrogiego ludziom straszego węża, którego jad jest śmiertelny. Należy przy tym podkreślić, że poetyckim opisom choroby i walki z nią towarzyszą fragmenty o charakterze panegirycznym, sławiące cara i jego czyny w czasie epidemii.

Grafomańska poezja Chwostowa mimo swego niezbyt wysokiego poziomu artystycznego jest dla nas istotna, gdyż w dużej mierze ilustruje czasy tego autora, a przypisy, którymi opatruje on swe teksty, nie tylko wyjaśniają zastosowane w wierszu zawile symbole i zwroty poetyckie, ale też wnoszą cenne informacje o opisywanych wydarzeniach i sytuacjach. Przedstawiona w poetyckiej formie epidemia cholery w dwóch największych metropoliach Rosji ukazuje nie tylko jej straszłą postać i skutki, ale też to, jak z nią walczone, jakie kroki podejmowały władze państwowe i jaka była postawa ówczesnych medyków. Wiersze Chwostowa pokazują nam również, że w sytuacji zagrożenia epidemicznego — niezależnie od epoki i poziomu nauk medycznych — zarówno postępowania ludzi, jak i pojawianie się teorii spiskowych, życie w aglomeracjach miejskich, a także zachowanie się przyrody wykazuje wiele analogii, w tym do czasów nam współczesnych.

## Bibliografia

- Альтшуллер, М. (1975). Неизвестный эпизод журнальной полемики начала XIX века («Друг просвещения» и «Московский зритель»). *XVIII век, 10*, с. 98–106 [Al'tshuller, M. (1975). Neizvestnyy epizod zhurnal'noy polemiki nachala XIX veka („Drug prosveshcheniya” i „Moskovskiy zritel”). *XVIII vek, 10*, s. 98–106].
- Альтшуллер, М. (2007). *Беседа любителей русского слова. У истоков русского славянофильства*. Москва: Новое литературное обозрение [Al'tshuller, M. (2007). *Beseda lyubiteley russkogo slova. U istokov russkogo slavyanofil'stva*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye].
- Альтшуллер, М. (2014). *В тени Державина: литературные портреты: Ермил Иванович Костров, Николай Семенович Смирнов, Николай Петрович Николев*. Санкт-Петербург: Издательство Пушкинский Дом [Al'tshuller, M. (2014). *V Teniderzhavina: literaturnyye portrety: Yermil Ivanovich Kostrov, Nikolay Semenovich Smirnov, Nikolay Petrovich Nikolev*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Pushkinskiy Dom].
- Амелин, М. (1997). *Граф Хвостов: писатель и персонаж*. Москва: „Совпадение” [Amelin, M. (2017). *Graf Khvostov: pisatel' i personazh*. Moskva: „Sovpadeniye”]. Pobrane z: [http://az.lib.ru/h/hwostow\\_d\\_i/text\\_0060shtml](http://az.lib.ru/h/hwostow_d_i/text_0060shtml) (dostęp: 2.06.2017).
- Байбакова, А. (2018). Эпидемия холеры в Тульской губернии в 1830–1831 гг. *Тульский краеведческий альманах, 15*, с. 73–85 [Baybakova, A. (2018). Epidemiya kholery v Tul'skoy gubernii v 1830–1831 gg. *Tul'skiy krayevedcheskiy al'manakh, 15*, s. 73–85].
- Хвостов, Д. (1834). *Полное собрание стихотворений графа Хвостова*, изд. 3-е, т. 7, Санкт-Петербург: Типография Российской Императорской Академии [Khvostov, I. (1834). *Polnoe sobranie stikhotvoreny grafa Khvostova*, izd. 3-e, t. 7, Sankt-Peterburg: Tipografiya Rossiyskoy Imperatorskoy Akademii].
- Васильев, К., Сегал, А. (1960). *История эпидемий в России*. Москва: Государственное издательство медицинской литературы [Vasil'yev, K., Segal, A. (1960). *Istoriya epidemiy v Rossii*. Moskva: Gosudarstvennoye izdatel'stvo meditsinskoy literatury].
- Виницкий, И., (2017). *Граф Сардинский. Дмитрий Хвостов и русская культура*. Москва: Новое литературное обозрение [Vinitskiy, I. (2017). *Graf Sardinskiy. Dmitriy Khvostov i russkayakul'tura*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye].
- Warda, A. (2015). О литературных взаимоотношениях Д. И. Хвостова и Г. Р. Державина [O literaturnyh vzaimootnosheniyah D.I. Khvostova i G.R. Derzhavina]. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica*, zeszyt specjalny: *Tradycja i inwencja w literaturach słowiańskich*, s. 199–216.

## Źródła internetowe

- O poznawaniu, sposobach zapobieżenia i leczeniu choroby Cholera morbus zwanej*. Pobrane z: <https://polona.pl/item/o-poznawaniu-sposobach-zapobiezienia-i-leczeniu-choroby-cholera-morbus-zwanej,NjEzOTk1ODc/10/#info:metadata> (dostęp: 27.08.2021).



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.3>

Data przesłania artykułu: 20.12.2021

Data akceptacji artykułu: 5.06.2022

JOSEF DOHNAL

Uniwersytet Masaryka w Brnie, Czechy

(Masaryk University Brno, Czech Republic)

Uniwersytet Świętych Cyryla i Metodego w Trnawie, Słowacja

(University of Ss. Cyril and Methodius in Trnava, Slovak Republic)

## Эпидемия как тест смысла жизни в повести Викентия Викентьевича Вересаева *Без дороги*<sup>\*</sup>

### The Epidemic as a Test of the Meaning of Life in Vikentiy Vikentiyevich Veresaev's *Without a Road*

Abstract

The article discusses the thematic core of V.V. Veresaev's novel *Without a Road* (*Без дороги*, 1894). A detailed analysis of the prose lead the author to believe that the depiction of the epidemic in the protagonist's diary has become a catalyst for Veresaev's own views. The way in which the character perceives the epidemic and the aid for the sick focuses on the rudeness, passivity, mistrust displayed by "the people" towards "the intelligentsia." The "people's" aggressive resistance to the protagonist leads him to a mental crisis and, ultimately, death. The depiction of the course of the epidemic revealed the inadequacy of Narodnik notions of the unilateral responsibility of the intelligentsia for the ignorance and misery of "people." The protagonist of this prose can thus be considered a specific subtype of the so-called superfluous man; although he himself is active, he is doomed to failure not only through his own fault (accepting an unviable ideological premise), but to a far greater extent through the fault of those who are unwilling to accept his help and who have punished him for his altruistic activity.

*Keywords:* V.V. Veresaev, *Without a Road* (*Без дороги*), Narodniks, images of the "superfluous man"

---

<sup>\*</sup> Příspěvek vznikl v rámci grantu specifického výzkumu Masarykovy univerzity MUNI/A/1331/2020 (ID=57944) Mezislovanské kulturní a literární vazby.

## Epidemie jako test smyslu života v próze Vinkentije Vikentijeviče Veresajeva *Bez cesty*

### Abstrakt

Príspevek analyzuje tematické ťžištie prózy V. V. Veresajeva *Bez cesty* (*Bez dopozu*, 1894). Analýza prózy vede autora k presvedčení, že zobrazení epidemie v deníku hlavní postavy se stalo pro Veresajeva katalyzátorem, neboť to, jakým způsobem hrdina díla vnímá epidemii a pomoc nemocným, ukazuje a hrubost, pasivitu, nedůvěru „lidu“ vůči „inteligentům“. Agresivní odpor „lidu“ vůči hlavnímu hrdinovi jej přivádí k duševní krizi a nakonec ke smrti. Zobrazení průběhu epidemie odhalilo neadekvátnost narodnických představ o jednostranné odpovědnosti zástupců inteligence za nevzdělanost a bídu „lidu“. Hlavního hrdinu této prózy je tak možné považovat za specifický podtyp tzv. zbytečného člověka; přestože on sám je aktivní, je odsouzen k neúspěchu nikoli jen svou vinou (přijetí neživotaschopného ideologického východiska), ale daleko spíše vinou těch, kdo nejsou ochotni jeho pomoc přijmout a kdo jej potrestali za jeho altruistickou aktivitu.

*Klíčová slova:* V. V. Veresajev, *Bez cesty* (*Bez dopozu*), narodnici, zobrazení zbytečného člověka

### Введение

В статье исследуется ведущая тема эпидемии холеры в повести В. В. Вересаева *Без дороги*. Анализ основан на функциональном подходе<sup>1</sup>, исходя из того, что литературное произведение представляет собой иерархически построенную структуру, в которой „... určitá tematika je schopna spojovat, oživovat celek diskurzu jako organismus s jeho vlastními potřebami, vlastní vnitřní silou a vlastní schopností přežít“ (Foucault, 2002, s. 58). В аналитической части текста показано то, какое место в произведении занимает данная тема. При этом обращается особое внимание, насколько субъективная точка зрения в фиктивном дневнике главного персонажа направлена на описание внешних примет эпидемии (быт заболевших, реакция на заболевание, отношение к оказываемой помощи и к тем, кто оказывает помощь и т. д.) и на последствия, вызванные отражением происходящих событий в психике главного героя. Детальность описания не столько самой болезни, сколько бытовых мелочей и поведения населения во время эпидемии вызывает вопрос о том, действительно ли уместно связывать повесть прежде всего с выводом о разужении главного персонажа в его способности (и в связи с этим в способности интеллигентов-народников) приблизиться к народу. Именно так чаще всего истолковывается и в литературной критике конца XIX-го века, и в исследованиях творчества В. В. Вересаева вопрос о соотношении героя повести *Без дороги*, являющегося представителем интеллигенции, с терпящим страда-

<sup>1</sup> „V jakémkoli koherentním diskurzu musí korelovat podstata literatury s její funkcí. ... Artefakt má strukturu přiměřenou vykonávání své funkce, spolu se všemi doplňky, které umožňuje čas a materiál...“. R. Wellek, A. Warren, (1996). *Teorie literatury*. Votobia, Olomouc, s. 38.



ния народом, которому надо помогать в его стремлении улучшить свое положение. В некоторых работах, изучающих творчество писателя, о повести почти не говорится. Примечательно, например, то, как на повесть (не) обращает внимание Ю. У. Фохт-Бабушкин: „В. Вересаев был среди первых русских писателей, поверивших в революционеров-марксистов. В 1897 году он пишет рассказ „Поветрие” — своего рода продолжение повести «Без дороги»” (Фохт-Бабушкин, 1990)<sup>2</sup>. Повесть как бы нарушила авторскую концепцию, согласно которой Вересаев на протяжении своей творческой деятельности являлся сторонником революции. Подобно Ю. У. Фохту-Бабушкину Д. А. Новичкова в своей диссертации (2020 г.) *Художественное осмысление противоречивой эпохи и духовного кризиса человека в литературном творчестве В. В. Вересаева* (Новичкова, 2020), почему-то также не анализирует вересаевскую повесть, хотя личный духовный кризис в ней налицо. В этом ключе не совсем точной можно считать характеристику повести в словаре В. Казака (W. Kasack): „Z jeho prózy, vycházející v 90. letech minulého stol. v marxistických čas., získala zvlášť pozitivní ohlas především novela Bez dorogi 1895...” (Kasack, 2000, с. 556).

Анализ текста повести ставит своей целью не поиск ответа на вопрос о восприятии повести литературной критикой на рубеже прошлых столетий или исследователями истории литературы в наше время. В представленной статье не отстаивается или опровергается утверждение о революционности Вересаева в первой половине 1890-х годов. В ней делается попытка найти ответ на вопрос о том, можно ли толковать произведение не только как отображающее личный кризис, личное разочарование главного персонажа в своих способностях, но и как резкое разочарование в самом народе, в его способности стать активным, содействовать своему развитию и улучшению своих жизненных условий. Именно на эти качества народных масс полагались в своих идеалах народники, на них указывали и марксисты, убежденные, что низкий культурный уровень рабочих является прямым следствием их порабощения, поэтому освобождение от гнета вдохновит народ к активному саморазвитию. Повесть, по нашему мнению, настолько связывает эти оба фактора, что нельзя отдавать предпочтение ни одному из них. Попытаемся погрузиться в сам текст произведения, чтобы доказать тесную взаимосвязь обоих субъектов, которая выливается в глубокий пессимизм и в названии, и в содержании финала повести.

<sup>2</sup> Интересно, что тот же исследователь только гораздо раньше в 1961 г. по-другому отзывался о повести *Без дороги*, увидев в ней факт, что „... народ в массе своей ни в какой мере не проникается гуманистическими идеалами честных интеллигентов, хуже того: он видит в них своих врагов. Символичен конец Чеканова: избитый толпой, одинокий и отчаявшийся, герой умирает”. См. Ю. У. Фохт-Бабушкин: В. Вересаев. В. Вересаев, В. В., *Собрание сочинений в пяти томах. Том 1. Повести и рассказы*. Москва: Правда 1961. [онлайн] <https://traumlibrary.ru/book/veresaev-ss05-01/veresaev-ss05-01.html#s002> доступ: 17.04.2022.

## Анализ

„...я слишком ясно видел, что правда, жизнь — все в *моем* мирозерцании, что если я его потеряю, я потеряю все” (Вересаев, 1982, с. 69), — это слова Дмитрия Васильевича Чеканова, главного героя повести Викентия Викентьевича Вересаева *Без дороги*, с которыми читатель встречается на первых страницах произведения. Они как будто являются предзнаменованием и жанра повести, так как писатель выбрал форму дневника, последовательно размещенных записей, запечатлевающих субъективные заметки героя о происходящих с ним событиях и, прежде всего, вызванных ими мыслей. Вместе с тем высказанные главным героем слова представляют собой и определенную антиципацию: повторение в самом начале слова „потеряю” наводит на актуализацию одной из возможных трактовок самого названия произведения, которое может обозначать либо неизменное состояние, либо исходный пункт для поиска и открытия нового пути, либо же его полную утрату. Этим подчеркивается субъективный момент в организации внутреннего мира индивида, по сути решающий фактор того, какой будет его жизненная судьба. Мирозерцание, отношение к самому себе и к окружающей среде становятся таким образом основной темой всей повести, на нее направляется фокус писателя. И это, кажется, не случайно.

Интересно, в какой ситуации находился сам писатель, когда задумывал свою повесть и когда над ней работал. В 1894 году, когда повесть была завершена, — Вересаев закончил медицинский институт. Это значит, что он чувствовал определенный перелом в своей жизни. Молодой врач хорошо помнил личный опыт 1892 года, когда, будучи студентом медицинского факультета Дерптского университета, он помогал больным во время эпидемии холеры в Екатеринославской губернии. В повести, благодаря этому факту, отразился его личный опыт по наблюдению за теми условиями, с которыми он реально сталкивался. Они вынуждали его задумываться над явлениями, которые поразили его как медика и с которыми пришлось столкнуться героям его произведения:

В октябре холера кончилась, я собрался уезжать. Вдруг однажды рано утром ко мне прибежал мой санитар, взятый мною из шахтеров, растерзанный, окровавленный. Он сообщил, что пьяные шахтеры избили его за то, что он „связался с докторами”, и что они толпой идут сюда, чтобы убить меня. Бежать было некуда. С полчаса мы сидели со Степаном в ожидании толпы. Много за это время передумалось горького и тяжелого... Шахтеры не пришли: они задержались где-то по дороге и забыли о своем намерении. (Вересаев, 1982, с. 498)

В этом отношении текст повести Вересаева обладает определенной автобиографической документальностью, дополненной и переделанной согласно творческому замыслу молодого писателя, додумавшего и переработавшего данный случай, придавшего ему финал, в котором толпа нигде не задер-

живается. Сюжет произведения стал таким образом и рефлексией опыта писателя, и мысленным экспериментом — по сути экстериоризацией его собственных размышлений, в рамках которых он пытается постичь трудно понимаемое начало, улавливаемое им в поведении толпы по отношению к помогающему им врачу.

Главный персонаж повести, доктор Дмитрий Чеканов, по сути изгнанный начальством со службы земский врач. Он разочарован и как будто обессилен таким исходом его интенсивной работы в провинции. Оглядываясь на последние месяцы прошедших трех лет своей службы, он констатирует:

Подоспел голодный тиф; я проработал на эпидемии четыре месяца и в конце апреля свалился сам, а когда поправился... то оказалось, что во мне больше не нуждаются. Дело сложилось так, что я *должен* был уйти, если не хотел, чтоб мне плевали в лицо... (Вересаев, 1982, с. 70)

Герой повести набирается сил в деревне у своего дяди и находится в ожидании некоего толчка, который открыл бы ему смысл дальнейшей жизни — не очень длинного промежутка времени, который еще остается, так как он болен туберкулезом и ясно осознает, что его ожидает в будущем. Среди людей, которые находятся рядом, самой близкой Чеканову оказывается молодая девушка Наташа, его племянница. Окружающая их обстановка очень похожа на тургеневские сюжеты: и деревня, и усадебное житье, и спокойная атмосфера в семье, и музыка, и природа. Похожи и душевные разговоры героев, в которых отчетливо чувствуется тургеневская традиция: молодая, неопытная, но чуткая и благородная девушка возлагает определенные надежды на уже имеющего жизненный опыт мужчину. Однако, присутствует одно существенное различие. В одном направлении Наташа уже определилась и стала намного активнее тургеневских девушек: она хочет быть полезной и готовится „... для поступления в проектируемый женский медицинский институт” (Вересаев, 1982, с. 87).

Чеканов находится на отдыхе, когда в записке от 26-го июня в своем дневнике записывает: „Никакие вопросы не мучают, на душе тихо и ясно. Я даже книг современных теперь не читаю...” (Вересаев, 1982, с. 88). В той же записке, однако, он замечает, что Наташа вовлекает его в деятельность, которая соответствует ее намерениям — она приводит к нему больных, помогает ему с лекарствами и включает его в разговоры:

...она хочет знать, как я смотрю на общину, какое значение придаю сектантству, считаю ли возможным и желательным развитие в России капитализма. И в расспросах ее сказывается предположение, что я непременно должен интересоваться всем этим. ... Наташа же вносит в дело слишком много страстности, и мне становится неловко. (Вересаев, 1982, с. 89)

Разговоры с Наташей, согласно его восприятию, нарушают спокойную атмосферу идиллической жизни в деревне:

Наташа знает, что я мог остаться при университете, имел возможность хорошо устроиться, — и вместо этого пошел в земские врачи. Она расспрашивает меня о моей деятельности, об отношениях к мужикам, усматривая во всем этом глубокую идейную подкладку, в разговоре ее проскальзывают слова: „долг народу”, „дело”, „идея”. Мне же эти слова режут ухо, как визг стекла под острым шилом. (Вересаев, 1982, с. 89)

Следующая записка от 27-го июня уже служит завязке произведения: „Со станции привезли газеты. В Баку — холера. Она медленно, но непрерывно поднимается вверх по Волге” (Вересаев, 1982, с. 89).

Для Чеканова начинается короткий отрезок времени между тифом в прошлом и холерой впереди, время, осложняемое все больше и больше Наташей. Она все сильнее давит на него, заставляя его сталкиваться в дискуссиях с ее идеалистическим взглядом на служение народу, которому она, не желая жить напрасно, сильно предана. В этот момент его передышка после эпидемии и заболевания постепенно превращается в существование во все более удручающей атмосфере, между двумя эпидемиями, с одной стороны, и между ожидаемым спокойным отдыхом и раздражающими его разговорами с Наташей, с другой. Общаясь с девушкой, он чувствует, что все ее надежды — это его бывшие идеалы и мысли, в которых он разубедился на основе личного опыта и больше в них не верит. Основным результатом осмысления их дискуссий становится внутренняя рефлексия резкого контраста между ним и молодой Наташей, восхищающейся будущим: „...сам я только теперь увидел себя в настоящем свете, увидел, какая безнадежная пустота во мне...” (Вересаев, 1982, с. 98). Основная разница между ними состоит в том, что у Чеканова есть большой опыт прожитого, у Наташи такого нет: она живет идеалами, представлениями. Ментальное состояние Чеканова меняется: наступает время раздумий, хмурых мыслей, чувство тупика. Все это словно подтверждает антиципирующее утверждение об опасении по поводу потери мирозерцания. Уже в записке от 4-го июля Чеканов решает подать заявку и уехать в Слесарск — завязка сюжета закончена, он отправляется туда несмотря на предостережения о враждебном отношении тамошних жителей к врачам.

Последующие события как будто повторяют и личный опыт самого Вересаева, приобретенный им в провинции во время тифа, и прежний опыт героя его произведения, и предостережения друзей Чеканова, и тургеневский прием проверки слов на деле. С точки зрения сюжета важно, что решение уехать „в народ” Чеканов принимает не по идеологическим причинам, а по причине бегства от собственных сомнений и, отчасти, от Наташи, от ее гнетущих вопросов и (в определенной мере незрелых, наивных) представлений. Причем своим поступком он хочет доказать ей, что его душа не очерствела и он действительно хочет любить ближнего своего (что подтверждает его дневниковая записка от 7-го июля) и помогать ему. В мотивировке его решения можно увидеть амбивалентность, неуверенность. Это создает впе-

чатление, что акцент писателем ставится именно на проверке на деле абстрактных идейных установок обоих героев, включая основные постулаты народнической программы, которые легли в основу их собственных идеалов. Сюжетная канва повести, следовательно, выстраивается таким образом, чтобы можно было проиллюстрировать и проверить исходные позиции героев: неопытной молодой девушки, воодушевляемой идеалами бескорыстной помощи слабым, и знания уже опытного врача, который как будто хочет вновь проверить, был ли его личный опыт борьбы с тифом единичным случаем, случайностью, не опровергающим правду народнической программы (т. е. и позиции Наташи). При этом он хочет одновременно найти и смысл своей жизни, которой угрожает чахотка.

Столкновение главного героя с холерой вызывает целый ряд событий, свидетельствующих о добросовестной работе врача и его помощника. Оказывается, что „документальные” пассажи, описывающие конкретное лечение заболевших — не самое важное содержание, передаваемое текстом произведения. Борьба против холеры опять актуализирует слова, которые в дневнике повторялись в самом начале, когда Чеканов вспоминал эпидемию тифа: ему опять приходится „уничтожиться”. Он погружается в работу, сталкиваясь с ужасными условиями и труда, и образа жизни пациентов, и иррациональными предубеждениями населения по отношению к врачам, которые формируют постоянное чувство опасности для его здоровья и жизни.

Оказывается, что наиболее сложное препятствие, с которым ему приходится сталкиваться, представляет собой ментальная отсталость и необразованность населения. Наглядным примером является сцена, в которой Чеканов, находясь непосредственно в семье больного Черкасова выпивает воду из ковша, из которого пил и больной, зная, что заразится. Однако, он не видит другого способа, как переубедить и больного, и его жену в том, что он не хочет отравить его порошком (в записке от 21 июля). Вылечив Черкасова, Чеканов так и не добивается возможности дезинфицировать его комнату и предотвратить распространение болезни, получив в качестве аргумента высказывание жены больного: „Э, все это от бога! — ... — Бог не захочет, ничего не будет” (Вересаев, 1982, с. 124). Полное пренебрежение врача своим здоровьем так и не смогло переубедить Черкасовых: не доктор вылечил, а бог захотел. Ужасные гигиенические условия, недоверие, суеверия, необразованность местных жителей и их откровенная враждебность по отношению к врачам — вот ежедневный опыт самоотверженной деятельности доктора. Именно эти моменты представляют собой тот центр тяжести, в котором высокий энтузиазм врача конфронтирует с пассивностью, инерцией, безразличным отношением и к собственной, и к общественной жизни.

Служение больным заканчивается для врача трагически, кульминационной сценой, когда собравшаяся толпа мужиков нападает на доктора и сурово его избивает:

Человек в чуйке молча скользнул по мне взглядом и вдруг, коротко и страшно сильно размахнувшись, ударил меня кулаком в лицо. У меня замутилось в глазах, я отшатнулся и схватился за голову. В ту же минуту второй удар обрушился мне на шею.

— Го-о... Бе-ей!! — неистово завопил говоривший со мною старик и ринулся на меня, и все кругом всколыхнулось.

От толчка в спину я пробежал несколько шагов; падая, ударился лицом о чье-то колено; это колено с силою отшвырнуло меня в сторону. Помню, как, вскочив на ноги и в безумном ужасе цепляясь за чей-то рвавшийся от меня рукав, я кричал: „Братцы!... голубчики!...” Помню пьяный рев толпы, помню мелькавшие передо мною красные, потные лица, сжатые кулаки... Вдруг тупой, тяжелый удар в грудь захватил мне дыхание, и, даваясь хлынувшей из груди кровью, я без сознания упал на землю. (Вересаев, 1982, с. 143)

Именно в этом эпизоде, по-нашему мнению, нужно искать ключ к толкованию функции описания инфекционной болезни и участия Чеканова в лечении больных в творческом замысле писателя. Что бы он ни делал, сколько больных бы он ни спас своей и своих помощников заботой, все его поступки почти ничего не меняют в сознании людей: не намечается ни малейшего изменения в соблюдении основных гигиенических правил, нет благодарности по отношению к спасающим их жизни врачам, не исчезает ненависть по отношению к нему как выходцу из другой сферы общества. В записке от 29-го июля можно увидеть суть всего, в чем Чеканов убеждается:

...всё, что мы делаем, всё это бесполезно и ненужно, всем этим мы лишь обманываем себя. Какая, например, польза от нашей дезинфекции? Разве не ясно, что она лишь тогда имеет смысл, когда само население глубоко верит в ее пользу? Если же этого нет, то единственный выход — введение какого-то прямо осадного положения: пусть всюду рыскают всевидящие сыщики, пусть царствует донос, пусть дезинфекция вламывается в подозрительные жилища и ставит все вверх дном, пусть грозный ропот недовольства смолкает при виде штыков и казацких нагаек... Да и таким-то путем много ли достигнешь? И вот приходится играть комедию, в которую сам не веришь. (Вересаев, 1982, с. 134)

Записка Чеканова свидетельствует о том, что эпидемия холеры и опыт, приобретенный им во время болезни, усиливают его разочарование не в деле народников, не в целях помогать „народу”, а в самом „народе”. Как показывают отдельные примеры, которые приводятся в его записках, на деле нет никакого „народа” как собирательного целого, а есть конкретные люди в конкретных местах, в конкретных ситуациях. Эти конкретные люди в большинстве своем не хотят ничего менять, не верят „докторам”, живут по сути по традиции, отчасти по „божьей воле”. Они в большинстве пассивны, а активными становятся лишь тогда, когда надо препятствовать тем, кто хотел бы менять их жизнь — они считают это вмешательством. Ко всему новому, как и к тем, кто приходят к ним извне, из другой сферы общества, они относятся с подозрением или даже враждебно. Сцена, когда толпа обрушилась на Чеканова, — наглядное свидетельство реактивной агрессии, на которую „народ” способен, как на воплощение своего враждебного отношения к лю-

бому изменению, на которое якобы их подталкивают извне „интеллигенты”, вмешивающиеся в их повседневный обиход и нарушая его.

Определенная документальность произведения, о которой говорит, например, Виктория Александровна Бондаренко (Бондаренко, 2010), проявляется в описании отдельных примеров поведения и взглядов заболевших, лечение которых предпринял главный персонаж произведения. Эта документальность, кажется, подчеркивает сложность признания факта, который не совпадал с прежними взглядами ни народников, ни писателя как одного из их сторонников. Примером может послужить уже упоминаемый персонаж „из народа”, т. е. Черкасов, который выздоровел, но, несмотря на это, не верит, что его спасла забота доктора, т. е. медицина, не верит, что он был заражен холерой. Последний был убежден в том, что это было ничтожное заболевание и что бог не захотел его жизни. Он также выступил против дезинфекции своего жилья. Ни он, ни его жена не хотят принять ни одного аргумента и ни одного доказательства, которые им озвучивают врач и его помощник. Тупое упрямство и хамство характерны и для большинства других второстепенных персонажей произведения. Однако — назвать их подобными словами Вересаев не отважился, хотя именно в тех пассажах и тупость, и хамство, и упрямство изображены косвенно, но точно. Поэтому писатель так подробно повествует об отдельных случаях, как будто хочет нагромождением фактов внушить читателю посредством их количества информацию, рассказывающую именно об этих свойствах „народа”, которые вряд ли он мог назвать открыто, чтобы его не обвинили (или даже: чтобы он сам не обвинял себя) в антинародности.

В качестве контраста по отношению к негативным проявлениям поведения и убеждений заболевших и их родных писатель описывает несколько персонажей своих помощников — Степана Бондарева, Андрея Снеткова, Василия Горлова, соседку Черкасовых. Они — те редкие лица, которые поняли, кто и что им помогает, они те, кто хочет менять и себя, и условия своей жизни. Даже выздоровевший Черкасов их уважает, по отношению к ним он вежлив и признателен. Именно в связи с ними Чеканов в записке от 3-его августа пишет: „Да, весело жить! Весело видеть, как вокруг тебя кипит живое дело, как самого тебя это дело захватывает целиком, весело видеть, что недаром тратятся силы, и сознавать, — я не хочу стесняться, — сознавать, что ты не лишний человек и умеешь работать” (Вересаев, 1982, с. 133). Это еще одно свидетельство того факта, что Чеканов разочаровывается не столько в своей работе и ее смысле, сколько в преобладающей массе представителей „народа”, живущих своими суевериями, верящих иррациональным подозрениям и враждебных к кому-либо из „интеллигентов”. Это как раз отмечается в записке от 4-го августа:

Я указываю ему на факты, значения которых он не может не понимать, — факты, ясные десятилетнему ребенку; он принужден согласиться со мною; но согласие оста-

ется внешним, оно не в силах ни на волос пошатнуть того глубокого, слепого недоверия к нам, которое насковзь проникает душу зареченца.

А скажи ему то же самое проходяя богомолка или отставной солдат, — и он с полной верою станет исполнять все, ими сказанное, он не станет притворяться фаталистом и говорить: „Бог не захочет, ничего не будет”. (Вересаев, 1982, с. 133–134)

Отсюда трудно согласиться с утверждением Савриной Казимовны Акимовой о том, что „...Чеканов не смог найти пути к сердцу народа” (Акимова, 2019, с. 412). Скорее, наоборот, Чеканов понял суть психологического состояния „народа”, представители которого и как одиночки, и как анонимная толпа оказались в своем большинстве неспособными отреагировать на самоотверженную помощь. Они, исходя из фальшивой логики, по сути предубеждения, что холера появилась только после того, как к ним явились „доктора”, ответили на помощь ничем иным, как недоверием, ненавистью и грубым насилием. Если все отрицательные явления, описываемые в поведении и индивидов, и толпы, как раз и являются проявлениями „сердца народа”, то не только Чеканов, но и Наташа, высоко оценивающая его шаг уехать в Заречье, не могли найти пути к „сердцу” и вряд ли его понимали. Наоборот, — они идеализировали „народ”, поэтому для них столкновение с реальностью стало глубоким разочарованием, которое трудно оценить. Трагическое недоразумение выражено в повторяемом доктором вопросе побитого и недоумевающего его помощника Степана: „За что?” (Вересаев, 1982, с. 139).

Финал повести содержит последние размышления главного персонажа, в которых он приходит к убеждению, что стал бессмысленной жертвой „народа”, в котором он обманывался, поэтому „...мучительно горька обида от него” (Вересаев, 1982, с. 144). Однако, Чеканов почти одновременно, — в противоположность своему опыту, — способен считать себя самого виноватым за то, что не сумел преодолеть пропасть между собой и „народом”:

Мы всегда были им чужды и далеки, их ничто (разрядка В. В. Вересаева) не связывало с нами. Для них мы были людьми другого мира, брезгливо сторонящимися от них и не хотящими их знать. И разве это не правда? Разве иначе была бы возможна та до ужаса глубокая пропасть, которая отделяет нас от них? (Вересаев, 1982, с. 144)

Даже удивительно, насколько убежденным остается он в своей вине и ему подобных, хотя именно он был тем, кто пошел „в народ” бороться с тифом. Он же хотел побороть холеру среди тех, о которых ему говорили, что они враждебны врачам. Герой произведения дважды убеждался в сопротивлении „народа” оказываемой ему помощи. Его обижали, ему не помогали, его советы не слушали, его, наконец, побили — и он видит в этом свою вину ... Он дважды вступил на дорогу, дважды она оказалась тупиком.

Если говорить о каком-то бездорожье в данной повести Вересаева, то надо указать именно на обе импликации этого понятия. Это, во-первых, неспособность главного персонажа точно и однозначно анализировать произошедшее и полученный в нем опыт. Намеки на однозначное, новое для пер-



сонажа понимание ситуации встречаются в его записках, но в самом конце герой возвращается к убеждению, что отношения между интеллигенцией и народом должны налаживаться только с одной стороны, со стороны интеллигенции. Именно в этом убеждении скрыт основной обман, который уже понял герой тургеневской *Нови* Нежданов: народу нельзя навязывать свою помощь, если он не готов к ней, если он не умеет ее ценить и если он даже настроен против нее. Бездорожье, во-вторых, можно увидеть и в преимущественно инертном поведении „народа”; нет у него активного интереса что-либо менять, нет интереса принимать импульсы, помогающие преодолеть отсталость в способе мышления, в знаниях, в образе жизни. Не материальная бедность сама по себе, а апатия, инерция и, как это ни странно и противоречиво, агрессивная пассивность являются по сути теми факторами, которые — с редкими исключениями — обрекают „народ” на его бедное, беспросветное существование. Без дороги, в-третьих, чувствует себя и сам главный персонаж повести: он болеет и знает, что туберкулез возьмет над ним верх. Он также чувствует, что даже привязанность к нему молодой девушки его не радует, так как она оказывается на том же пути к „народу”, который осужден по всей вероятности на то же разочарование, которое испытал он. Однако, Чеканов не хочет ее огорчить, не хочет заразить своими сомнениями.

## Заключение

Подытоживая наши наблюдения над функцией темы холеры и ее лечения в повести В. В. Вересаева *Без дороги*, можно утверждать, что эпидемия холеры представляет собой в данном произведении не тематический или идейный центр, а своеобразный катализатор, вспомогательное средство, которое по своему включению в ткань рассказа направляет внимание от внешних событийных перипетий к внутренней, общественно-психологической сути передаваемой информации и у главного героя, и у представителей народа. Тем самым коннотируется то значение, которое иерархически наиболее важно и во имя которого выстроена вся структура повести. Именно в этом аспекте Вересаев расширяет тематический диапазон тургеневских произведений, на которые текст повести не раз прямо или косвенно указывает. Чеканов как одна из разновидностей типажа лишнего человека оказывается в произведении Вересаева лишним по своей вине только отчасти. На свою „бездорожную” судьбу он отчасти осужден внешними обстоятельствами, неподвластными его желаниям и устремлениям, непосильным для одного человека противостоянием лицом к лицу с массой „народа”. Он натывается на своего рода непроходимую стену, возникшую между ним и „народом”. Он дважды прошел через калитку, открывшуюся на короткое время в этой

стене, сделал первые шаги, но его отбрасывают, выгоняют назад, потому что перед ним не дорога, а загороженный стеной тупик.

Похоронены его надежды, умерла его вера в служение ожидающему помощи народу, исчерпаны его психические и, следовательно, физические силы. Своим образом символичен факт, что Чеканова одолевают не тиф, не холера, а свирепствующий в нем самом туберкулез, усиленный именно последствиями внешнего физического насилия и внутренними разочарованием и скепсисом. Внешние факторы совмещены с внутренними, их синтез убийственен.

Несоответствие бытующих толкований повести с ее действительным замыслом отметила в своей дипломной работе Карин Хермине Мария Траунмюллер: „Парадоксальным является тот факт, что повесть была напечатана именно в журнале «Русское богатство», который возглавлял Н. К. Михайловский, один из признанных идеологов народничества. И ни сам Михайловский, ни многие из критиков не заметили противонароднический пафос произведения...» (Traunmüller, 2010, с. 190). Результаты нашего анализа говорят не о противонародническом пафосе, а скорее о моменте прозрения: в текст дневника Чеканова последовательно встроены указания на несостоятельность предвзято-оптимистического убеждения и народников, и марксистов, которые ожидали повышения культурного, социального и жизненного уровней народа при его же активном участии. Такого, однако, в превалирующей мере среди народа не существовало. Пользуясь темой эпидемии, произведение дает достаточно импульсов именно для такой трактовки, которая ставит под угрозу саму жизнь отдельных представителей народной стихии. Одновременно, текст таким же наглядным способом указывает на то, что даже эпидемия не способна побудить „народ” активно менять основные устои своего быта, идти активно, от самого себя навстречу тем, кто и просвещает, и активно помогает. Повесть в этом отношении отрицает „живую жизнь”, активное отношение к жизни, способность самостоятельно участвовать в поисках лучшего именно на стороне народа. Такое изображение народа как почти однородного пассивного, реактивного целого, не совпадает с традицией русской литературы XIX-го века, как минимум с работами В. Г. Белинского, считавшего народ носителем основных положительных черт русской национальной самобытности.

Кажется, определенное нежелание, а, может быть, и подспудные опасения допустить признание за народом пассивности, инерции и даже агрессивного отношения к тем, кто хотел бы ему указать путь из такого положения дел, стало основным препятствием для глубокого и беспристрастного толкования функции темы эпидемии в вересаевском произведении.

## Библиография

- Акимова, С. К. (2019). Народ и интеллигенция в творчестве В. В. Вересаева. *Мир науки, культуры, образования*, 3 (76), с. 411–413 [Akimova, S. K. (2019). Narod i intelligenciya v tvorchestve V. V. Veresaeva. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*, 3 (76), s. 411–413].
- Бондаренко, В. А. (2010). „Без дороги” В. В. Вересаева как образец „смеси образа и публицистики”. *Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика*, 1, с. 125–129 [Bondarenko, V. A. (2010). «Bez dorogi» V. V. Veresaeva kak obrazec «smesi obraza i publicistiki». *Vestnik VGU. Serija: Filologija. Zhurnalistika*, 1, s. 125–129].
- Вересаев, В. В. (1982). Без дороги. В: Вересаев, В. В. *Сочинения. Том первый. Повести и рассказы 1887–1903* (с. 68–145). Москва: Художественная литература [Veresaev, V. V. (1982). *Bez dorogi*. V: Veresaev, V. V. *Sochinenija. Tom pervyj. Povesti i rasskazy 1887–1903* (s. 68–145). Moskva: Hudozhestvennaja literatura].
- Новичкова, Д. А. (2020). *Художественное осмысление противоречивой эпохи и духовного кризиса человека в литературном творчестве В. В. Вересаева*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Мытищи. [онлайн] <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennoe-osmyslenie-protivorechii-epokhi-i-dukhovnogo-krizisa-cheloveka-v-literaturnom-tvorchestve-v-v-veresaeva> [Novichkova, D. A. (2020). *Hudozhestvennoe osmyslenie protivorechivoj jepohi i duhovnogo krizisa cheloveka v literaturnom tvorchestve V. V. Veresaeva*. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Mytishhi.
- Фохт-Бабушкин, Ю. У. (1961). В. Вересаев. В: Вересаев, В. В. *Собрание сочинений в пяти томах. Том I. Повести и рассказы*. Москва: Правда. [онлайн] [доступ: 17.04.2022] <https://traumlibrary.ru/book/veresaev-ss05-01/veresaev-ss05-01.html#s002> [Foht-Babushkin, Ju. U. (1961). V. Veresaev. V: Veresaev, V. V. *Sobranie sochinenij v pjati tomah. Tom I. Povesti i rasskazy*. Moskva: Pravda].
- Фохт-Бабушкин, Ю. У. (1990). В. Вересаев — легенды и реальность, В: Вересаев В. В.: *Сочинения в четырех томах. Том I. Повести. В тупике: Роман* (с. 3–33). Составление Ю. Фохт-Бабушкина. Москва: Правда. [онлайн] [доступ: 17.04.2022] [http://az.lib.ru/w/weresaew\\_w\\_w/text\\_0070.shtml](http://az.lib.ru/w/weresaew_w_w/text_0070.shtml) [Foht-Babushkin Ju. U. (1990). V. Veresaev — legendy i real'nost' V: Veresaev V. V.: *Sochinenija v chetyreh tomah. Tom I. Povesti. V tupike: Roman* (s. 3–33). Sostavlenie Ju. Foht-Babushkina. Moskva: Pravda].
- Foucault, M. (2002). *Archeologie věděni*. Praha: Hermann & synové.
- Kasack, W. (2000): Veresajev. In: *Slovník ruské literatury 20. století*. Praha: Votobia, s. 556–557.
- Traunmüller, K. H. M. (2010). *Po sledam Gippokrata. Auf den Spuren von Hippokrates — das Artz-bild in den Werken von A. P. Čechov und V. V. Veresaev*. Wien: Universität Wien.
- Wellek, R., Warren, A. (1996). *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia.



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.4>

Data przesłania artykułu: 15.12.2021

Data akceptacji artykułu: 5.06.2022

JOANNA NOWAKOWSKA-OZDOBA

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska

(Jan Kochanowski University in Kielce, Poland)

## W obliczu choroby — tyfus w opowiadaniach Antoniego Czechowa\*

### In the Face of Illness — Typhus in the Short Stories of Anton Chekhov

#### Abstract

The article describes the experiences of Chekhov's characters with typhus and their feelings towards it. Its main goal is to present how the disease determines the patient's experiences and changes his attitude to the world around him. The analysis centres around three short stories: *Typhus*, *The Bishop* and *Rothschild's Violin*. In the first two works, the narrator draws attention to the physical experiences of the suffering protagonists. The sensory experience, which determines the emotions and mindset of patients, is brought to the fore. Apart from lust, the writer represents their state of consciousness. In *Rothschild's Violin* and *The Bishop*, illness prompts the heroes to reflect on the life they have lived and to evaluate it. In all the texts analyzed, Chekhov's interest lies in the physical symptoms of the disease and the state of the patient's psyche, the differences between the healthy and suffering person's perception of the world, the idea of life at a turning point and the attitude displayed by diseased people towards death.

*Keywords:* Chekhov, illness, physical symptoms of disease, patient's psyche, patient's attitude towards death

---

\* Źródło finansowania badań: środki na działalność statutową.

## Перед лицом болезни — тиф в рассказах Антоня Чехова

### Резюме

В статье исследуются переживания и ощущения чеховских героев, больных тифом. Целью работы является получение представления о том, как болезнь определяет переживания больного, изменяет его отношение к окружающему миру. Анализу подвергаются три рассказа: *Тиф*, *Архиерей* и *Скрипка Ротшильда*. В двух первых произведениях писатель обращает внимание на физические страдания героев. На первый план выдвигается сенсорный опыт, определяющий эмоции и образ мыслей больных. Вместе с похотью писатель описывает состояние их сознания. В *Скрипке Ротшильда* и *Архиерее* болезнь побуждает героев к размышлениям над прожитой жизнью, к ее оценке. Во всех проанализированных текстах проявляется интерес Чехова к физическим симптомам болезни и состоянию психики больного, к различиям в восприятии мира человеком страдающим и здоровым, к переломным моментам в жизни и отношению больных людей к смерти.

*Ключевые слова:* Чехов, болезнь, физические симптомы болезни, психика больного, отношение больного к смерти

Na twórczość Antoniego Czechowa niemały wpływ miało jego wykształcenie medyczne i wykonywany przezeń zawód lekarza. Profesja ta kształtuje bowiem tak potrzebną każdemu pisarzowi szczególną wrażliwość i empatię w stosunku do ludzi oraz formuje pełne uwagi spojrzenie na świat. W napisanej pod koniec życia *Autobiografii* (*Автобиография*, 1899) Czechow stwierdzał:

Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня как для писателя может понять только тот, кто сам врач. (Чехов, 1979, s. 271)

Z kolei kilka lat wcześniej, w odpowiedzi na uwagę wydawcy Aleksieja Suworina, że zbyt dużo czasu poświęca medycynie, określił swój stosunek do obu rodzajów działalności w następujący sposób:

Медицина — моя законная жена, а литература — любовница. Когда надоедает одна, я ночую у другой. Это хотя и беспорядочно, но зато не так скучно, да и к тому же от моего вероломства обе решительно ничего не теряют. Не будь у меня медицины, то я свой досуг и свои лишние мысли едва ли отдавал бы литературе. Во мне нет дисциплины. (Чехов, 1975a, s. 326)

Doświadczenia z własnej praktyki lekarskiej Czechow niejednokrotnie wykorzystywał w swej twórczości literackiej. Na jego zainteresowanie tematyką medyczną z pewnością znacząco oddziaływał również fakt, że od wczesnej młodości miał poważne problemy zdrowotne. Nie dziwi zatem, że zarówno w utworach, jak i w korespondencji pisarza temat choroby pojawia się bardzo często. Warto przy tym nadmienić, że zajmowały go nie tylko problemy związane ze schorzeniami

i procesem ich leczenia, lecz przede wszystkim doznania i przeżycia chorego, relacje pacjent–lekarz, wzajemny stosunek osób cierpiących i zdrowych.

Bez wątplenia w odniesieniu do twórczości Czechowa można zatem mówić o istnieniu „tekstu medycznego”<sup>1</sup>. Składają się na niego motywy i wątki związane z chorobą i śmiercią, obrazy postaci-lekarzy i postaci-pacjentów, rozważania o życiu prowadzone w obliczu choroby. Taki tekst zawiera także różnorodne powiązania etyczne powiązane z medycyną.

Wśród utworów Czechowa podejmujących tematykę medyczną znajdziemy teksty dotyczące groźnej, w czasach pisarza najczęściej śmiertelnej choroby, jaką jest tyfus. Ta jedna z najniebezpieczniejszych infekcji zakaźnych, która pozostawiła głęboki, dramatyczny ślad w historii badań medycznych i zebrała śmiertelne żniwo w historii ludzkości, często stawała się obiektem zainteresowania literatury<sup>2</sup>. U Czechowa pojawia się ona w opowiadaniach *Tyfus* (*Тиф*, 1887), *Skrzypce Rotszylda* (*Скрпка Ротшильда*, 1894) i *Archijerej* (*Архирей*, 1902). Analiza tych utworów pozwoli stwierdzić, w jaki sposób przedstawione są w nich odczucia fizyczne i emocje chorego, a także jak doświadczenie własnego cierpienia i śmierci bliskiej osoby wpływa na psychikę człowieka i jego podejście do życia.

Pierwsze z wymienionych opowiadań powstało pod wrażeniem, jakie zrobił na Czechowie pobyt w Petersburgu w marcu 1887 roku. Zjawił się tu wezwany przez brata Aleksandra, obawiającego się o życie chorej na tyfus żony. Oto jak w liście do Marii Kisielowej<sup>3</sup> pisarz przedstawia swój przyjazd do stolicy:

Петербург произвел на меня впечатление города смерти. Въехал я в него с напуганным воображением, встретил на пути два гроба, а у братца застал тиф. От тифа поехал к Лейкину и узнал, что «только что» лейкинский швейцар на ходу умер от брюшного тифа. От Лейкина поехал к Голике: у этого старший сын болен крупом и дышит не горлом, а в трубочку; отец и мать плачут... Еду на выставку, там, как назло, попадаются всё дамы в трауре. (Чехов, 1975b, s. 39–40)

Bohaterem opowiadania Czechowa jest chory na tyfus młody wojskowy, porucznik Klimow. Zasadniczo pozbawiony fabuły tekst utworu jest w zasadzie opisem przebiegu jego choroby. Uwaga narratora koncentruje się na doznaniach fizycznych postaci, związanych z nimi emocjach i stanach świadomości. Narracja, skupiona wyłącznie na odczuciach i przeżyciach bohatera, przypomina szczególny rodzaj narracji prowadzonej przez tak zwanego zranionego/rannego narratora

<sup>1</sup> Takie teksty zaczęły się kształtować w literaturze pod koniec XIX wieku. Traktowały one chorobę i medycynę jako kategorie estetyczno-filozoficzne, a także ważne elementy poetyki utworu.

<sup>2</sup> W klasycznej prozie rosyjskiej pojawia się między innymi u Michaiła A. Bułhakowa (*Biała Gwardia, Zapiski młodego lekarza*), Borisa L. Pasternaka (*Doktor Żywego*) i Iwana S. Turgieniewa (*Ojcowie i dzieci*).

<sup>3</sup> Maria Władimirowna Kisielowa — pisarka rosyjska, autorka książek dla dzieci. W latach 1885–1887 Czechow wraz z rodziną spędzał wakacje w jej majątku Babkino pod Moskwą.

(ang. *wounded storyteller*)<sup>4</sup>. Terminem tym określa się opowieść chorego o własnych dolegliwościach. Taka narracja w czystej postaci u Czechowa nie występuje, gdyż o związanych z chorobą doświadczeniach Klimowa mówi narrator wszechwiedzący, a jego przekaz uzupełniają jedynie nieliczne krótkie wypowiedzi bohatera, wprowadzane w mowie niezależnej.

Obraz choroby pojawiający się w *Tyfusie* (*Tuφ*, 1887) jest niezwykle szczegółowy i sugestywny. Bohater doświadcza wszystkich charakterystycznych dla tyfusu objawów, takich jak: gorączka, ból głowy, uczucie ogólnego rozbicia, suchość w ustach, silne pragnienie i mdłości. Z godziny na godzinę choroba staje się coraz bardziej męcząca. Kluczową wręcz dokładność w przedstawieniu jej przebiegu osiągnął Czechow nie poprzez dokładny, bezpośredni opis, lecz dzięki wprowadzaniu powtarzających się detali i obrazów, które stają się czynnikami manifestującymi nasilające się objawy choroby. Samopoczucie chorego jest w dużym stopniu zależne od świata zewnętrznego: Klimowa drażnią dźwięki (stukot kół pociągu, gwar na peronie, gwizdki i wołania kolejarzy, nieustanne pytania współpasażera próbującego nawiązać rozmowę czy protekcyjna, niedbała gadanina lekarza), a także zapachy (dymu z fajki, kadzidła, jedzenia). Rozdrażnienie momentami bywa tak silne, że porucznik resztką sił powstrzymuje się od agresywnej reakcji: „хорошо бы вырвать [...] сипевшую трубку и швырнуть ее под диван, а самого чухонца прогнать куда-нибудь в другой вагон” (Чехов, 1975d, s. 64).

Źródłem nasilającego się cierpienia stają się nie tylko powtarzające się, męczące swą ostrością bodźce zewnętrzne, lecz także poczucie odosobnienia w chorobie. Otaczający Klimowa ludzie działają na niego denerwująco przede wszystkim dlatego, że są zdrowi i nie odczuwają dyskomfortu fizycznego, którego doświadcza bohater. Jadący z nim w przedziale, rozmowny i towarzyski, Czuchoniec irytuje go zarówno swym głośnym, natrętnym zachowaniem, jak i tym, że nie ma problemów ze snem, podczas gdy porucznik nie może w żaden sposób ułożyć się na kanapie, a własny gorący oddech, odbijający się od oparcia, pali mu twarz. Spożywający posiłek podróżni napełniają go obrzydzeniem, widok ich żujących ust, odsłoniętych w uśmiechu zębów i zadowolonych zdrowych twarzy przyprawia go o mdłości. Opiekujący się zaś nim lekarz drażni go swym pogodnym nastrojem i niedbałą, utrzymaną w protekcyjnym tonie gadaniną. Negatywny stosunek chorego do otoczenia, atakującego go agresywnymi bodźcami, nie pozwala mu na jego właściwą ocenę, sprawia, że postrzega zdrowych ludzi jako nienormalnych i rośnie w nim uczucie dojmującej samotności.

Wraz z rozwojem choroby bohater doznaje też narastającego poczucia obcości własnego ciała. Ręce i nogi przeszkadzają mu, nie pozwalają zająć wygodnej

<sup>4</sup> Określenie „ranny gawędziarz” wprowadził Arthur W. Frank w książce *The Wounded Storyteller: Body, Illness and Ethics*, w której opowiada on historię swoich chorób, zawału serca i raka. Opisuje tu również „społeczeństwo remisji”, którego wszyscy członkowie żyją z jakąś formą choroby lub niepełnosprawności. Mówiąc o swych chorobach, ludzie nadają sens własnemu cierpieniu. Ranny narrator to ich zbiorowy portret. Zob. Frank, 1995, s. 11–26.



pozycji, a myśli wydają się krążyć gdzieś na zewnątrz czaszki. Momentami porucznik przestaje czuć łączność ze swym ciałem, sprawiającym wrażenie cudzego: „Климов надел шинель, машинально вслед за другими вышел из вагона, и ему казалось, что идет не он, а вместо него кто-то другой, посторонний” (Чехов, 1975d, s. 66–67). Odczucie dziwności, obcości ciała nie opuszcza go ani na chwilę, staje się przyczyną niezwykle przykrych dolegliwości i sprawia, że nic nie jest w stanie przynieść mu ulgi — nawet we własnym łóżku jest mu niewygodnie i źle.

Fizyczne dolegliwości w znacznym stopniu deformują percepcję rzeczywistości otaczającej bohatera — jego świadomość nie rejestruje prawidłowo tego, co dzieje się dookoła. Dobiegające zewsząd bodźce, gonitwa myśli zamroczonego gorączką umysłu, niepowiązane z nimi, przesuwające się jak w kalejdoskopie obrazy składają się na udziwniony, przerażający się w koszmar obraz świata, który prześladuje go bezustannie: „Чухонец, красная фуражка, дама с белыми зыбями, запах жареного мяса, мигающие пятна заняли его сознание [...] Через спальную непрерывно тянулся ряд лиц. [...] Все они говорили, махали руками, курили, ели” (Чехов, 1975d, s. 67). Zmęczony gorączką i majaczeniem umysł porucznika nie jest zdolny do myślenia i kontrolowania jego działań. Oto jak zachowuje się bohater po przyjeździe do Moskwy:

Машинально он получил багаж и нанял извозчика. Извозчик запросил с него до Поварской рубль с четвертью, но он не торговался, а беспрекословно, послушно сел в сани. Разницу в числах он еще понимал, но деньги для него уже не имели никакой цены. (Чехов, 1975d, s. 66–67)

Dreńczony chorobą Klimow doświadcza również deformacji czasu, typowej dla postaci, których świadomość odbiera rzeczywistość w sposób zaburzony. Porucznikowi wydaje się, że czas biegnie inaczej, szybciej, że w swoisty sposób się zagęszcza. Jego umysł nie rejestruje przerw pomiędzy dochodzącymi do niego różnymi bodźcami zewnętrznymi: „Казалось [...] что шум встречного поезда и грохот колес по мосту слышались без перерыва” (Чехов, 1975d, s. 65). Powtarzające się trzykrotnie w tekście opowiadania stwierdzenie dotyczące takiego swobodnego postrzegania czasu przez bohatera podkreśla nienaturalny stan jego umysłu:

Время летело быстро, незаметно, и потому казалось, что поезд останавливался около станции каждую минуту, и то и дело извне доносились металлические голоса. (Чехов, 1975d, s. 65)

Время летело быстро, скачками, и казалось, что звонкам, свисткам и остановкам не будет конца. (Чехов, 1975d, s. 66)

И дома время летело так же поразительно быстро, как и в вагоне... Дневной свет в спальней то и дело сменялся ночными сумерками. (Чехов, 1975d, s. 67)

W nakreślonym w *Tyfusie* obrazie choroby Czechow ukazuje jej aspekt cielesny, prezentując bogaty medyczny rejestr dolegliwości fizycznych, nie tracąc równocześnie z pola widzenia doznań psychicznych człowieka zmagającego się

z ciężką chorobą. Narrator opowiadania, kierując uwagę czytelnika na charakterystyczną cechę świadomości bohatera dręczonego tyfusem, jaką jest koncentracja na bodźcach zewnętrznych, powodujących rozdrażnienie i nasilających cierpienie, wskazuje na szczególnie, deformujący rzeczywistość sposób postrzegania przezeń świata. Świadomość chorego nie kontroluje otoczenia, pozostaje gdzieś obok niego — w udziwnionej, odrealnionej rzeczywistości, w stanie koszmaru sennego.

Doznaniom człowieka cierpiącego przeciwstawione są przeżycia ozdrowieńca. Jego ocena otaczającego świata diametralnie różni się od percepcji chorego. Powracający do zdrowia bohater czuje wszechogarniającą radość, której źródłem są zwykle czynności życiowe i proste doznania. Radości tej nie są w stanie stłumić pozostałe po tyfusie fizyczne ograniczenia i niedogodności. Klimow pragnie wszystkiego, co tak drażniło go w czasie choroby, zwłaszcza towarzystwa ludzi, ruchu i prostych codziennych przyjemności. Odczuwanej każdym zmysłem radości istnienia nie jest zdolna przesłonić nawet tragiczna informacja o śmierci ukochanej siostry, która zmarła w czasie jego choroby, zaraziwszy się od Klimowa tyfusem. Dojmujący ból pojawi się dopiero po kilku dniach, gdy minie stan euforii po wygranej walce z chorobą i bohater w pełni zrozumie ogrom bezpowrotnej straty.

Opowieść o chorym na tyfus i postrzeganiu przezeń rzeczywistości zawiera także napisane pod koniec życia Czechowa opowiadanie *Archijerej* (*Архирей*, 1902). Jego bohaterem jest czcigodny Piotr, posługujący w klasztornej cerkwi. Podobnie jak w poprzednim utworze znajdziemy tu bogaty rejestr objawów typowych dla tyfusu. Duchowny odczuwa takie same dolegliwości fizyczne jak porucznik Klimow: bliżej nieokreślone złe samopoczucie zastępuje ogólna słabość, pojawia się wysoka temperatura, dotkliwy ból głowy i mięśni, wreszcie całego ciała, szum w uszach, uczucie duszności oraz silne pragnienie. Dręczony cierpieniem Piotr nie może znaleźć wygodnej pozycji w łóżku, ma problemy ze snem, jedzenie wydaje mu się pozbawione smaku i wywołuje w nim wstręt, a otoczenie przesłania zniekształcająca wszystko mgła. Jego również drażnią bodźce docierające ze świata zewnętrznego: rozmowy toczony w sąsiadującym z sypialnią pokoju, odgłosy towarzyszące nakrywaniu do stołu i spożywaniu posiłku, zapach jedzenia, światło, niespodziewane głośne czy ostre okrzyki jurodiwego, przerywające ciszę nabożeństwa. Przytłumiona chorobą świadomość archijereja odbiera wszelkiego rodzaju powtórzenia: słów, obrzędów, sytuacji, wrażeń, jako czynniki wywołujące silny niepokój. W taki sam sposób reagował na powtarzające się natrętne bodźce Klimow.

Podobne są także odczucia psychiczne bohaterów obu tekstów, ich „przeżywanie choroby”. Czechow przypisywał każdej jednostce chorobowej właściwy jej zespół unikalnych emocji i przeżyć chorego, charakterystyczny sposób percepcji otaczającego świata<sup>5</sup>. W czcigodnym Piotrze, tak jak w poruczniku Klimowie, choroba wywołuje zatem poczucie wyobcowania, a dystans dzielący go od otoczenia z każdym dniem staje się większy. On również nie kontroluje swych myśli,

<sup>5</sup> Na ten temat zob. Вайман, 1999, s. 316.

a obrazy otaczającej go rzeczywistości nie mają z nimi związku, istnieją gdzieś obok, jak w koszmarze. Zamroczony wysoką gorączką umysł archijereja nie jest w stanie szczegółowo rejestrować tego, co dzieje się wokół: „Петру [...] казалось, что все лица — и старые, и молодые, и мужские, и женские — походили одно на другое, у всех, кто подходил за вербой, одинаковое выражение глаз” (Чехов, 1975с, s. 572).

Nawet obecność matki nie poprawia jego nastroju. Nie rozumie, dlaczego kobieta zachowuje się przy nim nieśmiało i powściągliwie, podczas gdy on potrzebuje serdecznego kontaktu, swobodnej rozmowy. Ożywiona pogawędka, którą matka toczy w sąsiednim pokoju, drażni go i wywołuje smutek. Chory rozpaczliwie pragnie bliskości z kimś, kto by go zrozumiał, przed kim mógłby odsłonić swe wnętrze. Tymczasem złe samopoczucie archijereja coraz mocniej oddala go od ludzi, sprawia, że jego spojrzenie na nich staje się coraz bardziej krytyczne: „его поражала пустота, мелкость всего того, о чем просили, о чем плакали; его сердили неразвитость, робость; и все это мелкое и ненужное угнетало его” (Чехов, 1975с, s. 579).

W przeciwieństwie do bohatera *Tyfusu* czcigodny Piotr nie poddaje się jednak biernie chorobie i próbuje zapanować nad ogarniającą go fizyczną niedyspozycją. Nie zaniedbuje więc swoich, nierzadko bardzo wyczerpujących, obowiązków w cerkwi. Choroba nie zmienia jego podejścia do służby duchownej, która zawsze była dlań niezmiernie ważna: „любовь его к церковным службам, к духовенству, к звону колоколов была у него врожденной, глубокой, неискоренимой” (Чехов, 1975с, s. 584). Jednakże ból i zmęczenie powoli pozbawiają Piotra energii życiowej i sprawiają, że obowiązki cerkiewne w końcu zaczynają mu mocno ciążyć.

Stopniowo odwraca się więc od świata zewnętrznego i coraz częściej skupia się na dolegliwościach fizycznych. Podobnie jak w poprzednim opowiadaniu znaczący staje się w związku z tym cielesny aspekt choroby. Bohater zostaje ograniczony do udręczonego chorobą ciała — nie jest już archijerejem, a jedynie cierpiącym człowiekiem<sup>6</sup>.

Mimo wyraźnego wyeksponowania w utworze cielesności bohatera nie mniej ważne jest przedstawienie jego przeżyć psychicznych. Choroba staje się bowiem dla archijereja czynnikiem skłaniającym do refleksji. Zaczyna on wsłuchiwać się w siebie, usiłując zrozumieć, czego mu brakuje, by mógł poczuć się spełniony. Choć nie zdaje sobie sprawy z tego, że stoi na progu śmierci, podsumowuje swoje życie, próbując odnaleźć w nim sens.

Udręczony chorobą, osamotniony w cierpieniu zwraca się ku przeszłości, która powraca doń we wspomnieniach. Myślom o przeszłości towarzyszą jego teraźniejsze uczucia i nastroje, a wspomnienia układają się w ciąg powiązanych z sobą zdarzeń, wyjaśniających obecną sytuację życiową bohatera. Przywoływane obra-

<sup>6</sup> O wyobcowaniu bohatera opowiadania i trudnościach w jego komunikacji z otoczeniem pisze Aleksandr D. Stiepanow; zob. Степанов, 2005, s. 335–359.

zy tworzą wizję dobrego, bezpiecznego czasu dzieciństwa i młodości, pracowitych lat spędzonych za granicą, dzięki którym osiągnął wysoką pozycję w hierarchii cerkiewnej. Przeszłość jawi mu się jako idealny świat szczęścia: „прошлое представлялось живым, прекрасным, радостным, каким, вероятно, никогда и не было” (Чехов, 1975с, s. 581). Teraźniejszość zaś jest dla bohatera trudna, gdyż czuje się bardzo samotny; choroba uświadomiła mu jedynie, jak bardzo. Lata spędzone za granicą sprawiły, że odwykł od życia w Rosji: „народ казался ему грубым, женщины-просительницы скучными и глупыми, семинаристы и их учителя необразованными, порой дикими” (Чехов, 1975с, s. 579). Od długiego czasu nie miał też kontaktu z rodziną, a z ludźmi, którzy go otaczają na co dzień, nie potrafi się porozumieć. Pomimo swego łagodnego usposobienia budzi w nich, z racji swego stanowiska, mimowolny respekt i lęk: „В его присутствии робели все, даже старики протоиереи [...]. За все время, пока он здесь, ни один человек не поговорил с ним искренне, попросту, по-человечески” (Чехов, 1975с, s. 580).

Bliskości z ludźmi czcigodny Piotr szuka zatem w przeszłości. Odtwarzane w pamięci obrazy i zdarzenia niosą mu spokój, przywołują dobre, ciepłe uczucia, którym nie towarzyszy żal ani wyrzuty sumienia. Myśli o przeszłości rodzą refleksję, w której antynomia przeszłość–teraźniejszość rozplywa się w ogólnym potoku czasu: „быть может, на том свете, в той жизни мы будем вспоминать о далеком прошлом, о нашей здешней жизни с таким же чувством” (Чехов, 1975с, s. 581).

To właśnie choroba pozwoliła bohaterowi spojrzeć z dystansem na swoje życie, uświadomiła mu brak ładu i logiki w otaczającym go świecie. Swoistym powrotem do utraconej harmonii staje się dla archijereja śmierć. Początkowo, mimo nasilającej się choroby, bohater nie dopuszcza do siebie myśli o ostatecznym odejściu. Planuje najbliższe działania, odkłada na przyszłość sprawy, których nie ma sił załatwić, i wciąż ma poczucie, że jego życie jest jeszcze nie w pełni zrealizowane, że ciągle pozostaje mu dużo do zrobienia:

Он думал о том, что вот он достиг всего, что было доступно человеку в его положении, он веровал, но все же не все было ясно, чего-то еще не доставало, не хотелось умирать; и все еще казалось, что нет у него чего-то самого важного, о чем смутно мечталось когда-то, и в настоящем волнует все та же надежда на будущее, какая была и в детстве, и в академии, и за границей. (Чехов, 1975с, s. 581)

W rozwoju choroby przychodzi jednak moment, w którym Piotr, wycieńczony silnymi krwotokami, zdaje sobie sprawę, że jego życie dobiega kresu: „ему уже казалось, что он худеет и слабее, незначительнее всех, что все то, что было, ушло куда-то очень-очень далеко и уже более не повторится, не будет продолжаться” (Чехов, 1975с, s. 585). W chwili śmierci jego czas indywidualny zatrzymuje się, ale w wymiarze ogólnym toczy się dalej i będzie trwać wiecznie: „А на другой день была пасха. [...] было весело, все благополучно, точно так же, как было в прошлом, как будет, по всей вероятности, и в будущем” (Чехов, 1975с, s. 586). Śmierć jawi się zatem jako przejście pomiędzy tymi dwoma wymiarami czasowymi. Postrzegana z ziemskiej perspektywy prowadzi ona

do zapomnienia — po miesiącu został wyznaczony nowy archijerej, a wkrótce o czcigodnym Piotrze nie wspominał już nikt oprócz jego matki.

Dla samego bohatera śmierć jest wyzwoleniem z różnego rodzaju ograniczeń i poczucia samotności. W ostatnich chwilach przytomności czuje przy sobie obecność matki, która po latach znów ujrzała w nim nie duchownego dostojnika, lecz swe ukochane dziecko — Pawłuszę. W przedśmiertnym śnie czcigodny Piotr narreszcie jest szczęśliwy, widząc siebie jako zwykłego człowieka, niczym nieskrępowanego, cieszącego się pełną swobodą: „и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!” (Чехов, 1975с, s. 585).

Choroba jako czynnik skłaniający do przemyśleń oraz śmierć jako wyzwolenie pojawiają się również w opowiadaniu *Skrzypce Rotszylda* (*Скрипка Ротшильда*, 1894). Jego bohaterowie: trumniarz Jakow Iwanow, zwany przez wszystkich Brązem, i jego żona Marfa zarazili się tyfusem, który od jakiegoś czasu krąży po miasteczku. W przeciwieństwie jednak do poprzednich dwóch tekstów o samej chorobie, jej symptomach i przebiegu znajdziemy tu niewiele informacji. Wspomniana jest jedynie wysoka temperatura, trudności z oddychaniem i silne pragnienie, które męczyło chorych, a także ogólna słabość. Uwaga narratora skupia się na emocjach i odczuciach bohaterów, a przede wszystkim na refleksjach trumniarza, wywołanych śmiercią żony i własną chorobą.

Marfa przyjmuje chorobę spokojnie, początkowo mimo nasilających się dolegliwości próbuje nawet wykonywać codzienne prace. Przeczucie bliskiego końca nie trwoży jej wcale, gdyż śmierć jest dla niej wybawicielką z beznadziejnej egzystencji, pełnej trudów i wyrzeczeń, w której nie zaznała miłości ani rodzinnego szczęścia. W ostatnich godzinach życia kobieta wspomina jedyne szczęśliwe chwile z przeszłości: początek małżeństwa i narodziny zbyt szybko utraconej córeczki. Rozjaśniona, a nawet radosna twarz umierającej zdaje się świadczyć, iż cieszy się ze swego rychłego odejścia:

Похоже было на то, как будто она в самом деле умирала и была рада, что наконец уходит навеки из этой избы, от гробов, от Якова... И она глядела в потолок и шевелила губами, и выражение у нее было счастливое, точно она видела смерть, свою избавительницу, и шепталась с ней. (Чехов, 1977, s. 299)

Dla Jakowa choroba i śmierć żony to wydarzenia, które sprawiają, że zaczyna się on zastanawiać nad własnym życiem. Dotychczas koncentrowało się ono wokół pracy przynoszącej niewielkie dochody. Trumniarz nieustannie podsumowywał ubytki i liczył stracone okazje do zarobienia dużych pieniędzy. Skupiony wyłącznie na problemach finansowych, owładnięty nigdy niezrealizowanym pragnieniem wzbogacenia się, nie tylko żył pośród trumien, ale i sam był jak gdyby w trumnie, obojętny na otaczający go świat. Nie zwracał uwagi na innych ludzi, nie okazywał im współczucia ani litości i nawet wobec własnej żony był bezduszny i bezwzględny: „кричал на нее, бранил [...], бросался на нее с кулаками [...] пугал, и она всякий раз цепенела от страха [...] не велел ей пить чай, потому что

и без того расходы большие, и она пила только горячую воду” (Чехов, 1977, s. 299). Nie dostrzegał też piękna przyrody, nie zwracał uwagi na barwy, dźwięki czy zapachy. Paradoksalnie dopiero wówczas, gdy jego życie dobiega kresu, zauważa to, obok czego całe lata przechodził obojętnie.

Brak ludzkich uczuć u Jakowa doskonale wyraża nadany mu przydomek Brąz, gdyż z biegiem lat coraz bardziej przypomina on, również swą potężną posturą, bezduszną statuetkę wykutą z metalu. Jedyne momenty, w których bohater przejawia pozytywne emocje, to chwile, gdy gra na skrzypcach. Muzyka wyraża wszystko, co kryje się pod powłoką brązu w jego duszy: smutek, samotność, utraconą miłość, przecucie bliskiej śmierci i przekonanie o bezsensie szybko przemijającego życia: „Думая о пропащей, убыточной жизни, он заиграл, сам не зная что, но вышло жалобно и трогательно, и слезы потекли у него по щекам. И чем крепче он думал, тем печальнее пела скрипка” (Чехов, 1977, s. 304).

Nielatwy proces wewnętrznej przemiany bohatera rozpoczyna się dopiero po pogrzebie żony. Trumniarz odczuwa ogromny żal, uświadomiwszy sobie, jak bardzo wobec niej zawinił: „полезли в голову всякие мысли. Вспомнилось опять, что за всю жизнь он ни разу не пожалел Марфы, не приласкал [...] ни разу не подумал о ней, не обратил внимания, как будто она была кошка или собака” (Чехов, 1977, s. 302). Czas choroby staje się dla Jakowa czasem refleksji. Mimo nasilających się dolegliwości spowodowanych tyfusem podejmuje wysiłek, by spojrzeć krytycznie na minione lata. Powracają do niego obrazy z przeszłości, wspomina szczęśliwe chwile spędzane w młodości z Marfą i ich zmarłą córeczką, o której dawno zapomniał. Zaczyna zdawać sobie sprawę z nieodwracalnych, tragicznych strat, które zgotował mu los. Pojawia się tęsknota za utraconym szczęściem, a jednocześnie, co pozostaje w zgodzie z jego naturą, żal za straconymi okazjami urzędzenia sobie dostatecznego życia.

Какие убытки! Ах, какие убытки! А если бы все вместе — и рыбу ловить, и на скрипке играть, и барки гонять, и гусей бить, то какой получился бы капитал! Но ничего этого не было даже во сне, жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку; впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад — там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет. (Чехов, 1977, s. 303–304)

Świadomość zmarnowanych lat rodzi w umierającym Jakowie poczucie niesprawiedliwości: „зачем на свете такой странный порядок, что жизнь, которая дается человеку только один раз, проходит без пользы?” (Чехов, 1977, s. 304).

Finał opowieści wyraźnie nawiązuje do tradycji Lwa Tołstoja. Jakow, podobnie jak bohater *Śmierci Iwana Iljicza*, dochodzi bowiem do wniosku, że jego życie było nie takie, jakim być powinno. Również w nim rodzi się pragnienie zadośćuczynienia. W ostatnim momencie, chcąc zrobić coś dobrego, podejmuje próbę naprawienia wyrządzonego zła, ofiarowując swe ukochane skrzypce muzykowi — Żydowi Rotszyldowi, z którym pozostawał w konflikcie i którego boleśnie skrzywdził.

We wszystkich przedstawionych opowiadaniach Czechowa świat zostaje ukazany z punktu widzenia chorych na tyfus postaci. W dwóch pierwszych tekstach narrator w dużym stopniu koncentruje się na odczuciach fizycznych cierpiących bohaterów. Ważna staje się ich cielesność — doznania zmysłowe mają dominujący wpływ na emocje i sposób myślenia chorych<sup>7</sup>. Szczególnie jest to widoczne w opowiadaniu *Tyfus*. Narrator kieruje tu uwagę czytelnika na drażniące chorego czynniki zewnętrzne, deformujące postrzeganie przezeń rzeczywistości i jej ocenę. W obu opowiadaniach (*Tyfusie* i *Archijereju*) pojawia się taki sam kompleks przeżyć chorego na tyfus i podobny stosunek do otaczającego bohaterów świata zewnętrznego. Równie istotne jak ukazanie cielesności jest dla pisarza przedstawienie stanu świadomości postaci — w związku z tym w *Skrzypcach Rotszylda* i *Archijereju* choroba staje się czynnikiem skłaniającym bohaterów do refleksji i oceny własnego życia.

Kreśląc obrazy cierpiących na tyfus postaci, Czechow obficie wykorzystał doświadczenia zebrane w czasie swej praktyki lekarskiej. Znalazły one wyraz nie tylko w szczegółowym rejestrze objawów typowych dla tej choroby i dokładnym, klinicznym wręcz przedstawieniu jej przebiegu. W analizowanych tekstach Czechow-pisarz przejmując od Czechowa-lekarza zainteresowanie granicznymi stanami psychiki chorego, różnicami w percepcji otoczenia przez człowieka cierpiącego i zdrowego, a także życiem w przełomowych momentach i stosunkiem do śmierci osób dotkniętych chorobą<sup>8</sup>. Towarzystwo ludziom w czasie choroby, bycie świadkiem ich fizycznej słabości, bezradności i nie zawsze kontrolowanych emocji nie mogło bowiem nie wywrzeć wpływu na postrzeganie przezeń świata i człowieka. W ciągu wielu lat wykonywania zawodu lekarza i zajmowania się działalnością pisarską Czechow zrozumiał, jak ściśle te dwie formy poznania życia i człowieka są z sobą związane. Dzięki medycynie dostrzegał subtelne zmiany w fizycznych i psychicznych stanach swych pacjentów, a literatura pomagała mu zaakceptować najbardziej przerażające formy ludzkiej natury. Pokazać związek stanu fizycznego chorego z procesami zachodzącymi w jego psychice w sposób dokładny z medycznego punktu widzenia, a przy tym zajmujący literacko mógł tylko dobry lekarz i znakomity pisarz w jednej osobie.

Opowiadania o chorych na tyfus, podobnie jak inne utwory Czechowa poruszające tematykę medyczną, uwrażliwiają czytelnika na problemy ludzi cierpiących, zmagających się z ciężką chorobą. Szczególnie ważne są te teksty dla odbiorców-lekarzy, gdyż pomagają im lepiej rozumieć chorego i skuteczniej nieść mu pomoc<sup>9</sup>. Na tym właśnie polega ich ponadczasowe znaczenie.

<sup>7</sup> Ukazywanie ludzkiej cielesności było tendencją charakterystyczną dla literatury rosyjskiej końca XIX wieku. Na ten temat zob. Costlow, Sandler, Vowles, 1993.

<sup>8</sup> O wpływie wykonywanej przez Czechowa pracy lekarza na jego działalność literacką pisał obszernie Igor Suchich; zob. Сухих, 2004.

<sup>9</sup> Zagadnieniem znaczenia utworów literackich podejmujących tematykę medyczną dla środowiska lekarskiego zajmuje się tak zwana humanistyka medyczna. Według badaczy parających

## Bibliografia

- Charon, R. (1995). Literature and Medicine: Contributions to Clinical Practice. *Annals of Internal Medicine*, 122, nr 8, s. 599–606.
- Charon, R. (2001). Narrative Medicine: Form, Function and Ethics. *Annals of Internal Medicine*, 134, nr 1, s. 83–87.
- Costlow, J.T., Sandler, S., Vowles, J. (1993). *Sexuality and the Body in Russian Culture*. Stanford: University Press.
- Frank, A.W. (1995). *The Wounded Storyteller: Body, Illness and Ethics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hudson, J.A. (1996). Literature and Medicine: An Evolving Canon. *The Lancet*, 348, s. 1360–1362.
- Вайман, С.Т. (1999). *Мерцающие смыслы*. Москва: Наследие [Vayman, S.T. (1999). *Mertsayushchiye smysly*. Moskva: Naslediye].
- Степанов, А.Д. (2005). *Проблемы коммуникации у Чехова*. Москва: Языки славянской культуры [Stepanov, A.D. (2005). *Problemy kommunikatsii u Chekhova*. Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury].
- Сухих, И. (2004). Агенты и пациенты доктора Чехова. *Звезда*, 7 [Sukhikh, I. (2004). Agenty i patsiyenty doktora Chekhova. *Zvezda*, 7].
- Чехов, А.П. (1975a). *Письмо Суворину А.С., 11 сентября 1888 г. Москва / Полное собрание сочинений и писем в 30 томах; Письма в 12 томах*, т. 2. Москва: Наука [Chekhov, A.P. (1975a). *Pis'mo Suvorinu A.S., 11 sentyabrya 1888 g. Moskva / Polnoye sobraniye sochineniy i pisem v 30 tomakh; Pis'ma v 12 tomakh*, t. 2. Moskva: Nauka].
- Чехов, А.П. (1975b). *Письмо Киселевой М.В., 17 марта 1887 г. Москва / Полное собрание сочинений и писем в 30 томах; Письма в 12 томах*, т. 2. Москва: Наука [Chekhov, A.P. (1975b). *Pis'mo Kiselevoy M.V., 17 marta 1887 g. Moskva / Polnoye sobraniye sochineniy i pisem v 30 tomakh; Pis'ma v 12 tomakh*, t. 2. Moskva: Nauka].
- Чехов, А.П. (1975c). *Архиперей / Избранное*. Москва: Художественная литература [Chekhov, A.P. (1975c). *Archiyerey / Izbrannoye*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura].
- Чехов, А.П. (1975d). *Тиф / Избранное*. Москва: Художественная литература [Chekhov, A.P. (1975d). *Tif / Izbrannoye*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura].
- Чехов, А.П. (1977). *Скрипка Ротшильда / Полное собрание сочинений и писем; Сочинения в 18 томах*, т. 8. Москва: Наука [Chekhov, A.P. (1977). *Skipka Rotshil'da / Polnoye sobraniye sochineniy i pisem; Sochineniya v 18 tomakh*, t. 8. Moskva: Nauka].
- Чехов, А.П. (1979). *Автобиография / Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения в 18 томах*, т. 16. Москва: Наука [Chekhov, A.P. (1979). *Avtobiografiya / Polnoye sobraniye sochineniy i pisem v 30 tomakh. Sochineniya v 18 tomakh*, t. 16. Moskva: Nauka].
- Чудинова, В.И. (2013). *Медицинский ассоциативный фон в произведениях и письмах А.П. Чехова* [Chudinova, V.I. (2013). *Meditinskiy-assotiativnyy fon v proizvedeniyakh i pis'makh A.P. Chekhova*]. Pobrane z: <http://chekhov-book-museum.ru/meditsinskiy-assotiativnyiy-fon-v-proizvedeniyah-i-pismah-a-p-chehova/> (dostęp: 12.04.2022).

się tą dziedziną wiedzy literackie relacje o chorobie pozwalają lekarzom lepiej rozumieć pacjentów, pogłębiać wiedzę w zakresie etyki lekarskiej i wzmacniać własne kompetencje zawodowe. Zob. np. Charon, 1995, 2001; Hudson, 1996.



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.5>

Data przesłania artykułu: 19.12.2021

Data akceptacji artykułu: 5.06.2022

LUDMIŁA SZEWCZENKO

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska

(Jan Kochanowski University of Kielce, Poland)

## Время двух пандемий в *Повести о смерти* Марка Алданова\*

### The Time of Two Pandemics in Mark Aldanov's *A Novel about Death*

Abstract

One of the key subjects of M. Aldanov's *A Novel about Death* is the cholera pandemic of 1847–50. The author of this article views Aldanov's work in the context of history, medical science, poetics, philosophy and aesthetics and applies the historical-literary and cultural-historical methods of research. Doing so demonstrates how the phenomenon of the pandemic is construed by M. Aldanov in the paradigm of the philosophy of a happenstance. The article traces how the motif of sickness in *A Novel about Death* is intertwined with Aldanov's attempts to comprehend the strive for revolutions that engulfed Europe, and analyzes in detail how the use of a morbid code is metaphorically extrapolated on the entirety of issues raised in the novel.

*Keywords:* cholera, the French Revolution, morbid code, philosophy of a happenstance

## Час двох пандемій у *Повісті про смерть* Марка Алданова

Резюме

Однією з центральних сюжетних ліній у *Повісті про смерть* М. Алданова є третя холерна пандемія 1847–1850 років. Спираючись на праці про творчість М. Алданова та публікації, що стосуються історії та медицини, поезики, філософії та естетики, а також використовуючи історико-літературний та культурно-історичний методи дослідження, автор

---

\* Źródło finansowania: projekt badawczy UJK ze środków MNiSW nr SUPB.RN 21.193.

пропонованої статті показує, як сама пандемія трактується М. Алдановим у парадигмі його філософії випадковості. У статті досліджується, яким чином мотив хвороби пов'язаний в тексті з ідеями революції, що в той час захопили країни Європи, а також аналізується, як використання морбуального коду метафорично екстраполюється на проблеми, які піднімаються автором твору.

*Ключові слова:* холера, Французька революція, морбуальний код, філософія випадковості

Как отмечает Михаил Эпштейн, „Болезнь — явление не только физиологическое, но и моральное и историческое. [...] Среди огромного множества недугов можно выделить эпохальные: болезни-эмблемы, символы. Чума — и Средние века. Сифилис — и Ренессанс. Туберкулез (чахотка) — и XIX в. Рак — и XX в. СПИД — и конец XX в. [...] В этом смысле КОВИД-19 — это метафора нашего времени” (Эпштейн, 2021). Сьюзен Сонтаг еще в конце 1970-х гг. писала о том, что слово *болезнь* в европейских и русском языках нередко используется для обозначения чего-то неприятного: „Эпидемические болезни всегда были риторическими фигурами. От английского «pestilence» (бубонная чума) произошли прилагательные «pestilent» ... — «гибельный для религии, нравов или общественного спокойствия» и «pestilentia», означающее нечто «нравственно вредное или пагубное»” (Сонтаг, 2016, с. 56). Цитируя ее в статье *Болезнь как социальная и политическая метафора в литературе и публицистике XX века*, Екатерина Трубецкова отмечала, что

распространенное с Античности и подробно обоснованное Г. Спенсером уподобление общества и государства живому организму порождает и рассмотрение нарушений его привычного функционирования как болезни. [...] «Нарыв», «абсцесс», «гангрена», «язва» — эти слова применяются к социальным аномалиям, возникающим в процессе общественного развития, таким как нищета, преступность, проституция, узурпация власти. В терминах морбуального дискурса нередко рассматриваются и революционные изменения [...]. (Трубецкова, 2018, с. 65)

Сюжетные линии *Повести о смерти* М. Алданова проблемно і тематично пов'язані з третьою холерною пандемією 1847–1850 років і з подіями Великої Французької революції. Опираючись на роботи, присвячені творчості М. Алданова, матеріали, що стосуються історії і медицини, етики, філософії і естетики, а також застосовуючи історико-літературний і культурно-історичний методи дослідження, автор даної статті ставит завдання:

1) показати, як поняття пандемії трактується М. Алдановим у парадигмі його філософії випадковості;

2) прослідкувати, як мотив хвороби переплітається в тексті з спробами осмислення заразившої країни Європи прагнення до революцій;

3) проанализировать, как обращение к морбуальному коду метафорически экстраполируется на комплекс всей поднимаемой в повести проблематики.

Марк Алданов (настоящее имя Мордехай-Маркус Израилевич Ландау, 07.11.1886–25.02.1957) — российский прозаик, философ и химик, родился в интеллигентной и состоятельной еврейской семье в Киеве. Здесь он окончил гимназию, а потом физико-математический и юридический факультеты Киевского университета. В 1918–1940 годах писатель учился, жил и работал во Франции и Германии, а в 1940–1957 — во Франции и США. Отсюда — прекрасное знание им реалий, истории Украины и Франции, увлеченность событиями европейской истории, взгляд на мир, сочетающий характерное для художника образное и — научное, философское осмысление разных явлений, стремление к поискам высшего смысла всего бытия.

*Повесть о смерти* (1953) входит в серию связанных общими действующими лицами (или их предками и потомками) исторических и современных романов, которые представляют события разных эпох со времен, что предшествовало Великой Французской Революции и до середины прошлого века. Ее действие разворачивается в конце 40-х годов XIX в. и охватывает события, происходившие в Российской империи, Турции, Франции и Италии, тесно связанные с пандемией холеры и заразившие Европу идеей революции. Среди исторических персонажей главную роль в повести играет писатель Оноре де Бальзак; ряд фрагментов посвящены астроному-философу Франсуа Араго, идеологу левого революционного течения Луи Огюсту Бланки, членам подпольных организаций, боровшихся за независимость Польши и Украины, переустройство России и Франции.

Центральную роль среди вымышленных персонажей произведения, вписанных в изобилующий историческими подробностями и деталями достоверный контекст, играет живущая в Киеве семья Лейденов. Рассказ о ней с помощью морбуального кода связан с этико-эстетическим осмыслением в повести пандемии холеры, а также идей, заразивших в то время Европу. Представляя главу семьи Лейденов, автор пишет, что Константин Платонович был состоятельным и образованным человеком, имевшим немало „[...] земли в Херсонской губернии для устройства больших садов и для новых культур” (Алданов, 1999, с. 42). Автор подчеркивает, что его герой очень заботился о здоровье: „на ночном столике у него всегда лежала старая, потрепанная книга «Врачебное веществословие или Фармакология»” (Алданов, 1999, с. 43). Константин Платонович

[...] любил лечиться, хотя и подозрительно относился к большинству врачей, зубы чистил табаком, что считалось очень полезным для здоровья, имел правила относительно того, что надо есть и в каком количестве, сколько надо ежедневно гулять, как одеваться в жару, как обвязывать шею в стужу. [...] В Киеве со смехом и недоумением рассказывали, что Лейден купается каждый день. «Просто корчит английского лорда!» [...] Бани

в доме Лейденов не было, но была ванна. Константин Платонович выписал ее из Вены; высокий круглый котел с печью внизу, трубы и краны были устроены по его рисунку; киевские мастера наладили это не без труда, по непривычке к столь сложным сооружениям. [...] Температура воды у него всегда бывала определенная в зависимости от времени года, — он её тоже тщательно проверял. (Алданов, 1999, с. 43–44)

Друг же семьи „Тятенька с возмущением утверждал, что Лейден губит свое здоровье: — «Во всей России верно только три или четыре психопата купаются каждый день!»» (Алданов, 1999, с. 44), и открыто ему заявлял, что он — психопат.

Прекрасно осведомленный об истории распространения разных заболеваний в Европе, а также о том, как на них реагировало население, М. Алданов пишет, что в просвещенной семье Лейденов вспоминали: „холера-морбус [...] появилась в Европе в первый раз лишь после Наполеоновских войн. Теперь она [...] приходит уже в третий раз, и ученые сделали свои выводы” (Алданов, 1999, с. 66). Тятенька вечерами рассказывал, что симптомами при „азиатской” холере являются „[...] ломота, холод и жажда. Через несколько часов судороги в ногах, в желудке, затем рвота с пеной, икотка, понос и эти самые синие ногти” (Алданов, 1999, с. 66). Ко времени отъезда Константина Платоновича за платанами в Турцию „холера в Киеве почти кончилась”. Учеными было „установлено, что она распространяется вдоль больших дорог по пути следования чумаков”, а „так как на Востоке люди путешествуют медленно, то едва ли она может прийти в Константинополь скоро” (Алданов, 1999, с. 66). Считалось, что путешествие в те края безопасно, однако жена Лейдена, Ольга Ивановна, его умоляла: „Первым делом, если о чем-нибудь таком услышишь, беги и лучше всего прямо домой! Дела подождут” (Алданов, 1999, с. 66). Тятенька же со знанием дела советовал: „Натошак жри хлеб с чесноком и пей дегтярную воду. А запивай эту дрянь чаркой водки. Если найдешь полынную или — зверобой, лучше всего, да не найдешь, тогда пей простяк. И перво-наперво в случае чего пошли за рудометом, кровь пусти” (Алданов, 1999, с. 66).

Казалось бы, никакая холера семье Константина Платоновича, соблюдавшей все меры предосторожности, не страшна, но здесь, как всегда у М. Алданова, в ход событий вторгается случай. В *Повести о смерти* М. Алданов описывает третью холерную пандемию 1846–1860 годов. Она считается крупнейшей по смертности пандемией XIX века<sup>1</sup>. Именно из-за нее в 1851 году

<sup>1</sup> „Холера” в переводе с греческого означает „желчь”. До конца XIX века неоспоримой считалась теория Гиппократова, согласно которой, болезни происходили из-за дисбаланса в организме четырех „соков”: крови, черной, желтой желчи и слизи. А так как „причиной холеры считали излитие желчи, с большими делами все, чтобы разлившуюся желчь «выгнать»: пускали кровь, ничем не замещая ее, парили в банях и саунах, чтобы больной сильнее потел, давали рвотное, чтобы очистить желудок от «дурных соков», не поили, давали токсичную ртутную соль. [...] Опровергнуть «теорию миазмов», то есть зловония, дурного воздуха, удалось британскому врачу Джону Сноу [...]. Вакцину против холеры в 1892 году

в Париже была принята Первая международная санитарная конвенция, задачей которой была разработка мероприятий по защите от этой болезни (*Третья холерная пандемия*, 2021). М. Алданову было известно, что в XIX веке с холерой нередко боролись, используя многочисленные обряды и суеверия<sup>2</sup>. Однако прозаик не представляет подобные практики в произведении, хотя и приводит детальное описание мер, которые применялись для остановки распространения заболевания. Он пишет:

По дорогам к Киеву были расставлены карантинные караулы, но холера в город проникла. Из предохранительных мер южно-русская медицина рекомендовала: носить шубу и кожаные перчатки, вытираться уксусом, есть только мясное, пить много спиртного. Письма и посылки окуривались. Окуривался и весь город: на площадях сжигался навоз. (Алданов, 1999, с. 33)

Значительное место в произведении уделяется изображению того, как реагировало на холеру и санитарные мероприятия население Киева. Обращаясь к источникам, автор подробно рассказывает:

На простой народ холерная больница наводила ужас. По вечерам рано гасили огни и наглухо запирали ворота, чтобы не ворвались фурманщики и не увезли кого в холерной повозке. Простые люди пытались спастись от тресовицы заговорами. Образованные думали, что помочь не может ничто, и старались шутить. Читались стишки о лучшем лечении: «Возьми рассудку десять лотов, — Семь гранов травки доброты, — Двенадцать драхм состав покою, — Сто унций сердца чистоты, — Сотри всё это камнем веры — И порошок сей от холеры — Сквозь сито совести просей». Кто-то пытался было пустить слух, будто травят народ поляки, но население вздору не верило, и холерных бунтов в Киеве в 1847 году не было. Люди, и богатые и бедные, умирали безропотно. Каждый день шли по городу погребальные процессии, чаще всего на Аскольдову могилу, откуда открывался изумительный вид на Днепр и на заднепровскую даль. На кладбищах люди бодрились, а возвращаясь вполголоса спрашивали друг друга: кто же следующий? Надписи делались трогательные, иногда по старинному обычаю, в стихах, вроде: «О, злополучная холера — какого унесла ты кавалера!» — следовала краткая биография, порою тоже с рифмами. (Алданов, 1999, с. 33)

Писатель останавливается на характерных для той поры методах лечения заболевания, вводя в медицинский дискурс повествования элементы предметной и тематической разновидности морбуального кода. Он пишет:

создал тот же бактериолог, что открыл вакцину от оспы, — Владимир Хавкин” („*Chuma na oba vashi doma*”: *kak velikiye epidemii povliyali na chelovechestvo*, 2020).

<sup>2</sup> Мария Стукалова сообщает о совершавшемся в 1848 году в Чернобыле обряде „оборювания” (от слова „орати”) для ограждения от болезни в канун вспышки холеры в Киеве. Его суть заключалась в том, что женщины, а лучше молоденькие девушки, должны были „[...] впрягаться в плуг и «оборювати» город, село или двор, которые хотели защитить от губительной пошести. Ко всему же, они должны были держать в руках христианские атрибуты, например, образы святых. [...] Кстати, некоторые толкователи этого обряда утверждают, что его нужно было осуществлять в рубашках, а кто-то считает, что более действенный результат был тогда, когда девушки оборювали город голыми” (Stukanova, 2020).

Все больные желудком увозились в больницу, где были собраны городские цирюльники. Больным, первым делом, пускалась кровь; немногочисленные замученные врачи справиться с этим не могли. Власти отпускали цирюльникам водку бесплатно, и от их операций нередко умирали здоровые люди. Сами же они умирали почти поголовно. (Алданов, 1999, с. 33)

Верный исторической правде автор отмечает, что со временем эпидемия стала слабеть: „В сентябре, в октябре еще умирало в день по сорок–пятьдесят человек. В ноябре стало выясняться: кончается, кончено! И тотчас все забыли отвратительную болезнь, с корчами, поносом, рвотой, посинелыми лицами. Началась жизнь, — давно в городе не жилось так весело” (Алданов, 1999, с. 33–34).

М. Алданов пишет, что зимой в Константинополе и во Флоренции, куда прибыл Лейден, холеры не было, хотя в Украине Балзак, подъезжая к имению Ганской, еще видел, как „проходила еврейская погребальная процессия, хоронили холерного” (Алданов, 1999, с. 80). В холодное время в Киеве на торгах людей было мало, существовала опасность еще заражения „[...] из-за приютившейся где-то на зиму холеры” (Алданов, 1999, с. 218). Передавая спокойный настрой жены Лейдена, автор замечает, что Ольга Ивановна думала: „[...] на беду принесло эту холеру, прошлый год много людей померло, да и теперь в больнице стали опять помирать, а бояться нечего, и с холерой можно выжить, и от других хороб разве не помирают?” (Алданов, 1999, с. 246). Однако, побывав накануне на ярмарке, она снова разволновалась: „на обратном пути она издали, с Крещатика, увидела на Александровском спуске страшную фуру, увозившую холерных в больницу и велела кучеру подняться в Липки по другой улице” (Алданов, 1999, с. 247). Через несколько дней, как бы предчувствуя надвигающуюся беду, Ольга Ивановна неожиданно для себя вдруг „[...] попробовала запеть: «Нет, доктор, нет, не приходи! — Твоя наука не поможет»” (Алданов, 1999, с. 247). Слова этого известного в XIX веке романа Александра Варламова на стихи Федора Глинки звучат как пророчество: спустя пару дней в доме заболевает кухарка Ульяна. Корчившись от боли в животе, она „с выражением дикого ужаса в глазах [...] сослалась: третьего дня зашла в больницу навестить кума. Ольга Ивановна похолодела. Дом, в котором появлялся холерный больной, считался обреченным” (Алданов, 1999, с. 247). Еще до этого, стоило лишь Константину Платоновичу уехать в Европу, дочери Лиле — укатить в Петербург, а Ольге Ивановне перестать просить Ульяну готовить привычные блюда, — та, решив, „[...] что с тех пор, как обед состоит из котлет, все прежние правила отменяются”, воду всем для питья, не прокипятив, „[...] налила в графин из бочки”. Хотя „всем было известно, что надо пить только отварную воду, да и то лучше с вином. Прежде это правило соблюдалось у Лейденов, как и у всех киевлян” (Алданов, 1999, с. 247). Так два случайно совпавших события стали причиной трагедии.

М. Алданов лишь упоминает, что пришедший по вызову врач предложил прислать повозку, чтобы перевезти Ульяну в госпиталь, и посоветовал всем уйти из дому. Акцент же писателем ставится на реакции на случившееся жены Лейдена: „Нет, не надо повозки, — твердо ответила Ольга Ивановна. Так же твердо она расспросила доктора о том, каковы первые симптомы болезни и что надо делать. Когда он ушел, отпустила и дворника, дав ему денег. — Иди куда хочешь. Что ж и тебе помирать? — сказала она” (Алданов, 1999, с. 247). Сосредоточиваясь на портрете своей героини и воссоздавая динамику ее мыслей и чувств, М. Алданов пишет:

Лицо у нее было серое, и глаза такие, что их старик навсегда запомнил. Ольга Ивановна теперь не сомневалась, что погибла. Считала это Божьей карой, но не понимала за что. Злословила, сплетничала? Знала, что этим грешила не много, гораздо меньше, чем другие. Старалась вспомнить еще грехи. Были, были, однако всё же не очень большие, — за это ли столь ужасная кара! Ей было известно, что при холере агония страшная, — страшная в особенности тем, что она так грязна. «Что-ж делать, Божья воля!» — сказала она себе. (Алданов, 1999, с. 248)

На вопрос же дворника, что она будет делать сама, лишь ответила: „Куда я пойду заражать людей! И надо кому-нибудь остаться при Ульяне. Не умирать же ей как собаке! Она в доме двадцать лет. Я сейчас дам ей лекарства” (Алданов, 1999, с. 248).

В свое время Ежи Фарыно подчеркивал, что писатели, „выбирая” болезни героям, преследуют разные цели. К примеру, исследователь отмечал, что длительность болезни и медленность смерти являются у Толстого оценочными категориями:

чем дольше его герой болеет и умирает, тем безобразнее он в нравственном отношении. Чем короче недуг и чем быстрее смерть, тем выше нравственность и подлинная личность такого персонажа (ср. *Три смерти*). Наиболее благородна смерть внезапная и безмолвная — она свидетельствует о цельности персонажа, о его гармонической причастности к вселенскому бытию». (Фарыно, 2004, с. 242)

М. Алданов, ориентировавшийся на творчество Л. Толстого, написавший о нем литературно-критическую работу *Загадка Толстого* (1915), также использует изображение поведения заболевших и их окружения в качестве маркера сущности человеческих отношений. Повествуя о кончине Ольги Ивановны, прозаик пишет, что „она заболела через несколько часов”, а когда под вечер вернулся дворник, „Ольга Ивановна обрадовалась старику, но не велела ему входить в комнату” (Алданов, 1999, с. 249). Хорошо зная, как внешне проявляет себя заболевание, писатель не представляет читателям его натуралистических описаний, а сосредоточивает внимание на этических проявлениях героини в ее отношении к окружающим и к выполнению своих обязанностей. Причем важную роль здесь играют последние распоряжения героини, ее забота о прислуге и доме, о бабушке. Особый акцент сделан ав-

тором на передаче моторики, мимики, на изменении тембра голоса героини, на ритме и темпе высказываний, паузах в разговоре:

— Письма, — прохрипела она. — В кабинете на столе письма. Как умру, вели всё в доме окурить... И уходи! Постой... Халат вынеси, тот, новый. Чтобы окурили...

Дворник испуганно предложил опять побежать за доктором. Она ответила, что уже знает, как лечиться. Он спросил, не позвать ли батюшку. Священники всегда приходили по вызову холерных больных — и умирали. Барыня долго не отвечала. Потом сказала, чтобы не звал:

— Нет... Не надо губить батюшку... Бог меня простит... Уходи... Ты барину скажи, когда придет...

Больше она ничего выговорить не могла.

Через два часа дворник, вошедший в дом с доктором, нашел ее мертвой. Она лежала не в спальней, а на полу в коридоре: очевидно, шла проведать Ульяну. Та стонала на весь дом. Ночью умерла и Ульяна. (Алданов, 1999, с. 249)

Знаковым для раскрытия чувств, психологии героини является указание автора на вещную деталь — то, на что устремлен был прощальный взгляд Ольги Ивановны: „На подоконнике спальни был найден медальон с миниатюрными портретами Константина Платоновича и Лили” (Алданов, 1999, с. 249).

Забота Ольги Ивановны, доброта и сердечность Ульяны в их отношении к окружающим как ничто более говорят об их нравственных качествах, истинной человечности. Реалистически изображенные и объяснимые рационально их болезнь и смерть представляются в повести как болезнь и смерть праведников, причастных к гармонии бытия. Семья Лейденов заявлена в *Повести о смерти* в каноне житийных повествований как идеальная этическая модель мира, в котором все пропитано любовью друг к другу. Ольга Ивановна живет жизнью мужа и каждый день ждет его возвращения, а он почти ежедневно шлет ей многостраничные письма-раздумья и письма-отчеты. Когда же в его жизни появляется Роксолана, то эта гармония отношений и виртуальная связь нарушаются: письма пишутся реже, а в их киевский дом приходит беда. Предчувствуя ее появление даже на расстоянии, Лейден, читая письма жены, начинает вдруг волноваться. Несмотря на то, что Ольга Ивановна пишет: „А уж беспокоиться о нас ты совсем не беспокойся. Холера, слава Богу, кончилась, за прошлый месяц было только два случая, и далеко от нас, на Подоле. [...], а ежели к лету, избави Бог, холера возобновится, то ведь к лету ты уже будешь с нами”, (Алданов, 1999, с. 203), — ему становится очень тревожно.

Вводя в повествование целый ряд параллелей и интертекстуальных отсылок, М. Алданов рассказывает о том, как Лейден для развлечения начинает читать *Декамерон* и его поражает *Введение*, содержащее изображение пандемии чумы. На другой день Константину Платоновичу попадает книга, где снова встречается описание этой болезни, к тому же упоминается смерть престарелого Тициана. Нарисованный этим художником знаменитый *Пор-*



*трет неизвестного*, как магнитом, ежедневно притягивает героя к себе. Созерцая его в экспозиции одного из музеев Флоренции, Лейден находит в нем сходство с собой, а затем и отождествляет себя с ним. Спустя пару дней он, зайдя в галерею и беспричинно, казалось, волнуясь, в портрете мужчины вдруг видит не только себя, но еще одного из героев недавно прочитанной книги, который продал душу дьяволу и попал на суд Эака, Миноса и Радаманта. И здесь на изображение в целом реальных картин и событий прозаиком начинают накладываться фантастические элементы, которые далее в онирической парадигме повествования соотносятся с символическим дискурсом произведения. Лейдену кажется, что мужчина с портрета ему начинает как будто подмигивать, зная о нем что-то тайное, недостойное. Герой чувствует дискомфорт, а потом бессознательный страх за жену, стыд за свой отъезд в беспокойное время и связь с Роксоланой. Уже прозревая свою вину, Лейден с ужасом думает:

Когда же я стал негодяем? Неужели был всегда? Как же назвать иначе старого человека, который бросил жену и дочь вдобавок в зараженном городе, живет во Флоренции, где никакой холеры нет, пьянствует на их деньги с любовницей... [...] В Киеве скоро станет тепло, эпидемия усилится, что, если, не дай Господи, они заболели! Что я себе тогда скажу. (Алданов, 1999, с. 211)

Автор пишет, что в ту же ночь Лейдену приснился Страшный суд, который вершился уже как бы над ним. В этом вещем сне перед входом в Чистилище „метал кости Случай” (Алданов, 1999, с. 213), а ни в чем не повинная героиня прочитанной накануне им повести уже много лет пребывала в Раю. Время шло, но однажды, по воле счастливой случайности — „[...] метнулись кости в руках Случая” (Алданов, 1999, с. 213–214) — героине открылся тайный вход в коридор, и, вбежав в него, она выбралась из загробного мира к тому, кто ее поджидал наверху. Жене Лейдена счастье такое же (по случайности) не подвернулось. И здесь очень важен эпиграф к главе, где представлен сон Лейдена. Им служат слова Александра Гамильтона (1757–1804):

Свобода воли и необходимость одинаково непостижимы. Две противоположные и исключают друг друга системы теоретически имеют равные шансы. Но на практике свойственное нам сознание нравственного закона, которое, без моральной свободы человека, было бы ложным императивом, дает решительное превосходство доктрине свободы над доктриной рока. (Алданов, 1999, с. 207)

Е. Трубецкова справедливо утверждает, что именно эту сентенцию писатель и проверяет на своих героях. Ольга Ивановна,

[...] как ни любила она дочь и мужа, как ни хотела жить для них, покоряется необходимости выразить свою волю, ухаживая за умирающей от холеры служанкой Ульяной, в результате чего погибает и сама. Иначе соотносены эти категории в миропонимании героя романа Виера, [...] бесславно погибшего за идею. [...] баррикады в революционном Париже оказываются для него тем пределом, тем несчастным случаем, который стал для него роковым. В историософии Алданова исторический процесс состоит из бор-

бы с несчастным, слепым случаем, но есть и удачный, счастливый случай, ограждающий человека от возможных несчастий, и приблизить, угадать его он может, совершая правильные поступки. Мерилом этой правильности является третья составляющая его концепции — идея «Красота-Добро», заглавные буквы графического выражения которой подчеркивают ее универсальность и значимость в теории автора. (Трубецкова, 1998, с. 97–109)

Весть о смерти жены и Ульяны становятся испытанием и наказанием муками совести для согрешившего Лейдена, и лишь позднее он обретает смысл жизни в воспоминаниях и метафизическом единении с той, с кем он связан был узами брака, любовью, судьбой. Оставаясь жить в памяти, в ежедневных раздумьях о вечном страдающего Константина Платоновича, умершая от холеры жена Лейдена обретает бессмертие, непосредственно вписываясь в его философские размышления о красоте-добре, роли случая в жизни каждого и в истории.

Холера является лишь одной из болезней, описанных в произведении. Холерой заболевают и умирают Ульяна и Ольга Ивановна, пандемия уносит из жизни большое количество киевлян. В *Повести о смерти* встречаются упоминания и других разных болезней, причем часть из них описана в тексте подробно, со знанием автором основных проявлений недуга и методов, применявшихся в те времена для лечения. Так, накануне поездки в Европу симптомы скорее всего онкологии (опухоль-пуговку) обнаруживает у себя Лейден. Смертельно болен доживающий свои последние дни автор *Человеческой комедии* Оноре де Бальзак; больна и его жена Эвелина Ганская.

Сюжетная линия пандемии холеры переплетается в произведении с изображением революции 1848 г. Во Франции. Она актуализируется в разных контекстах, нередко при этом утрачивая уточняющую дефиницию и подключаясь к системе метафорических, образных построений, имеющих чаще всего негативную коннотацию. В показе самой же истории того времени мы находим „подробную разработку метафоры революции как социальной и нравственной болезни общества [...]” (Трубецкова, 2018, с. 67). Причем в ней часто важную роль также начинает играть случай.

В *Повести о смерти* ведущий, волею автора, революционную пропаганду Виер в завершении одного из своих докладов проводит параллель между обществом того времени и поведением Людовика XI в последние дни его жизни. Чувствуя приближение конца, король скрывал это от себя и от всех. Виер, цитируя Луи Блана, говорит, что подобным же образом

[...] поступает и нынешнее общество. Оно чувствует, что его смерть близка, — и отрицает свою тяжкую болезнь. Оно окружает себя лживой роскошью, придает себе вид непоколебимой мощи, хвастает как и чем только может. Но его душу гложет тяжкая тревога. На всех его праздниках незримо присутствует призрак революции. (Алданов, 1999, с. 151–152)

Прибегая к морбуальному коду в повествовании, М. Алданов показывает, что общество того времени было действительно нездорово. Однако могла ли его оздоровить революция? Отвечая на этот вопрос, прозаик изображает почти всех готовивших ее приближение и в ней участвовавших как помеченных меткой какой-то болезни, психически нестабильных или ущербных людей. Причем это относится как к реальным фигурам истории, так и к вымышленным персонажам.

Основавший в Париже Республиканское общество, целью которого было ниспровержение существующего правительства и построение коммунизма, реальный Луи Огюст Бланки (1805–1881) представлен в произведении как жестокий, психически неуравновешенный человек. Характеризуя его репликами Оноре де Бальзака, автор обращается к распространенному морбуальному штампу и заявляет, что он — „сумасшедший человек” (Алданов, 1999, с. 180). „Бланки плоский, вот он какой! [...] И весь социализм такой, и вся ваша демократия. Впрочем, как и антисоциализм и антидемократия точно такие же. Как и все, что касается политики”, — говорит автор *Человеческой комедии* Виеру. В повести также упоминается, что, „Торквиль изобразил Бланки чудовищем и по наружности [...]” (Алданов, 1999, с. 326), а в отдельной главе об этом участнике политических заговоров отмечается, что:

Бланки издевался над людьми, желавшими наперед знать всю его программу. Отвечал, что общая цель ясна, а дальнейшее будет зависеть от обстоятельств: надо пользоваться каждой возможностью, хотя бы она открывала лишь маленький шанс на успех; надо работать изо всех сил, а исход решит случай. Люди же, в него не верящие, — никому не нужные догматики. Они ничего в революции не понимают; им лучше сидеть у себя в кабинете и выработать законы истории. (Алданов, 1999, с. 329)

Последователь Бланки и борец за независимость Польши Виер ограничен, „зажат” в проявлении своих человеческих чувств. В характере этого вымышленного персонажа болезненно сочетаются гордость и чувство собственной неполноценности, фанатизм, жажда подвига, славы и мелочность, мнительность.

Судя по тексту М. Алданова и архивным свидетельствам, у вошедшего после Февральской революции 1848 г. (Франция) в состав Временного правительства известного физика, астронома и оптика Франсуа Жана Доминика Араго (1786–1853), было „очень дурное состояние здоровья” (Алданов, 1999, с. 319), врачи считали его „тяжело больным человеком: ему в самом деле оставалось жить недолго” (Алданов, 1999, с. 320).

Члены одного из кружков к тому времени разгромленного украинского Кирилло-Мефодиевского братства (1844–1847), стремившиеся „превратить Российскую империю в федеративную республику” (Алданов, 1999, с. 154), представлены в повести типами „мрачного вида” и незрелой, неразвитой молодежи.

Глава российского кружка заговорщиков, занимавшихся пропагандой материализма и утопического социализма, Михаил Буташевич-Петрашевский (1821–1866) заявлен в произведении как человек „со странностями”.

Интерес представляет и обращение автора к морбуальному образу-символу крови, а также к кровавому красному цвету как символам революции. Так, среди участников Кирилло-Мефодиевского братства упоминается „какой-то мрачного вида человек в красной рубаше [...]” (Алданов, 1999, с. 154). Оказавшись в созданных в первые дни Великой Французской революции Национальных мастерских, Виер видит „[...] кроваво-красные огни. Вокруг них что-то делали полуголые люди” (Алданов, 1999, с. 375), — те, для которых и вместе с которыми должны были совершаться перевороты.

В сценах, представляющих последние месяцы жизни Оноре де Бальзака, мы видим, как автору *Человеческой комедии* для облегчения страданий пускают кровь, ставят пьявки, и вспоминаем, что в Киеве во время холеры всем „больным, первым делом, пускалась кровь [...]” (Алданов, 1999, с. 33). Ради оздоровления общества ему также „пускают кровь”. С опорой на факты М. Алданов сообщает читателям о том, что появившаяся на следующий день после июньского восстания в газете „статья «Constitutionel» начиналась словами: «Странный бунт сегодня залил кровью Париж»” (Алданов, 1999, с. 381), однако это кровопускание не было очистительной жертвой, которую должен был принести старый мир. Зная о том, что флеботомия как универсальный метод оздоровления давно отвергнута, прозаик упоминает слово „кровопролитие” и в его прямом значении при показе событий, и как распространенную политическую метафору. Он подчеркивает, что „июньское восстание 1848 года было одним из самых кровопролитных в истории” (Алданов, 1999, с. 377).

Рассуждая о творчестве М. Алданова в целом, но не останавливаясь на детальном анализе его *Повести о смерти*, Е. Трубецкова подчеркивала, что

[...] обращение к теме болезни у Алданова связано с главной темой его творчества — с размышлением о роли случая в истории и судьбе отдельного человека. В отличие от исторического детерминизма, принятого в советской историографии, Алданов, не отвергая „цепей причинности”, писал о принципиальной непредсказуемости исторического процесса, обусловленной абсолютно случайным скрещением бесконечного множества таких цепей. [...] В жизни героев, и вымышленных, и исторических, писателя интересуют [...] исключительные, поворотные ситуации. Болезнь становится своеобразной точкой бифуркации в судьбе героя. И в описании болезни воплощаются размышления автора о случайности и предопределенности, непредсказуемости и детерминированности окружающего мира. (Трубецкова, 2017, с. 323–326)

Революция в повести предстает в виде ряда кровавых сцен, где позиция борющихся иногда выбирается „совершенно случайно” (Алданов, 1999, с. 380). С особым акцентом на значимой для прозаика категории случая в ней неединожды упоминается о парижских „кровавых боях” (Алданов, 1999, с. 388). Передавая воспоминания одного из реальных участников этих со-

бытий, М. Алданов описывает раненого на баррикаде мальчишку, которого нес на руках защищающий власть унтер-офицер: „Окровавленная голова его откидывалась назад [...]” (Алданов, 1999, с. 380). Последним желанием этого паренька было „выпить мадеры” — вина тоже красного, как кровь, т. е. символа, субститута пьянящей его революции.

Не принимавший ни коммунистических идей, ни марксистской теории исторического развития, прозаик всячески акцентирует роль случая в революции, в судьбах тех, кто участвует в ней. Он заявляет:

В июньских боях случай играл столь же большую роль, как в других событиях февральской революции и всех революций. Привела же она к воцарению Наполеона III. Он был во всех отношениях хуже Людовика-Филиппа: при нем свободы во Франции было много меньше, чем в царствование последнего короля, и закончилась Вторая Империя такой военной катастрофой, какой при Бурбонах вообще никогда не было. (Алданов, 1999, с. 381)

Так уж случилось в реальной истории, что охватившая родной город писателя — Киев — холерная пандемия (Zhukovskiy, 2000) совпала по времени с заразившим Европу стремлением к ненавистным М. Алданову революциям. Подобное совпадение облегчило прозаику построение сложной системы переплетения тематических линий, сюжетов, а также их „скрепы” при помощи обращения к морбуальному коду в повествовании. К тому же М. Алданов — не только писатель, но и как ученый (он — автор монографических изысканий по химии *Actinochimie*, 1936; *К вопросу о возможности новых концепций в химии*, 1951; и другим дисциплинам), скорее всего, хорошо знал известный доклад Александра Чижевского *Периодическое влияние Солнца на биосферу Земли* (1915). В нем доказывалось, что виновником возникновения эпидемий являются вспышки на солнце. Позднее установили, что „солнечная активность подчинена нескольким накладывающимся друг на друга циклам [...]. Практически все зафиксированные хронистами и историками эпидемии вспыхивают с той же периодичностью” (*Эпидемии на Землю приходят из космоса*, 2021). От вспышек на солнце зависит рост общей активности человека, его страсть к войнам и революциям: их повторение совпадает по времени с циклами вспышек светила. А это в своих наблюдениях также мог предвидеть Франсуа Араго. Ведь не зря ему, размышляющему над случайностью и законами возникновения разных явлений, М. Алданов и посвящает вставную главу. Намеком на связь между космосом, пандемией и революцией представляется также упоминание в тексте того, что в своих упованиях на роль случая в революции „Бланки исходил из космогонии Лапласа [...]” (Алданов, 1999, с. 329). Из нее же шли его выводы относительно человеческих судеб.

Как видим, в произведении М. Алданова все очень связано и обосновано. Третья холерная пандемия и революция представляются с помощью обращения к морбуальному коду, который метафорически переносится на всю

поднятую проблематику, а последняя дана в повести в дискурсе осмысления философии случая.

## Библиография

- Алданов, М. (1999). *Повесть о смерти*. В: М. Алданов, *Повесть о смерти. Бред*. Москва: „Гудьял-Пресс”, с. 25–408. [Aldanov, M. (1999). *Povest' o smerti*. W: M. Aldanov, *Povest' o smerti. Bred*, Moskva: „Gudjal-Pres”, s. 25–408].
- Жуковский, Л. (2000). Из истории эпидемии холеры в Киеве в 1847 году. *Aganum*, 4. По: *Интересный Київ*, 1.08.2010. Режим доступа: <https://www.interesniy.kiev.ua/zakonomernosti-kievskih-epidemiy/> (дата обращения: 17.05.2021). [Zhukovskiy L. (2000). Iz istorii epidemii kholery v Kiyeve v 1847 godu. *Agapit*, 4. Po: *Interesniy Kiiv*, 1.08.2010].
- Сонтаг, С. (2016). *Болезнь как метафора*. Москва: Ad Marginem [Sontag, S. (2016) *Bolezn' kak metafora*, Moskva: Ad Marginem].
- Стуканова, М. (2020). „Последствия могли быть меньшими”: В XIX веке на Киевщине боролись с инфекционными болезнями с помощью... языческих ритуалов. *День, 3 апреля*. Режим доступа: <http://day.kyiv.ua/ru/article/istoriya-i-ya/posledstviya-mogli-byt-menshimi> (дата обращения: 17.05.2021). [Stukanova, M. (2020). „Posledstviya mogli byt' men'shimi”: V XIX veke na Kiyevshchine borolis' s infektsionnymi boleznymi s pomoshch'yu... yazycheskikh ritualov. *Den'*, 3 aprelya].
- Третья холерная пандемия*. Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%8C%D1%8F\\_%D1%85%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%8F\\_%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%8C%D1%8F_%D1%85%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F) (дата обращения: 17.05.2021). [*Tret'ya kholernaya pandemiya*].
- Трубецкова, Е. (1998). Философия случая в романах М. А. Алданова: синергетический аспект. *Известия вузов. Прикладная нелинейная динамика*, 2, с. 97–109. Режим доступа: <https://www.philol.msu.ru/~modern/index.php?page=1040> (дата обращения: 17.05.2021). [Trubetskova, Ye. (1998). *Filosofiya sluchaya v Romanakh M. A. Aldanova: sinergeticheskiy aspekt. Izvestiya vuzov. Prikladnaya nelineynaya dinamika*, 2, с. 97–109].
- Трубецкова, Е. (2017). „История болезни” в романах М. Алданова. *Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Серия Филология. Журналистика*, 17 (3), с. 323–326. DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-3-323-3. Режим доступа: [https://bonjour.sgu.ru/sites/bonjour.sgu.ru/files/2017/10/13\\_trubetskova-75-78.pdf](https://bonjour.sgu.ru/sites/bonjour.sgu.ru/files/2017/10/13_trubetskova-75-78.pdf) (дата обращения: 10.07.2021). [Trubetskova, Ye. (2017). „Istoriya boleznii” v romanakh M. Aldanova. *Izvestiya Saratovskogo. un-ta. Novaya seriya. Seriya Filologiya. Zhurnalistika*, 17 (3), s. 323–326].
- Трубецкова, Е. (2018). Болезнь как социальная и политическая метафора в литературе и публицистике XX века. *Известия Саратовского ун-та, Новая серия, Серия Филология. Журналистика*, 18 (1), с. 65–68. DOI: 10.18500/1817-7115-2018-18-1-65-68. [Trubetskova, Ye. (2018). *Bolezn' kak sotsial'naya i politicheskaya metafora v literature i publitsistike XX veka. Izvestiya Saratovskogo un-ta., Novaya seriya, Seriya Filologiya. Zhurnalistika*, 18 (1), s. 65–68].
- Трубецкова, Е. (2021). Медицинский дискурс и/или морбуальный код: проблемы терминологии. *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика*, 21 (2), с. 186–191. DOI: 10.18500/1817-7115-2021-21-2-186-191. [Trubetskova, Y. (2021). *Meditsinskiy diskurs i/ili morbual'nyy kod: problemy terminologii. Izvestiya saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika*, 21 (2), s. 186–191].
- Фарыно, Е. (2004). *Введение в литературоведение*. Учебное пособие. Санкт-Петербург, Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. [Faryno, Ye. (2004). *Vvedeniye v literaturovedeniye. Uchebnoye posobiye. Sankt-Peterburg, Izd-vo RGPU im. A. I. Gertsena*].

- „Чума на оба ваши дома”: как великие эпидемии повлияли на человечество. (2020). ТАСС Общество, 31 марта, 10:56. Режим доступа: <https://tass.ru/obschestvo/8094151> (дата обращения: 10.03.2021). [„*Chuma na oba vashi doma*”: *kak velikiye epidemii povliyali na chelovechestvo*. (2020). TASS Obshchestvo, 31 mar. 2020, 10:56].
- Эпидемии на Землю приходят из космоса. (2021). [*Epidemii na Zemlyu prikhodyat iz kosmosa*. (2021)]. Режим доступа: <http://news.mail.ru/society/2137058> (dostep: 10.05.2021).
- Эпштейн, М. (2021). Пандемия: философский диагноз. *Сноб*. Режим доступа: [https://snob.ru/profile/27356/blog/176012/?fbclid=IwAR3fINsW--0DeODNoz4uCvZjVua06KhsJwLYIhCZYU1\\_bRKVqSdkEwznMVE](https://snob.ru/profile/27356/blog/176012/?fbclid=IwAR3fINsW--0DeODNoz4uCvZjVua06KhsJwLYIhCZYU1_bRKVqSdkEwznMVE) (дата обращения: 14.07.2021). [Epshteyn, M. (2021). *Pandemiya: filosofskiy diagnoz*. *Snob*].





<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.6>

Data przesłania artykułu: 3.01.2022

Data akceptacji artykułu: 5.06.2022

ANNA BOGINSKAYA

Uniwersytet Wrocławski, Polska

(University of Wrocław, Poland)

## Мотив болезни в романе Бориса Пастернака *Доктор Живаго*

### Motif of Illness in Boris Pasternak's Novel *Doctor Zhivago*

#### Abstract

The motif of illness and recovery lies at the core of the worldview of the protagonist of Boris Pasternak's novel *Doctor Zhivago*. The novel refers to the motif of illness firstly because of the protagonist's trade and the realities of the post-revolutionary and civil war years, which were accompanied (or followed) by typhus epidemics. Secondly, the motif of illness is inextricably linked with the time of major historic transitions, and as such with the prevalent feeling of violation of physical and psychological harmony of the universe. The article distinguishes and analyses a number of themes and motifs which are interwoven with the motif of illness, such as creativity, the release of unconscious impulses, liminal states, dreamstates, and the figure of the window. All these themes and motifs were outlined in Pasternak's poems and later found their continuation and development in the novel *Doctor Zhivago*.

*Keywords:* illness, recovery, Boris Pasternak, *Doctor Zhivago*, typhus

### Motyw choroby w powieści Borysa Pasternaka *Doktor Żywago*

#### Streszczenie

Motywy choroby i wyzdrowienia są podstawą światopoglądu bohatera powieści *Doktor Żywago*. Odwołanie się do choroby w utworze Pasternaka związane jest przede wszystkim z zawodem protagonisty oraz realiami lat porewolucyjnych i czasów wojen, którym towarzyszyły epidemie tyfusu. Motyw choroby nierozzerwalnie łączy się z przeżywaniami i postrzeganiem zmian

historycznych, które zaburzają harmonię fizyczną i psychiczną bohaterów. Ponadto motywowi temu towarzyszy wiele innych tematów i motywów, takich jak twórczość, wyzwalanie nieświadomości, stany i doświadczenia liminalne, a także motyw snu i figura okna. Wszystkie te motywy zostały zarysowane w poezji Pasternaka, a następnie znalazły kontynuację i rozwinięcie w powieści *Doktor Żywago*.

*Słowa kluczowe:* Borys Pasternak, *Doktor Żywago*, choroba, tyfus, wyzdrowienie

## Введение

Сами названия произведений Бориса Пастернака указывают на значимость мотивов болезни и выздоровления в его творчестве. В стихотворении *Болезнь земли* из книги *Сестра моя — жизнь* обновлению в природе предшествует разгул стихии, которую автор сравнивает с „разгулом стафилококков” и судорожным приступом столбняка. В поэме *Высокая болезнь* размышления о роли поэта, искусстве и революции переплетаются терминами морбуального дискурса. Мотивом преобразования через мучительный недуг пронизан цикл *Болезнь* из книги *Темы и вариации*, как и стихотворение *В больнице* (из книги *Когда разгуляется*), где на грани жизни и смерти, в состоянии „на пороге”, лирическому герою открывается чудо жизни. „Ультразвуковая чувствительность” лирического героя Пастернака позволяет говорить о том, что „соотношение «болезнь—выздоровление» лежит в основании его поэтического мировосприятия” (Фатеева, 2003, с. 256). Гиперчувствительность, болезненное состояние лирического героя проявляется в состоянии крайнего напряжения:

У лирического субъекта Пастернака часто наблюдается крайнее обострение всех чувств: все вокруг „ударяет в нос”, „ширит и рвет зрачок”, „оглушает” [...] от переполнения чувств трудно дышать, малейшие движения „отдаются дрожью в теле”, воспаляется кожный покров, „от высей сердце екает”. После критических точек наступает разряжение, что получает выражение в содроганьях, лихорадочных состояниях, судорогах лицевых мышц, конвульсиях, которые как бы выводят на поверхность весь „нервный состав” „Я”. (Фатеева, 2003, с. 255)

Познание мира и преобразование героя возможно только после сверхнапряжения и вызванных им болезненных мук. На обращение к теме болезни в лирике Пастернака указал Александр Жолковский в статье *Инварианты и структура поэтического текста*: Пастернак, включив тематические элементы „болезнь” и „боль” в тему „Великолепие низкого” (подтема „низкое”), что свидетельствует о постоянном присутствии этих компонентов в лирике поэта (Жолковский, 1980).

Мотив болезни и выздоровления лежит в основе мировосприятия героя романа *Доктор Живаго*. Наталья Фатеева обращает внимание на то, что болезненное состояние по-разному передается в лирике и прозе Пастернака. Если в лирике возникает „отраженная метафора болезненного состояния”

(Фатеева, 2003, с. 258), когда самочувствие лирического субъекта передается с помощью переноса ощущений на другие предметы, например, фуфайку больного в стихотворении *Болезнь*, то в прозе болеют и терпят недомогание сами герои (Фатеева, 2003, с. 258). Кроме того, в зрелом периоде творчества мотив болезни уступает место мотиву исцеления. Главный герой романа сосредоточен не на болезненной восприимчивости мира, а на изучении мира и людей, на постановке правильного диагноза пациентам и времени. Это обусловлено профессией Юрия Живаго — он не только поэт, но еще и ученый, доктор, к тому же блестящий диагност.

Появление мотива болезни в романе Пастернака, во-первых, обусловлено профессией главного героя и признаками времени — эпидемиями тифа в послереволюционное время и во время гражданской войны. Во-вторых, мотив болезни неразрывно связан с ощущением надломленности времени, с обостренным восприятием нарушения физической и психологической гармонии. Кроме того, болезни сопутствует целый ряд тем и мотивов, таких как творчество, освобождение бессознательного, лиминальные состояния, мотив сна и фигура окна.

Все эти мотивы были намечены в лирике Пастернака и позже нашли свое развитие в романе *Доктор Живаго*. Мотив болезни в лирике был подробно рассмотрен в упомянутых выше работах Фатеевой и Жолковского, однако он остается мало исследованным в прозе Пастернака. Целью статьи является анализ мотива болезни и сопутствующих ему тем и мотивов в романе *Доктор Живаго*, что, по мнению автора, позволит дополнить общее представление о творчестве Пастернака.

## Эпидемии тифа

В романе встречаются реалистические описания эпидемий тифа, которые становятся обыденностью в революционном и военном хаосе. По свидетельству Милана Даниэла, тиф всегда сопровождал массовые бедствия и войны, эпидемии вспыхивали во время скученного проживания людей в плохих санитарных условиях, сопряженных с голодом и холодом (Даниэл, 1990, с. 52). Впервые заразная болезнь упоминается в романе во время забастовки железнодорожных рабочих: мать Павла Антипова заболевает брюшным тифом. Возвращение Юрия Андреевича в Москву тоже сопровождается упоминанием опасной болезни: „сыпной тиф еще свирепствовал” (Пастернак, 1989, с. 543). Сам Юрий Живаго заболевает тифом дважды, первый раз в Москве и второй раз в Юрятине, где его спасает от смерти Лара.

Описания эпидемий тифа во время революции и войны лишены в романе метафорического значения. Пастернак описывает болезнь, бушующую в Сибири, в поездах, следующих по Транссибирской железной дороге, на

вокзалах, переполненных солдатами и бездомными. Перед отъездом в Варькино доктор видит на Ярославском вокзале толпы больных, перенесших сыпной тиф: „В виду переполнения больниц, их выписывали на другой день после кризиса. Как врач, Юрий Андреевич сам сталкивался с такой необходимостью, но он не знал, что этих несчастных так много и что приютом им служат вокзалы” (Пастернак, 1989, с. 245). Города европейской части России становились эпицентром эпидемии. В романе описываются способы профилактики и лечения болезни, например, на скученных вокзалах „в предохранение от тифозных вшей, щиколотки, запястья и шеи густо смазывали керосином” (Пастернак, 1989, с. 251). В плену у партизан Живаго при почти полном отсутствии медикаментов изготавливает лекарство от тифа из самогонокки:

Выгонку вещества довели почти до ста градусов. Жидкость такой крепости хорошо растворяла кристаллические препараты. Этим же самогоном, настоенным на хинной корке, Юрий Андреевич позднее, в начале зимы, лечил возобновившиеся с холодами случаи сыпного тифа”. (Пастернак, 1989, с. 417)

Заражение тифом в романе воспринимается фаталистически, его предвещают особые знаки, такие, например, как внезапно пошедшие сами собой „не знавшие завода” часы в квартире заготовщика из Тверской заставы, что привело в ужас его больную тифом жену, решившую, „что это пробил ее последний час” (Пастернак, 1989, с. 234). В этот же день Живаго узнает о сломанном будильнике, который чудесным образом пошел, на что доктор шутливо замечает: „Это мой тифозный час пробил” (Пастернак, 1989, с. 240). Однако Живаго заболевает тифом позже, в тот момент, когда „бедствия семьи Живаго достигли крайности. Они нуждались и погибали” (Пастернак, 1989, с. 240). Болезнь приходит в критический для семьи доктора момент, когда теряется связь со всеми покровителями, и семья оказывается в крайней нужде. В сюжетобразующей структуре романа заболевание тифом кормильца семьи может быть расценено как мелодраматический прием, напряжение событийного ряда, а также как повторяющийся в романе „ход”.

Исследователи творчества Пастернака отмечали тяготение поэтики *Доктора Живаго* к поэтике русской волшебной сказки и отражение сказочных структур и схем в строе произведения<sup>1</sup>. Валерий Тюпа в статье *Нарративная интрига „Доктора Живаго”* отмечает, что заболевание тифом — символическое умирание героя — встречается в романе дважды, что позволяет расценить этот повтор как сюжетобразующий „ход”, о котором писал Владимир Пропп, анализируя волшебную сказку (Тюпа, 2013, с. 79). Чудесное выздоровление доктора в Москве объясняется внезапным появлением и помощью

<sup>1</sup> См. Буров, С. Г. (2013). Поэтика романа Б. Л. Пастернака „Доктор Живаго”. *Новый филологический вестник*, № 4 (27), с. 7–34; Тюпа, Р. И. (2013). Нарративная интрига „Доктора Живаго”. *Новый филологический вестник*, 2 (25), с. 45–71.

сродного брата Евграфа, приравниваемого литературоведами Ильей Кузнецовым и Сергеем Ляляевым в статье *Преображение действительности* как внутренний сюжет „Доктора Живаго” к трансформированному „волшебному помощнику” — „функциональной фигуре в сюжете волшебной сказки” (Кузнецов, Ляляев, 2013, с. 49).

Выздоровлению доктора сопутствуют радикальные изменения в его жизни. После поправки доктор с семьей уезжает на Урал, в Варыкино. В этом плане функция мотива болезни в романе схожа с функцией мотива снежной бури и метели — предвестников перемен. Мотив метели появляется во время поворотных, критических точек в судьбе героев романа: в революционном 1917-ом первое правительственное сообщение об образовании Совета Народных Комиссаров и установлении в России советской власти Живаго читает во время разыгравшейся стихии. Неслучайно в тифозном бреду в Москве Живаго снится, что он пишет поэму *Смятение о положении во гроб*, о том, как „три дня бушует, наступает и отступает черная земляная буря” (Пастернак, 1989, с. 242). Болезнь, наравне с метелью и земляной бурей, предвещает в романе всеобъемлющие радикальные перемены как в судьбе отдельного человека, так и в ходе истории.

## Болезнь как кризис

С болезнью в романе *Доктор Живаго* связано переходное состояние, кризис и освобождение. Лиминальное состояние героев прежде всего вызвано особенностями течения болезни: тиф (лат. *typhus*, греч. *typhos*) в переводе означает „дым”, „помрачение сознания”. Инфекционное заболевание характеризуется сильной лихорадкой, вызывающей состояние бреда (Норинт, Кузнецов, 1998). В то же время болезнь наделяется метафорическим значением, символизирует состояние на границе жизни и смерти, за которым непременно следуют воскресение и преображение. Болезнь как бы дана герою, и даже необходима ему для того, чтобы с новой силой ощутить радость жизни на контрасте с перенесенными страданиями. Мотив болезни в творчестве Пастернака неразрывно связан с чудом жизни.

Исследователи творчества Пастернака нередко отмечали его тягу к кризисным моментам и катастрофе как одну из главных особенностей поэтики<sup>2</sup>. Напомним, что Живаго заболевает тифом во второй раз после побега из партизанского отряда, во время странствия вдоль засыпанной снегом железной дороги. Среди снежной пустыни доктору кажется, что наступило крушение

<sup>2</sup> См. Быков, Б. (2012). *Борис Пастернак*. Москва, Молодая гвардия; Гаспаров, Б. (1990). „Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Бориса Пастернака „Доктор Живаго”. *Дружба народов*, 3, с. 223–242; Альфонсов, В. (1990). *Поэзия Бориса Пастернака*. Ленинград: Советский писатель.

цивилизации: „Путник при виде путника сворачивал в сторону, встречный убивал встречного, чтобы не быть убитым. Появились единичные случаи людоедства. Человеческие законы цивилизации кончились. В силе были звериные” (Пастернак, 1989, с. 440). Ощущение безвременья, возврата к доисторическим временам позже усиливается погружением в болезненное состояние, которое отражает мироощущение героя — нахождение мира за гранью понимания и разума.

Владимир Альфонсов в книге *Поэзия Бориса Пастернака* очень верно определил роль кризиса в творчестве писателя: „Философский оптимизм Пастернака не исключает знания о трагических сторонах человеческого бытия. Но [...] Пастернак не приходит к трагедийному знанию, а исходит из него. Он ценит его очищающую и возвышающую силу (катарсис, как говорили древние)” (Альфонсов, 1990, с. 42). Катастрофические события были постоянным фоном жизни современников Пастернака, но не каждому удавалось придать кризису оптимистические тона. Вместо краха прежней жизни Пастернак видит в кризисе воскресение, перерождение, начало новой жизни. После кризиса болезни и катастрофы следует внезапное, неожиданное счастье. Так, после болезни в Юрятине, когда Юрий Живаго ропщет на небо, обвиняя его в том, что „оно отвернулось от него, и оставило его” (Пастернак, 1989, с. 460), он вновь обретает Лару и теряет сознание от счастья: „У него темнело в глазах от радости и, как впадают в беспамятство, он провалился в бездну блаженства” (Пастернак, 1989, с. 460). В этой сцене повторяется нарративный прием — символическая смерть героя, функцией „волшебного помощника” наделяется Лара: „Его выкармливала, выхаживала Лара своими заботами, своей лебедино-белой прелестью, влажно дышащим горловым шепотом своих вопросов и ответов” (Пастернак, 1989, с. 460–461).

Выздоровление (воскресение) героя после болезни (символической смерти), с одной стороны, представлено как вверение судьбы в руки природы, подчинение законам органической жизни. Во время болезни в Юрятине подчеркивается бездейственность, пассивность героя, он думает о том, как „хорошо было перестать действовать, добиваться, думать, и на время предоставить этот труд природе, самому стать вещью, замыслом” (Пастернак, 1989, с. 460). С другой стороны, выздоровление представлено как волевое усилие. Значимость волевого усилия подчеркивает трехкратное повторение слова „надо” в московском бреде Живаго: „надо проснуться. Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть” (Пастернак, 1989, с. 242), где воскресение также понимается как борьба с тяжелой болезнью, как волевое усилие.

Подтверждение этой мысли мы находим в стихотворении Живаго *На Страстной*, где появляется слово „распогодь”:

Но в полночь смолкнут тварь и плоть,  
Заслышав звук весенний,  
Что только-только распогодь,

Смерть можно будет побороть  
Усиьем Воскресенья. (Пастернак, 1989, с. 606)

На слово „распогодь”, которого нет в нормативных словарях (есть слово „распогодиться”), обратила внимание Ирина Суханова в диссертации *Интертекстуальные связи в романе Б. Л. Пастернака „Доктор Живаго”*. В стихотворении глагол «распогодиться» используется без возвратного суффикса и выступает в форме повелительного наклонения. Таким образом, он приобретает значение волевого усилия, безличный глагол „распогодиться” без возвратного суффикса допускает наличие субъекта действия. Значение волевого действия усиливается рифмой с глаголом „побороть” и расположением близости со словом „усилье” (Суханова, 1998, с. 31–32). То есть переход от зимы к весне на Страстной неделе (накануне Пасхи, и, соответственно, Воскресения) — это не только закономерность смены времен года, но и усилие воли.

Как отмечает Ежи Фарыно в статье *Чем и зачем писатели болеют и лечат своих персонажей*, „то, что и мы, и Пастернак называем «болезнью» — всего лишь промежуточная естественная стадия, сопровождающая метаморфозу и оборачивающаяся неизбывным житнетворным процессом” (Фарыно, 2001, с. 493). Выздоровление Живаго, приход весны и воскресение Христа — события одного порядка в романе, варьирование одного образа. Лейтмотив смерти и воскресения создает семантическое поле в форме круга — символа бессмертия, вечного обновления жизни.

## Болезнь и мотив сна

Говоря о мотиве болезни в произведениях Пастернака, необходимо отметить особую функцию сна в романе *Доктор Живаго*: болезни героя сопровождаются тяжелыми сновидениями. С ними связаны и прозрения, и проявление области бессознательного. Не случайно в своих записках Живаго пишет о снах:

Принято думать, что ночью снится обыкновенно то, что днем, в бодрствовании, произвело сильнейшее впечатление. У меня как раз обратные наблюдения. Я не раз замечал, что именно вещи, едва замеченные днем, не доведенные до ясности, слова, сказанные без души и оставленные без внимания, возвращаются ночью, облеченные в плоть и кровь, и становятся темами сновидений, как бы в возмездие за дневное к ним пренебрежение. (Пастернак, 1989, с. 331)

Подтверждение этой догадки Юрия Андреевича мы находим дважды. Стремление Живаго к Ларе, которое он всеми силами старается вытеснить из своего сознания, обретает силу во время болезненного сна и жара. Когда доктор впервые диагностирует у себя наследственную сердечную болезнь, он чувствует жар, у него перехватывает дыхание, ему тяжело дышать. В этом

состоянии он чувствует запах глаженного и слышит звук лязгающего крышкой духового утюга. Эти звук и запах ему что-то напоминают, но он не может вспомнить что, ссылаясь на забывчивость по нездоровью. Читатель же сразу догадывается, что эти звуки и запахи возвращают Живаго в Мелюзевский госпиталь, к воспоминаниям о прощании с Ларой, которая гладила белье; в госпитале он впервые обнаружил чувства к ней, в которых не отважился себе признаться. Позже Живаго просыпается после болезненного сна, пробужденный женским голосом (символично, что сообщение о сне сопровождается замечанием о усиливающейся головной боли). В этот же день доктор отправляется в библиотеку, где встречает Антипову и понимает, что именно ее голос пробудил его.

Болезненный сон обнажает бессознательное, сообщает герою правду о самом себе. Во время болезни в Юрятине доктору снится сын, отделенный стеклянной дверью. Сон оказывается пророческим: Живаго так и не удастся воссоединиться с семьей, уехавшей в эмиграцию. Когда доктор засыпает во второй раз, он оказывается в ситуации, о которой не мог знать: ему снится прощальный вечер Лары и Паши с их друзьями в дореволюционной Москве. Читателю не совсем ясно, каким образом в сознании Живаго могут возникать картины, которых он никак не мог видеть, и ситуации, в которых он не мог находиться. Можно предположить, что этот сон символизирует желание Живаго занять место Паши Антипова в жизни Лары.

## Болезнь как импульс к творчеству

Болезнь в романе *Доктор Живаго*, как и в лирике Пастернака, парадоксальным образом связана с творчеством и зачастую становится творческим импульсом. Сам Пастернак испытал один из высших творческих взлетов в коридоре Боткинской больницы после перенесенного обширного инфаркта. Состояние на грани жизни и смерти Пастернак передал в письме к Нине Табидзе, которое закончил словами: „я ликовал и плакал от счастья” (1953, за: Е. Пастернак). Впоследствии пережитое в больнице легло в основу стихотворения *Болезнь*, проникнутого ощущением счастья, благодарностью и упоением жизнью.

У Юрия Живаго импульс к творчеству рождается во время тифозной лихорадки в Москве. Ему снится, что он „пишет с жаром и необыкновенной удачей то, что он всегда хотел и должен был давно написать, а вот теперь оно выходит” (Пастернак, 1989, с. 241). Болезнь также становится стимулом к размышлениям о жизни, смерти, евангелии. Вспомним лекцию Живаго, экспромтом прочитанную у кровати больной Анны Ивановны Громеко, лекцию о смерти и воскресении. Живаго говорит смертельно больной о чуде жизни: „Но все время одна и та же необъятно тождественная жизнь наполняет



вселенную и ежечасно обновляется в неисчислимых сочетаниях и превращениях. Вот вы опасаетесь, воскресните ли вы, а вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили” (Пастернак, 1989, с. 77).

Близость смерти наводит Живаго на мысль о том, что „смерть может быть в помощь”, ведь она является импульсом к творчеству, к искусству, а искусство „всегда, не преставая, занято двумя вещами: оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь” (Пастернак, 1989, с. 103). Искусство спасает жизнь от смерти. Не случайно роман завершается стихами Живаго, а не смертью главного героя. Смерть в понимании Пастернака, как парадоксально бы это не звучало, — не окончание жизни, а один из этапов жизненного процесса. Из этого следует вывод, что смерть в романе не противопоставляется жизни, а является ее продолжением. Жизнь противопоставляется забвению, поэтому спасение жизни (не в биологическом, а в метафизическом измерении) Пастернак видит в искусстве. После смерти Юрий Андреевич продолжает жить в записях и стихах, которые читают Дудоров и Гордон.

## Мотив болезни и фигура окна

В произведениях Пастернака мотиву болезни часто сопутствует фигура окна, с помощью которого изолированный герой, ограниченный в движении, устанавливает связь с внешним миром. О функции окна как предмета и метафоры подробно писал Александр Жолковский в статье *Место окна в поэтическом мире Пастернака*. Мы проанализируем функцию окна как связи больного с внешним миром в романе *Доктор Живаго*.

Окно в произведении отражает состояние героя, обозначает этапы болезни и выздоровления. Сравним описание состояния доктора в эвакуационном госпитале в Мелюзеево и в Лариной квартире во время тифозного бреда. О поправляющемся в госпитале Живаго читаем: „В офицерской палате для выздоравливающих по просьбе Юрия Андреевича, находившегося тут на излечении, было отворено окно близ его койки” (Пастернак, 1989, с. 146). Стоит обратить внимание на то, что упоминание об открытом окне сопровождается указанием времени года („Стояли теплые дни конца февраля” (Пастернак, 1989, с. 145)) и времени суток („Приближался час обеда” (Пастернак, 1989, с. 146)). Отрытое окно символизирует выздоровление, преодоление кризиса, вновь обретенную гармонию с миром. Болезни и выздоровлению, как мы уже отмечали, сопутствует новый виток жизни героя. В мелюзеевском госпитале происходит знакомство Живаго и Лары Антиповой.

В Лариной квартире в Юрятине — локусе тифозного бреда Живаго — герой видит иней, затянувший окно: „Такой рыхлый и грязный, что от него темно в комнате” (Пастернак, 1989, с. 459). Заиндевевшее окно символизи-

рует кризис болезни, пограничное состояние героя, утрату связи с внешним миром: „И он опять спал и просыпался, и обнаруживал, что окна в снежной сетке иней налиты розовым жаром зари, которая рдеет в них, как красное вино, разлитое по хрустальным бокалам. И он не знал, и спрашивал себя, какая это зоря, утренняя или вечерняя?” (Пастернак, 1989, с. 460). Неразличение восхода и захода солнца означает, что болезнь может разрешиться не только выздоровлением, но и смертью. В промежутках между болезненными снами герой спрашивает себя: „Сколько времени я лежу тут одетый? [...] Сколько часов? Сколько дней? Когда я свалился, начиналась весна. А теперь иней на окне” (Пастернак, 1989, с. 459). Затянутое инеем окно создает ощущение полной изоляции и безвременья, символизирует лиминальное состояние героя — состояние на границе жизни и смерти. Оно также ассоциируется с расставанием и безысходностью в стихотворении *Разлука* из цикла стихотворений к роману:

Когда сквозь иней на окне  
Не видно света Божья,  
Безвыходность тоски вдвойне  
С пустыней моря схожа. (Пастернак, 1989, с. 623)

Заиндевевшее окно в Юртыне становится метафорой изоляции и смятения. Здесь необходимо вспомнить и неспособность Живаго открыть окно трамвая, которое не поддается его усилиям. Рама окна оказывается привинченной к косякам „наглухо” — эта деталь предвосхищает смерть доктора.

## Болезнь как проявление индивидуальности

Глубже понять значение мотива болезни в поэтике романа *Доктор Живаго* позволяет работа Наума Лейдермана *Неявный диалог: „Русский лес” Л. Леонова и „Доктор Живаго” Б. Пастернака*. Он утверждает, что роман Пастернака вступает в полемику с закрепленным в традиции исторического и социально-психологического романа представлением о связи между социальной историей и жизнью отдельного человека, личности. Действительно, болезнь в романе представлена как кризис, критический переходный момент, угрожающий жизни доктора.

Отметим, что жизнь героев протекает на фоне масштабных исторических событий, охватывающих революцию 1905-го года, Первую мировую войну, революцию 1917-го года, Гражданскую войну, НЭП. Однако герой переживает кризисные моменты не во время ключевых исторических событий, как, например, герой романа Льва Толстого Андрей Болконский, чья жизнь и смерть связаны „с кризисной для всего народа ситуацией” (Полтавец, 2018, с. 205). Исторические события в романе Пастернака — войны и революции — это только фон органической жизни. Лейдерман определя-

ет исторический фон как эксперименты с жизнью, „несущие на себе печать искусственности и надуманности” (Лейдерман, 2001, с. 29). Исследователь считает, что в романе куда важнее революционных игр („игр в людей”) подлинны людские заботы, которые „демистифицируют значимость социальной истории и характерных для нее надличностных масштабов и критериев” (Лейдерман, 2001, с. 31). Наивысший этический смысл приобретают повседневность, обыденные людские хлопоты. Поэтому болезнь тела, сугубо индивидуальные ощущения и состояния переживания болезни и близости смерти, а не исторические события, представлены в романе как переломные моменты в жизни доктора.

Причиной смерти Живаго становится не заразная (приобретенная) болезнь — тиф, которая представлена в романе как реалия времени. Героя убивает наследственная болезнь сердца, он умирает от духоты в трамвае в 1929 году, называемым годом Великого перелома, когда был провозглашен курс на коллективизацию и индустриализацию. Смерть доктора глубоко символична и отсылает к высказыванию Александра Блока на Пушкинском вечере 1921-го: „Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха [...] поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем” (2017, за: Е. Трубецкова). Слова Блока оказались пророческими в его судьбе, он умер в 1921 году от воспаления внутренней оболочки сердца. Герой Пастернака не случайно „наследует” сердечную болезнь Блока — поэта, названного в романе „явлением Рождества во всех областях русской жизни” (Пастернак, 1989, с. 92). Современники Блока утверждали, что поэта погубила не болезнь, а сама атмосфера времени. Живаго умирает по дороге на службу в Боткинскую больницу, смерть препятствует самой возможности „встроиться” в новую советскую жизнь, органически враждебную герою, от которого, по замечанию Лары, веяло свободой и беззаботностью. Как наследственная сердечная болезнь доктора (особенность его организма) была несовместима с жизнью, так и его убеждения и внутренняя свобода (особенность духовного склада) были несовместимы с эпохой сталинизма.

## Выводы

Вопреки утверждению Ежи Фарино, который писал, что, несмотря на насыщенность творчества Пастернака мотивами болезни, лечение в нем практически не представлено, не описывается процедура лечения и нет летальных исходов (Фарино, 2001, с. 493), важным элементом романа Доктор Живаго является описание тифа, способов его лечения и профилактики. Эпидемии тифа в романе представлены как реалии послереволюционного и послевоенного времени, они также связаны с событийным началом, являясь повторяющимся сюжетообразующим элементом произведения.

Тифозная лихорадка наравне с мотивами метели и снежной бури знаменует радикальные перемены в судьбе героя. Наравне с реалистическими описаниями эпидемий тифа, заразная болезнь в романе наделяется метафорическим значением: она символизирует обновление жизни и обострение восприятия мира после перенесенного недуга. Болезнь, с одной стороны, представлена как подчинение законам органической жизни, с другой стороны, как сопротивление организма, который побеждает болезнь усилием воли.

С мотивом болезни в *Докторе Живаго* связано проявление бессознательного, лихорадочные состояния обнажают истинные желания и стремления персонажа. Анализируемому мотиву сопутствует фигура окна, обозначающая выздоровление или ухудшение состояния больного. Смерть в романе представлена не как противопоставление жизни, а как один из ее этапов. Дихотомия „смерть–жизнь” заменяется в романе противопоставлением жизни и забвения; забвение героя преодолевается творчеством.

Индивидуальное переживание болезни, ее частные проявления представлены как переломные состояния, на фоне которых значение исторических событий в жизни героев отступает на второй план. В романе Пастернака отчетливо разграничиваются заразные и наследственные болезни. Если первые преодолимы и связаны с реалиями времени, то последние, заканчивающиеся летальным исходом, символизируют несовместимость органики героя и духовного склада Живаго с эпохой сталинизма.

## Библиография

- Альфонсов В. (1990). *Поэзия Бориса Пастернака*. Ленинград: Советский писатель [Al'fonsov V. (1990). *Poeziya Borisa Pasternaka*. Leningrad: Sovetskiy pisatel'].
- Буров, С. (2013). Поэтика романа Б. Л. Пастернака „Доктор Живаго”. *Новый филологический вестник*, 4 (27), с. 7–34 [Burov, S. (2013). Poetika romana B. L. Pasternaka „Doktor Zhivago”. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 4 (27), s. 7–34].
- Быков, Б. (2012). *Борис Пастернак*. Москва; Молодая гвардия [Bykov, B. (2012). *Boris Pasternak*. Moskva, Molodaya gvardiya].
- Гаспаров, Б. (1990). Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Бориса Пастернака „Доктор Живаго”. *Дружба народов*, 3, с. 223–242 [Gasparov, B. (1990). Vremennoy kontrapunkt kak formoobrazuyushchiy printsip romana Borisa Pasternaka „Doktor Zhivago”. *Druzhba narodov* 3, s. 223–242].
- Даниэл, М. (1990). *Тайные тропы носителей смерти*. Пер. с чешского В. А. Егорова. Москва: Прогресс [Daniel, M. (1990). *Taynyye tropy nositeley smerti*. Per. s cheshskogo V.A. Yegorova. Moskva: Progress].
- Жолковский, А. (1980). *Инварианты и структура поэтического текста: Пастернак*. Скачано с: [https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/bib12#\\_edn1](https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/bib12#_edn1) (доступ: 28.10.2021) [Zholkovskiy, A. (1980). *Invarianty i struktura poeticheskogo teksta: Pasternak*].
- Жолковский, А. (1996). *Место окна в поэтическом мире Пастернака*. Скачано с: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/okno> (доступ: 2.08.2021) [Zholkovskiy, A. (1996). *Mesto okna v poeticheskom mire Pasternaka*].

- Кузнецов, И., Ляляев С. (2013). Преображение действительности как внутренний сюжет „Доктора Живаго”. *Новый филологический вестник*, 2 (25), с. 72–91 [Kuznetsov, I., Lyalyayev S. (2013). Preobrazheniye deystvitel'nosti kak vnutrenniy suzhet „Doktora Zhivago”. *Novyy filologicheskij vestnik*, 2 (25), s. 72–91]
- Лейдерман, Н. (2001). *Неявный диалог: „Русский лес” Л. Леонова и „Доктор Живаго” Б. Пастернака*. Екатеринбург: Издательство АМБ [Leyderman, N. (2001). *Nejavnyy dialog: „Russkiy les” L. Leonova i „Doktor Zhivago” B. Pasternaka*. Yekaterinburg: Izdatel'stvo AMB].
- Норинт С., Кузнецов, А. (1998). *Большой толковый словарь русского языка*. Скачано с: <http://endic.ru/kuzhecov/Tif-72270.html> (доступ: 11.09.2021) [Norint S., Kuznetsov, A. (1998). *Bol'shoy tolkovyy slovar' russkogo yazyka*].
- Пастернак, Б. (1989). *Доктор Живаго*. Москва: Советская Россия [Pasternak, B. (1989). *Doktor Zhivago*. Moskva: Sovetskaya Rossiya].
- Пастернак, Е. (1997). *Борис Пастернак. Биография*. Скачано с: <http://pasternak.niv.ru/pasternak/bio/pasternak-e-b/biografiya-6-1.htm> (доступ: 11.09.2021) [Pasternak, Ye. (1997). *Boris Pasternak. Biografiya*].
- Полтавец, Е. (2018). Три смерти Андрея Болконского (*Война и мир* Льва Толстого) в мифоритуальном контексте. *Slavica Wratislaviensia*, 167, с. 205–213 [Poltavets, Ye. (2018). Tri smerti Andreyu Bolkonskogo (*Voyna i mir* L'va Tolstogo) v mifo-ritual'nom kontekste. *Slavica Wratislaviensia* 167, s. 205-213].
- Суханова, И. (1998). Автореферат, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: *Интертекстуальные связи в романе Б. Л. Пастернака „Доктор Живаго”*. Ярославль [Sukhanova, I. (1998). Avtoreferat, dissertatsiya na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata filologicheskikh nauk: *Intertekstual'nyye svyazi v romane B.L. Pasternaka „Doktor Zhivago”*. Yaroslavl'].
- Трубецкова, Е. (2017). *„Новое зрение”: болезнь как прием отстранения в русской литературе XX века*. Москва: Новое литературное обозрение [Trubetskova, Ye. (2017). *„Novoye zreniye”: bolezni' kak priyem ot-straneniya v russkoy literature XX veka*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye].
- Тюпа, В. (2013). Нарративная интрига „Доктора Живаго”. *Новый филологический вестник*, 2 (25), с. 45–71 [Tyupa, V. (2013). Narrativnaya intriga „Doktora Zhivago”. *Novyy filologicheskij vestnik*, 2 (25), s. 45–71].
- Фарыно, Е. (2001). Чем и зачем писатели болеют и лечат своих персонажей? *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 6, с. 485–494. [Faryno, Ye. (2001). Chem izachem pisateli boleyut i lechat svoikh personazhey? *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 6, s. 485–494].
- Фатеева, Н. (2003). *Поэт и проза. Книга о Пастернаке*. Москва: Новое литературное обозрение [Fateyeva, N. (2003). *Poet i proza. Kniga o Pasternake*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye].



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.7>

Data przesłania artykułu: 4.01.2022

Data akceptacji artykułu: 5.06.2022

SVETLANA PAVLENKO

Uniwersytet Gdański, Polska

(University of Gdańsk, Poland)

## Heterotopie i nie-miejsca w powieści Jany Wagner *Pandemia*

### Heterotopias and Non-Places in Yana Vagner's Novel *To the Lake*

#### Abstract

Yana Vagner's novel *To the Lake* (2011) is called prophetic because the writer faithfully depicted a state of global pandemic, when there was no real-world precedent to such a situation in a contemporary setting. A pandemic is not only a litmus test that allows one to determine the state of society and the individual when faced with extreme conditions, but also a force that transforms reality. This article describes the peculiarities of the literary space in Vagner's novel, as well as spatial metamorphoses caused by a fast-spreading virus. The study is based on Michel Foucault's idea of heterotopia and Marc Augé's concept of "no-man's spaces" and heterotopic spaces. This includes residential buildings, vehicles, roads, towns, villages and cemeteries. The article also examines the parallels drawn by Vagner between the epidemiological catastrophe and World War II.

*Keywords:* modern Russian literature, Yana Vagner, pandemic, space, heterotopia, non-places

### Гетеротопии и не-места в романе Яны Вагнер *Вонгозеро*

#### Резюме

Роман Яны Вагнер *Вонгозеро* (2011) называют пророческим, поскольку писательница достоверно изобразила в нем хорошо знакомую нам эпидемиологическую обстановку, когда к этому не было еще никаких предпосылок. Пандемия — это не только лакмусовая бумажка, помогающая определить состояние общества и отдельной личности в экс-

тремальных условиях, но и сила, трансформирующая реальность. В представленной статье анализируются особенности художественного пространства в романе Вагнер, а также пространственные метаморфозы, вызванные быстрым распространением смертельного вируса. Теоретической основой исследования послужили труды Мишеля Фуко и Марка Оже — авторов терминов „гетеротопия” и „не-место”. Пандемия приводит к экспансии „ничейных” и гетеротопных пространств, к числу которых относятся жилые дома, транспортные средства, дороги, города и деревни, кладбища. В статье также рассматриваются параллели, проводимые писательницей, между эпидемиологической катастрофой и Второй мировой войной.

*Ключевые слова:* современная русская литература, Яна Вагнер, пандемия, пространство, гетеротопия, не-место

Jana Wagner to współczesna rosyjska pisarka czeskiego pochodzenia. Pierwsze teksty jej autorstwa ukazały się w zbiorze zatytułowanym *Лисья Честность*, wydanym w 2010 roku nakładem wydawnictwa AST, autorka zaś za swój właściwy debiut literacki uważa powieść *Pandemia* (*Вонгозеро*, 2011), która zdobyła rozgłos dzięki adaptacji filmowej *Ku jezioru* (*Эпидемия*, 2019) w reżyserii Pawła Kostomarowa. Kontynuacją *Pandemii* jest utwór *Живые люди* (2013). Dylogia ta przedstawia niemal proroczą wizję społeczeństwa dotkniętego chorobą zakaźną przypominającą COVID-19. Jedna z bohaterek książki, Irina, opisuje jej przebieg następująco:

Инкубационный период [...] продолжается от нескольких часов до нескольких дней. У разных людей — по-разному, но все равно очень быстро. Все начинается с озноба. Как обычная простуда, ломит виски, болят суставы, но человек чувствует себя еще вполне прилично. Может ходить, разговаривать, водить машину, но при этом уже заражает людей, к которым подходит близко. Не всех, но очень многих. Потом начнется жар, и ходить он уже не сможет... [...] и будет просто лежать, весь в поту. У кого-то начинается бред, у кого-то — судороги. Но некоторым не везет, и они все время в сознании. [...] А в самом конце появляется такая кровавая пена, и это значит... (Вагнер, 2019, s. 118)

Śmierć osób zakażonych wirusem następuje najczęściej w wyniku zapalenia płuc.

Swoj „profetyzm” pisarka tłumaczyła przeprowadzonymi przez nią wnikliwymi studiami różnych modeli rozwoju globalnych epidemii (Мельникова, 2020). Były one wcześniej dobrze udokumentowane przez Światową Organizację Zdrowia i publicznie dostępne.

Postapokaliptyczna dylogia Wagner traktuje przede wszystkim o kondycji moralnej człowieka znajdującego się w ekstremalnych warunkach, a także w interesujący sposób odsłania relacje, w które wchodzi ludzic z otaczającą ich przestrzenią w okresie pandemii. Warto więc podjąć próbę zaprezentowania wielopłaszczyznowych przemian i przewartościowań, jakim ulega „zainfekowana” przestrzeń ukazana w pierwszej części autorskiego dyptyku, zwłaszcza że pisarka właściwie do



tej pory nie doczekała się recepcji literaturoznawczej mimo popularności swoich książek oraz zawartych w nich intertekstualnych odniesień<sup>1</sup>.

Zapleczem metodologicznym moich rozważań są w głównej mierze prace Michela Foucaulta i Marca Augégo — inspiratorów zwrotu przestrzennego (*spatial turn*) w humanistyce (Rybicka, 2014, s. 20). Szczególnie przydatne okazują się wprowadzone przez nich do obiegu naukowego kategorie interpretacyjne heterotopii (Foucault) i nie-miejsca (Augé), odczuwane przez bohaterów powieści jako przestrzenie opresji i wyobcowania.

Zdaniem Augégo jedną z najważniejszych cech hipernowoczesności jest ekspansywność nie-miejsc<sup>2</sup>, będących przeciwieństwem miejsc antropologicznych mających trzy wymiary: tożsamościowy, relacyjny i historyczny (2011, s. 53). Badacz podkreśla, że

Świat, w którym rodzimy się w klinice i umieramy w szpitalu, w którym mnożą się w wydaniu ekskluzywnym lub nieludzkim punkty tranzytowe i tymczasowe miejsca pobytu (sieci hoteli i squaty, kluby wakacyjne, obozy uchodźców, slumsy skazane na zniszczenie lub powolny rozkład), w którym rozwija się zwarta sieć środków transportu, także stanowiących przestrzenie zamieszkałe, gdzie bywalec wielkich supermarketów, użytkownik automatów i kart kredytowych odnawia — poprzez „nieme” gesty — świat, którego przeznaczeniem jest samotna indywidualność, w drodze, w tymczasowości i efemeryczności, stanowi dla antropologa i innych badaczy pewien nowy przedmiot [...]. (Augé, 2011, s. 53)

Poza wymienionymi w przywołanym cytacie przykładami nie-miejsc Augé zalicza do nich również „trasy powietrzne i kolejowe, autostrady, [...] samoloty, pociągi, samochody, porty lotnicze, dworce i stacje kosmiczne, wielkie sieci hoteli, wesołe miasteczka, supermarkety, skomplikowane węzły komunikacyjne, [...] sieci kablowe lub bezprzewodowe” (2011, s. 53–54). Ogniwami łączącymi te tranzytowe/prześciowe przestrzenie są ruch, mobilność oraz brak semiozy. Współcześnie człowiek bardzo często jest zmuszony do przebywania w przestrzeniach, z którymi nie jest związany pamięciowo, emocjonalnie, intymnie. Sam charakter nie-miejsc nie sprzyja przy tym ich oswojeniu i przywiązaniu się do nich.

Inne, ale jednocześnie zbliżone podejście do zagadnienia przestrzeni reprezentuje w swoich tekstach Foucault. Studia spacjalne umożliwiają głębsze zrozumienie relacji zachodzącej między władzą a wiedzą, co znalazło wyraz w „trójkącie dyskursywnym” tego myśliciela. Te współzależności w klarowny sposób uwidoczniają się podczas analizy zjawiska heterotopii, której został poświęcony

<sup>1</sup> Kwestię intertekstualności na przykładzie opowiadania Wagner *Этюд в лиловых тонах* rozważa Julia Gimranowa; zob. Гимранова, 2020, s. 211–227. Natomiast powieści pisarki są nie mniej wartościowym materiałem do analizy intertekstualnej i studiów nad przestrzenią. Wzmiankuje o tym w artykule *Отель как место отдыха и развлечения (на материале современной русской прозы)*; zob. Pavlenko, 2020, s. 108.

<sup>2</sup> Analizując teorię Augégo Dariusz Czaja słusznie zauważa, że nie-miejsca „są antytezą do domu, przestrzeni oswojonej, zorientowanej (niemal jak świątynia), spersonalizowanej, mającej swoją historię i nagromadzoną pamięć” (2013, s. 10).

wykład francuskiego filozofa pod tytułem *Inne przestrzenie (Cercle d'études architecturales)*, wygłoszony dla architektów w 1967 roku.

Heterotopiami Foucault nazwał miejsca zawieszane między rzeczywistością a przestrzeniami wyobrażonymi. Swoją tezę zilustrował przykładem lustrzanego odbicia:

Zwierciadło funkcjonuje jako heterotopia w tym sensie, że miejsce, które zajmuję w momencie, gdy patrzę na siebie w lustrze, czyni jednocześnie absolutnie realnym, powiązanim z całą otaczającą mnie przestrzenią, i absolutnie nierealnym, ponieważ aby było postrzegane, musi ono przejść przez ów wirtualny punkt, który jest tam. (Foucault, 2005, s. 120–121)

Badacz wyróżnił heterotopie kryzysu i heterotopie dewiacji. Do pierwszych zaliczył dziewiętnastowieczne internaty i pokoje w motelach — związane z kryzysem tożsamości jednostki i doświadczeniami granicznymi, do drugich natomiast miejsca rządzące się odrębnymi normami niż przestrzenie codzienności: sanatoria, szpitale psychiatryczne, więzienia, w pewnym sensie domy starców. W zależności od pełnionej funkcji społecznej filozof wyodrębnił (poza wspomnianymi) następujące „inne przestrzenie”: cmentarz, teatr, kino, ogród, muzeum, biblioteka, jarmark, miejsca wypoczynku, koszary, kolonie i statek.

Porównując koncepcje Augégo i Foucaulta, Dariusz Czaja zwraca uwagę, że mimo istotnych różnic między tymi teoriami<sup>3</sup> wykazują one podobieństwa:

W obydwu przypadkach mamy do czynienia z próbą wydobycia i opisanego miejsc dla danej kultury istotnych. Miejsc jakościowo innych, obcych w stosunku do oswojonych obszarów, miejsc, które — w ten czy inny sposób — sprzeciwiają się (*contr-emplacements*) przestrzeniom wokół nich. (Czaja, 2013, s. 14)

Poza tym zdaniem antropologa zarówno nie-miejsce, jak i heterotopię można „wykorzystać jako pożyteczną kategorię operacyjną” (Czaja, 2013, s. 22). Czaja wskazuje także na niewielką liczbę przykładów inno-miejsc przywołanych przez Foucaulta, twierdząc, że stadion, przedmieścia, cyrk, działka, klasztor czy sieć w zupełności wpisują się w ramy koncepcyjne heterotopii.

Wracając do rozważań teoretycznych Augégo, warto wspomnieć, że uznaje on za archetyp nie-miejsca przestrzenie doświadczane przez podróżujących (2011, s. 59). Tymczasem osią konstrukcyjną powieści *Pandemia* jest wyprawa bohaterów, która zaczyna się w osadzie pod Zwienigorodem, a kończy na małej wyspie jeziora Wong w Karelii. W niektórych wydaniach książki została umieszczona mapa z wyznaczoną trasą, aby czytelnik mógł śledzić przemieszczanie się postaci. Podróż bohaterów do punktu docelowego trwa 11 dni i przebiega przez 15 miejscowości, między innymi Klin, Twer, Kiryłow, Pudoż i Miedwieżjegersk. Funkcję głównego bodźca zmian dokonujących się w życiu oraz przestrzeniach codzienności protagonistów pełni pandemia, która zaburza ustalony porządek społeczny, jako pierwszą niszcząc iluzję bezpiecznego i wygodnego świata:

<sup>3</sup> Kategoria nie-miejsc Augégo ma charakter krytyczny i wartościujący, z kolei heterotopie Foucaulta są uniwersalne i pozbawione pejoratywnego zabarwienia.

Впервые за два года, которые мы прожили в этом светлом, легком и прекрасном доме, я остро пожалела о том, что вместо угрюмой кирпичной крепости с решетчатыми окошками-бойницами, как у большинства наших соседей, мы выбрали воздушную деревянную конструкцию с прозрачным фасадом, составленным из стремящихся к коньку крыши огромных окон. Я вдруг почувствовала хрупкость этой стеклянной защиты, как будто и гостиная наша, и весь дом позади нее [...], — всего лишь игрушечный кукольный домик без передней стенки, куда в любую минуту извне может проникнуть гигантская чужая рука и нарушить привычный порядок, перевероршить и рассыпать, выдернуть любого из нас. (Вагнер, 2019, s. 26)

W spuściznie literackiej Wagner stanowiąca symboliczny mikrokosmos przestrzeń domowa odgrywa kluczową rolę. Autorka z premedytacją stosuje chwyt antropomorfizacji, ukazując dom jako żywą istotę, przechowującą pamięć o swoich właścicielach nawet po ich odejściu. W jej powieści siedziby ludzkie ulegają rozmaitym transformacjom, między innymi przekształcają się w nie-miejsca, porzucone, dotknięte w różnym stopniu zniszczeniem i pełniące funkcję tymczasowego schronienia dla uciekających od zarazy bohaterów. Przestrzenie tranzytowe mają natomiast przeważnie charakter złowrogi, ponieważ powodują u przybyszy poczucie wyobcowania i bezsilności: „Ты можешь не замечать этой враждебности, этого возмущения и не чувствуешь попыток вытолкнуть тебя, но стоит заснуть, и ты немедленно становишься беззащитен и слаб и не можешь сопротивляться” (Вагнер, 2019, s. 196). Opisy domów z kolei wykazują się podobieństwem ze względu na wspólne dla nich negatywne nacechowanie. W rezultacie tych zabiegów stylistycznych dochodzi do scalenia i ujednoczenia przestrzeni artystycznej. Chciałabym przywołać dwa przykłady:

Были моменты, когда потолок и стены снова надвигались на меня, как в ту ночь на чердаке, и казалось, что стоит мне только закрыть глаза, как комната, в которой я лежу, немедленно сожмется, съжигается до микроскопических размеров и раздавит меня [...]. (Вагнер, 2019, s. 214);

[...] дом еще больше съжился и словно навис над нами, тесный и холодный. Огонь в печи разгорелся, но холод не отступил; казалось даже, что внутри он сильнее, чем снаружи. (Вагнер, 2019, s. 441)

W pierwszym fragmencie został ukazany opuszczony przez jego właścicieli budynek, w którym zatrzymali się bohaterowie w trakcie podróży. Druga charakterystyka dotyczy punktu docelowego wyprawy — domu nad jeziorem Wong. Zresztą przestrzeń w obu przypadkach jest wykreowana w taki sposób, że mógłby to być ten sam obiekt spacjalny. Zmiana relacji przestrzennych (przeźreń kurczy się, staje się opresyjna wobec człowieka) idzie w parze z zakłóceniem porządku temporalnego (czas zatrzymuje się w miejscu). Wyjątkiem jest „drewniana twierdza” Michałycza, który pomógł podróżnym w krytycznej sytuacji, oferując im dach nad głową. Bohaterowie odpłacili mu jednak za dobry uczynek kradzieżą paliwa. Wraz z rozwojem fabuły centralne postacie powieści ulegają bowiem demoralizacji i kierują się coraz bardziej prymitywnymi odruchami.

Warto odnotować tu jeszcze jedną ważną osobliwość, która dotyczy sposobów reprezentacji apokaliptycznej i postapokaliptycznej przestrzeni w tekstach kultury. Chodzi o szczególne nasilenie wątków tanatologicznych, nasycenie krajobrazu i jego elementów skojarzeniami ze śmiercią. Domy i mieszkania wraz z rozwojem pandemii zaczynają przypominać trumny, a miasta i wioski — nekropolie:

Это кладбище, настоящее кладбище покинутых домов, думала я, пока мы стояли, обнявшись, среди вымерзших черных деревянных скелетов, а через каких-нибудь сто лет здесь будет густой лес, непроходимая тайга, забывшая о жалких наших попытках прорубить в ней дороги, утвердиться, оставить след. Через сто лет, а может, и раньше, окончательно сомкнутся над проваленными крышами высокие деревья, и эта крошечная деревня-призрак исчезнет совсем, словно ее и не было вовсе. И еще я подумала, что ровно то же самое случится с нашим домом, легким, красивым — посереют и растрескаются янтарные бревна, раскрошатся кирпичи каминных труб, а огромные окна сначала зарастут пылью, а затем лопнут, обнажив беззащитную хрупкую начинку. (Вагнер, 2019, s. 404–405)

Katarzyna Szalewska, odwołując się do koncepcji Foucaulta, podkreśla, że cmentarz jest innym miastem — heterotopią, „unieważniającą przestrzenno-czasowe prawa panujące poza tym wyodrębnionym w przestrzeni miejscem pochówku”; nekropolia to zatem „punkt spiętrzenia tekstów miejskich, heterochronii jako nawarstwienia odmiennych perspektyw historycznych” (2017, s. 152).

W powieści Wagner figura cmentarza funkcjonuje raczej jako nie-miejsce niż heterotopia, gdyż z jednej strony mamy do czynienia z nieustannie rozrastającym się obszarem niebytu, który szybko wchłania nowe terytoria, co oznacza, że granice przestrzeni życiowej są ciągle przesuwane; z drugiej zaś nie sposób mówić o ujęciach historycznych. Dla bohaterów książki północna Rosja i karelskie krajobrazy są *terra incognita*, ziemiami pozbawionymi mocy sensotwórczej.

Do kategorii nie-miejsc zaliczają się również środki transportu, pojawiające się w utworze w postaci aut, autobusów, metra i sanek dla dzieci. Choroba wpływa na sposób przemieszczania się postaci literackich w dwojaki sposób. W pierwszej fazie rozwoju pandemii świat przedstawiony stopniowo pogrąża się w bezruchu — komunikacja miejska przestaje pełnić swoje funkcje, na ulicach rzadziej można zauważyć karetki lub fury z pożywieniem, pod koniec znikają i one. Coraz ważniejsze staje się posiadanie transportu indywidualnego, który umożliwi protagonistom ucieczkę przed nadciągającą katastrofą. Samochód osobowy zastępuje w pewnym sensie ognisko domowe i tworzy iluzję bezpieczeństwa. Ta zresztą szybko zostaje rozwiana. W przypadku głównej bohaterki — Anny — właścicielki terenówki suzuki vitara — przedrostek „auto” nie tylko oznacza szansę na przetrwanie<sup>4</sup>, lecz także jest niezbędnym elementem jej przestrzeni prywatnej, w której występuje jako azyl:

<sup>4</sup> Jeszcze inną rolę odgrywają samochody w drugiej części dylogii. W postapokaliptycznym świecie Wagner auta uczestniczą bowiem w procesie wymiany barterowej jako forma zapłaty. Za land cruisera Lioni bohaterowie otrzymują łaźnię, którą przerabiają na dom. W planie symbolicznym samochody stają się oznaką minionej cywilizacji globalnej, elementem już nieistniejącej

Когда же я наконец решилась, как только дверца мягко захлопнулась за мной, оставив снаружи все посторонние звуки и запахи, я положила руки на прохладное рулевое колесо, вдохнула аромат нового пластика и сразу же, немедленно, остро пожалела о том, что тянула так долго и не сделала этого раньше, потому что это была моя территория, только моя, и никто не имел права мешать мне, пока я была там, внутри. (Вагнер, 2019, s. 353)

Utratę pojazdu Anna odbiera jako bolesny cios, skazujący ją na kontakt z nie-lubianym otoczeniem. Wcześniej anonimowość pozwalało jej zachować metro, dzięki któremu mogła rozplątać się w tłumie i odciąć od świata.

Metro jako jedna z najważniejszych figur wyobraźni urbanistycznej Moskwy pojawia się na samym początku powieści. W przeciwieństwie do słynnej trylogii *Metro* Dmitrija Głuchowskiego, w której podziemna stolica wpisuje się w model postapokaliptycznego uniwersum przybierającego kształt labiryntu (Polak, 2013, s. 135), Wagner koncentruje się na obrazach zakotwiczonych w zbiorowej pamięci. Anna wspomina, że prawdziwy niepokój ogarnął mieszkańców miasta dopiero po zamknięciu kolei podziemnej, co nasuwa skojarzenia z wydarzeniem historycznym określanym mianem „moskiewskiej paniki”. W czasie drugiej wojny światowej metro służyło bowiem mieszkańcom Moskwy jako schron, poza tym mieściły się w nim punkty medyczne, sklepy, biblioteka itp. W przypadku zdobycia miasta przez wojska niemieckie metro miało zostać zniszczone. Marek Graff pisze, że w stolicy „dochodziło wtedy do paniki, grabieży i postępującej anarchii. Jednego dnia — 16.10.1941 r. — metro jedyny raz w swej historii nie funkcjonowało” (2011, s. 38). Zasób aluzji historycznych wykorzystywany przez Wagner dotyczy w głównej mierze okresu wielkiej wojny ojczyźnianej, czyli najtrudniejszych momentów, jakie przeżywało rosyjskie społeczeństwo w XX wieku.

Bohaterowie zmotoryzowani inaczej doświadczają przestrzeni niż piesi lub osoby egzystujące w konkretnym, dobrze znanym sobie pejzażu. Podróżując samochodami, odbierają świat jako serię ruchomych obrazów o zabarwieniu eschatologicznym. Przestrzenie są ukazane w trakcie ciągłych zmian i identyfikowane jedynie za pomocą tablic informacyjnych zawierających nazwy, które — jak twierdzi Augé — „tworzą rodzaj nie-miejsca w miejscach, przekształcają je w przejścia” (2011, s. 58).

Opisane w powieści miasta i wsie znajdują się w różnych stadiach zanikania — od agonii przez śmierć i rozkład do zatarcia śladów ludzkiej bytności. Martwe strefy osadnicze (chodzi przeważnie o większe miasta) — by posłużyć się określeniem Czai — tworzą hiper-heterotopie. Badacz zauważa: „Taki wymiar mają także wszelkiego rodzaju ruiny, miejsca po miejscach, czy porzucone — wsku-

kultury urbanistycznej: „я поймала себя на мысли, что звук работающего автомобильного мотора здесь, посреди безлюдной тайги, звучит дико и чужеродно [...]. Я протянула руку к сверкающей лакированной дверце и подумала с неожиданной злостью: [...] какого черта вы выглядите так, будто за ближайшим углом начинается город, гладкий асфальт, светофоры, электричество, пробки, кинотеатры, рестораны, работающие до последнего посетителя, книжные магазины” (Вагнер, 2021, s. 261–262).

tek kataklizmów naturalnych, katastrof natury technicznej, działań wojennych, czynników ekonomicznych — obszary miejskie” (Czaja, 2013, s. 20).

Pierwszą „ofiara” pandemii stała się Moskwa. O stopniowym umieraniu stolicy snuje opowieść jedna z bohaterek, Irina, która w swojej narracji eksponuje militarne elementy krajobrazu miejskiego w okresie trwania kwarantanny:

Как сразу же после объявления карантина началась паника, и люди дрались в магазинах и аптеках. Как ввели войска и на каждой улице — в начале и в конце — стояли армейские грузовики, с которых военные в масках и с автоматами раздавали по карточкам продукты и лекарства. [...]

Как перестали ходить автобусы и трамваи, и на улицах остались только машины скорой помощи и как их заменили потом те же самые военные грузовики, только с криво приклеенными, а после уже просто нарисованными краской крестами на брезентовых тентах — за заболевшими больше никто не приезжал на дом, родственники под руки выводили их из дома и сами вели к санитарным машинам, приезжавшим вначале два раза в день — утром и вечером, а затем уже только раз в сутки. Как санитарные машины перестали наконец приезжать совсем, и на подъездах появились объявления „ближайший пункт экстренной помощи находится по адресу \_\_\_\_\_”, и люди сами, на санках везли туда своих заболевших, а потом и мертвых. (Вагнер, 2019, s. 69–70)

Paralele między sytuacją pandemiczną w Moskwie a codziennością obłożonego Leningradu (zimowa sceneria, unieruchomienie transportu publicznego, głód, kartki żywnościowe i ciała ciągnięte na sankach) podkreślają dramatyzm tamtych wydarzeń oraz skalę wyobcowania i samotności uwięzionych w mieście mieszkańców. Dla porównania warto zacytować fragment z poematu *Февральский дневник* (1942) Olgi Bergholz:

А город был в дремучий убран иней.  
Уездные сугробы, тишина...  
Не отыскать в снегах трамвайных линий,  
одних полозьев жалоба слышна.

Скрипят, скрипят по Невскому полозья.  
На детских санках, узеньких, смешных,  
в кастрюльках воду голубую возят,  
дрова и скарб, умерших и больных... (Берггольц, 1977)

Można zauważyć jeszcze jedną zbieżność między prawdą historyczną a fikcją literacką. Droga Życia (szlak zaopatrzeniowy) blokadników biegła przez zamrażnięte północne jezioro Ładoga. Bohaterowie Wagner również próbują dostać się na północ, by znaleźć się nad jeziorem, które ma ich ocalić.

Moskwa ulega zagładzie jako jedno z pierwszych miast, o czym świadczy ucieczka kordonu oraz brak ludzkich śladów przy klatkach schodowych. W powieści *Живые люди* Anna dzięki swojej pamięci i wyobraźni odmalowuje trzy odsłony stolicy. Pierwszy portret miasta składa się z ulubionych miejsc bohaterki (uliczki, parki, lodowisko, zoo), korelujących także z biografiami innych postaci. Przestrzeń i ludzie są tu nierozzerwalną całością. W drugim opisie wyraz znajdu-

je wymarzona wizja miasta (swoiste ucieleśnienie idei „miasto dla miasta”) — nie nosi ono śladów ludzkiej obecności, ale zachowały się tam dobra cywilizacyjne (prąd, woda czy ogrzewanie). Trzeci zaś obraz odzwierciedla wyobrażoną postpandemiczną Moskwę, która tonie w śnieżnych zaspach, jest owiana mrokiem i przesiąknięta zimnem, atakującym bezbronne budynki. Miasto „zamieszkują” jedynie ptaki, wolno bytujące psy oraz pozbawieni tożsamości zmarli:

Люди тоже остались. Те, кто умер в своих домах, и те, кто умер на улице или в пунктах экстренной помощи. Они все остались там. Я представляю себе, как они лежат, скрытые милосердным морозом и темнотой, словно спящие пчелы в сотах, каждый в своей ячейке, безымянные теперь и одинаковые, ничьи. (Вагнер, 2021, s. 20)

Pozostałe jednostki osadnicze, z wyjątkiem Klinu i bliźniaczych północnych miasteczek (mniej dotkniętych zniszczeniem), zostały wykreowane w podobny sposób, czyli odtwarzają opisany model moskiewskiej zagłady.

Istotne miejsce w powieści zajmuje przy tym ukazanie relacji miasto–wieś. Żeby uniknąć rozprzestrzeniania się wirusa na terenach miejskich, żołnierze wojskowych kordonów podjęli bowiem decyzję o spaleniu okolicznych wsi razem z ich mieszkańcami:

Пар, поднявшийся над пожаром, не успел покинуть это страшное место; схваченный морозом, он так и застыл на полпути к небу рваным кружевом, причудливыми белыми узорами на черном, безуспешно пытаюсь скрыть уродливые обожженные скелеты домов. Среди них не осталось ни одного целого. Одинаковые, черные, с провалившимися стропилами и слепыми окнами без стекол, полопавшихся от жара, они стояли по обеим сторонам дороги как безмолвные свидетели катастрофы, о которой больше никому было рассказывать. Это место было таким безнадежно пустым, таким окончательно мертвым, что мы невольно сбросили скорость и поехали медленнее. (Вагнер, 2019, s. 267)

Jeśli porzucone i w różnym stopniu zdewastowane miasta zmieniają się w heterotopie, zachowując przy tym resztki własnej tożsamości, to wsie ukazane w utworze są anonimowe i impersonalne. Można je odczytać jako kwintesencję nie-miejsca stworzonego w wyniku brutalnej ingerencji człowieka. Mieszkańcy wiosek, którym udało się uciec w głąb Rosji lub dołączyć do karelskiej kolonii, w odróżnieniu od ludności miejskiej lepiej sobie radzą w nowej rzeczywistości wykreowanej przez epidemię. Według Anny wynika to z ich *modus operandi*, uwarunkowanego przez tożsamość kolektywną i obojętny stosunek do komfortu materialnego. Nieprzypadkowo bohaterowie zakładają, że wioski położone na Syberii i rosyjskim Dalekim Wschodzie miały większą szansę na przetrwanie niż jednostki osadnicze w europejskiej części Rosji:

О том, что еще дальше, где-то между Красноярском и Благовещенском, — в местах, куда не достают автомобильные дороги, а по рельсам уже никому ездить, потому что поезда замерли на станциях отправления, замерзшие и пустые, — остались невредимые, не тронутые болезнью села, поселки и деревни, большие и маленькие, богатые и бедные. Они перешли, конечно, на натуральное хозяйство, живут охотой и рыболовством; топлива у них нет [...]. (Вагнер, 2021, s. 110)

Geograficzna izolacja Zaurala i sposób bycia w świecie jego mieszkańców czyni z tego obszaru jedno z możliwych miejsc ocalenia<sup>5</sup>. Tak więc zarysowują się kontury „geografii mitycznej” (ukazanie terenów zauralskich jako alternatywnych światów), które powodują, że oprócz warstwy eschatologicznej tekst niesie z sobą płomyk nadziei.

Podsumowując, muszę zaznaczyć, że znamienne jest, iż współczesne lęki ujęte w powieści *Pandemia* znajdują odbicie w kreacjach przestrzeni, w których spotykamy się z zanikiem miejsc antropologicznych. Ich istnienie daje podstawę poczucia bezpieczeństwa, pojawianie się zaś kolejnych nie-miejsc ma wymiar katastroficzny. W tym kontekście warto podkreślić, że książka ukazała się kilka lat przed pandemią COVID-19 i niejako wyprzedziła rzeczywistość. Choroba i związane z nią zagrożenie tymczasem pozwalają bohaterom inaczej doświadczyć egzystencji i czasoprzestrzeni. Przede wszystkim pandemia zachwiała iluzją bezpiecznego i wygodnego świata, zburzyła opozycję dom–świat zewnętrzny — u Wagner miasta przeobrażają się w nie-miejsca, zbliżają się do figury cmentarza, a budynki mieszkalne do trumien. Miasta stają się tym samym hiper-heterotopiami. Otwartą kwestią pozostaje, czy można w nich jeszcze — jak w lustrze — zobaczyć twarz człowieka...

## Bibliografia

- Augé, M. (2011). *Nie-miejsca. Wprowadzenie do hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Czaja, D. (2013). Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje. W: D. Czaja (red.), *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria* (s. 7–25). Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Graff, M. (2011). Metro w Moskwie. *TTS Technika Transportu Szynowego*, 5–6, s. 37–58.
- Foucault, M. (2005). Inne przestrzenie, przeł. A. Rejniak-Majewska. *Teksty Drugie*, 6, s. 117–125.
- Pavlenko, S. (2020). Отель как место отдыха и развлечений (на материале современной русской прозы) [Otel' kak mesto otdykha i razvlecheniy (na materiale sovremennoy russkoy prozy)]. *Studia Wschodniosłowiańskie*, 20, s. 95–112. DOI 10.15290/sw.2020.20.07.
- Polak, A. (2013). *Metro 2033*, czyli postapokaliptyczna przestrzeń labiryntu. *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*, 23, s. 125–142.
- Rybicka, E. (2014). *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas.
- Szalewska, K. (2017). *Urbanalia. Miasto i jego teksty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Бергольц, О. (1977). *Февральский дневник*. Пермь: Пермское книжное издательство [Berggol'ts, O. (1977). *Fevral'skiy dnevnik*. Perm': Permskoye knizhnoye izdatel'stvo]. Pobrane z: [https://royallib.com/book/berggolts\\_olga/fevralskiy\\_dnevnik.html](https://royallib.com/book/berggolts_olga/fevralskiy_dnevnik.html) (dostęp: 15.09.2021).
- Вагнер, Я. (2019). *Вонгозеро*. Москва: Издательство АСТ [Vagner, Ya. (2019). *Vongozero*. Moskva: Izdatel'stvo AST].

<sup>5</sup> Poza tym bohaterowie przepuszczają, że istnieje podziemne miasto w górach uralskich, gdzie ukrywa się rząd, naukowcy, artyści i wojskowi. Innym punktem witalnym może być według nich strefa nadgraniczna (przy granicy rosyjsko-fińskiej).



- Вагнер, Я. (2021). *Живые люди*. Москва: Издательство АСТ [Vagner, Ya. (2021). *Zhivyye lyudi*. Moskva: Izdatel'stvo AST].
- Гимранова, Ю. А. (2020). Интертекстуальные отсылки к повести А. К. Дойла «Этюд в багровых тонах» в современной литературе (на примере рассказов Н. Геймана «Этюд в изумрудных тонах» и Я. Вагнер «Этюд в лиловых тонах»). *Научный диалог*, 11, с. 211–227 [Gimranova, Yu. A. (2020). Intertekstual'nyye otsylki k povesti A. K. Doyle „Etyud v bagrovyykh tonakh” v sovremennoy literature (na primere rasskazov N. Geymana „Etyud v izumrudnykh tonakh” i Ya. Vagner „Etyud v lilovykh tonakh”). *Nauchnyy dialog*, 11, s. 211–227]. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-11-211-227.
- Мельникова, В. (2020). *Яна Вагнер: «Я самоизолировалась девять лет назад»* [Mel'nikova, V. (2020). *Yana Vagner: „Ya samoizolirovalas' devyat' let nazad”*]. Pobrane z: <https://www.metroneews.ru/showbiz/reviews/yana-vagner-ya-samoizolirovalas-devyat-let-nazad-1718962/> (dostęp: 15.09.2021).



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.8>

Data przesłania artykułu: 14.01.2022

Data akceptacji artykułu: 5.05.2022

ANNA ŚWIETLIK

Uniwersytet Wrocławski, Polska

(University of Wrocław, Poland)

## Jak Rosja walczy z „tęczową zarazą”, czyli dyskurs anti-queer we współczesnej rosyjskiej przestrzeni kulturowej

### How Russia Fights against the “Rainbow Plague,” or, Anti-Queer Discourse in Contemporary Russian Cultural Space

#### Abstract

This article is an attempt to outline the anti-queer discourse in the contemporary Russian cultural space. The analysis focuses mainly on the film *Firebird* (*Жар-птица*), which is a very rare example of queer cinema aimed at a wide Russian audience. In order to indicate the features of the homophobic policy of the authorities towards cultural representations of queer issues, the author references research conducted in the field of social sciences and certain press materials devoted to the premiere of the film. The analysis proves that, despite the intensely promoted (both in political and cultural spheres) anti-homosexual policy, the mass consciousness of the Russian audience was more liberal than it was perceived (at least to a certain extent), and the actions taken by the authorities and politicians did not bring expected results.

*Keywords:* Russia, homophobia, cinema, siege mentality, queer studies

## Как Россия борется с „голубой чумой”, или антиквир-дискурс в современном российском культурном пространстве

### Резюме

Данная статья является попыткой исследовать гомофобический дискурс в современном российском культурном пространстве. Материалом для исследования послужил фильм *Жар-птица*, который является редким образцом квир кино, ориентированным на широкую российскую аудиторию. Для выявления особенностей гомофобной политики властей в отношении культурной репрезентации квир-дискурса были использованы публикации из области социальных наук, а также материалы из прессы, посвященные премьере фильма. Благодаря проведенному анализу удалось доказать, что, несмотря на усиленно продвигаемую антигомосексуальную политику, в том числе и в культурной сфере, массовое сознание российского зрителя в определенной степени подвергается либерализации, а действия, предпринимаемые властями и провластными пропагандистами не приносят предполагаемых результатов.

*Ключевые слова:* Россия, гомофобия, кинематография, осадный менталитет, квир-исследования

Punktem wyjścia zamieszczonych w niniejszym artykule rozważań jest model kultury opresyjnej, opisany w pracy *Syndrom obłożonej twierdzy* (2019) przez Jacka Ziółkowskiego. Materiałem egzemplifikacyjnym, na którym postaram się zaprezentować tezy postawione przez badacza, będą niedawne wydarzenia ze świata rosyjskiej kinematografii.

Podczas 43. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Moskwie, który odbywał się w dniach 22–29 kwietnia 2021 roku, doszło do pewnego incydentu — mianowicie w programie festiwalu, w ramach pozakonkursowej sekcji „Русский след”, w której prezentowane są rosyjsko-zagraniczne koprodukcje i obrazy zawierające w fabule wątki rosyjskie, wystawiono estońsko-brytyjski dramat *Жар-птица* (ang. *Firebird*) w reżyserii Peetera Rebane’a. Krótko przed zakończeniem moskiewskiego „święta kina” za sprawą protestów prawicowych aktywistów i niektórych polityków film został oficjalnie zdjęty z afisza, pokaz zaś przeniesiono do najmniejszej sali, do której wstęp otrzymali jedynie dziennikarze z festiwalową akredytacją. Mimo usilnych starań organizatorów zajścia nie udało się jednak całkowicie wyciszyć.

Można powiedzieć, że już samo pojawienie się *Жар-птицы* na liście pokazów przewidzianych w ramach festiwalu było niemałą sensacją. Wszystko dlatego, że twarzą najważniejszego rosyjskiego festiwalu filmowego jest Nikita Michalkow — znakomity reżyser, laureat Oscara z 1994 roku, dziś znany przede wszystkim ze swojej głębokiej sympatii do Władimira Putina, konserwatywnych poglądów oraz zamiłowania do teorii spiskowych. Te ostatnie, wsparte wykładami z patriotyzmu i odwołaniami do nauk Cerkwi prawosławnej, Michalkow prezentuje w autorskim

programie *Бесогон*, emitowanym na państwowym kanale telewizyjnym Россия24. Reżyser *Spalonych солнцем* nie ukrywa także antypatii względem osób homoseksualnych<sup>1</sup>. W świetle przywołanych informacji dziwić może, że *Жар-птица* miała mieć uroczystą premierę podczas festiwalu, nad którym kuratelę sprawuje wszechwładny w rosyjskiej branży filmowej Michałkow. Dziennikarze na łamach „Komsomolskiej prawdy” nie kryli zdziwienia: „что этот фильм делает в программе «Русский след» ММКФ, руководит которым Никита Михалков? Кто так жестко пошутил над мастером в преддверии Пасхи?” (Глыба, 2021).

Odpowiedzialnym za zamieszanie okazał się dyrektor programowy festiwalu, filmoznawca i krytyk Kiril Razłogow, mający odmienne spojrzenie na kino aniżeli Michałkow. W jednym z wywiadów Razłogow następująco uzasadniał swoją decyzję o przyjęciu filmu na festiwal:

Меня сейчас полиция проверяла по линии Московского кинофестиваля из-за картины «Жар-птица», в которой гомосексуальный сюжет. [...] Мы на фестиваль ее взяли, потому что она хорошего качества, она основана на реальных событиях [...]. Хотелось полиции ответить, что на нормальном фестивале две трети фильмов посвящены однополной любви, а у нас — только одна картина из 220. (Катеруша, 2021)

Na, jak wyraził się krytyk, „normalnych” festiwalach filmowych obecność fabuł poświęconych różnorodnym odcieniom miłości czy seksualności nie jest dzisiaj niczym niezwykłym. Należy jednak podkreślić, że w realiach systemowej homofobii, której w Rosji podlega także szeroko rozumiana przestrzeń kulturowa, premiera dramatu opowiadającego o uczuciu dwóch mężczyzn miała prawo wzbudzić niemałe kontrowersje.

Akcja filmu rozgrywa się w latach siedemdziesiątych XX wieku w radzieckiej bazie wojskowej znajdującej się na terytorium Estonii lub, biorąc pod uwagę czas akcji, Estońskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Do lotniczego garnizonu skierowany zostaje młody, przystojny oficer Roman, w którego rolę wcielił się ukraiński aktor Oleg Zagorodnii. Nowo przybyły lotnik staje się obiektem fascynacji szeregowego Siergieja (w tej roli wystąpił Brytyjczyk Tom Prior). Bohaterowie, inwigilowani przez podejrzliwego majora KGB, zmuszeni za wszelką cenę utrzymać swój płomienny romans w tajemnicy, angażują w swoją relację trzecią osobę — nieświadomą niczego pracownicę sztabu Luize, mającą zapewnić obyczajowe alibi młodemu oficerowi. Pomimo starań obu żołnierzy tajemnica o ich miłości wychodzi na jaw — dowiadują się o niej przełożeni Olega, co pociąga za sobą tragiczne dla bohaterów konsekwencje.

Zapoznawszy się z fabułą, można odnieść wrażenie, że obraz ten jest jedynie sztamowym melodramatem. *Жар-птица* to jednak film, który należy umiejscowić na styku gatunków. Nie mamy tu bowiem do czynienia z płytką, eskapistyczną historią miłosną, okraszoną queerowym wątkiem, lecz z klasycznym, prze-

<sup>1</sup> W 2018 roku Nikita Michałkow udzielił wywiadu popularnemu dziennikarzowi i blogerowi Jurujowi Dudziowi. Na pytanie prowadzącego: „Как вы относитесь к гомосексуалистам?” Michałkow odpowiedział: „Я их не люблю. Для меня это противоестественно”; zob. [www2.](http://www2.)

mującym dramatem niosącym nowe, subkulturowe przesłanie (Jagielski, 2017, s. 16–17). Dziennikarka gazety „Moskowskij komsomolec” zarzucała jednak twórcom, że „фильм снят очень старомодно, такое ощущение, что в те же 70-е” (Хохрякова, 2021). Konwencja, rzeczywiście przywołująca na myśl oszczędne w środkach i liryczne kino radzieckie, gra zdecydowanie na korzyść filmu, a na pewno ułatwia niedoświadczonemu widzowi jego percepcję. Trzeba bowiem podkreślić, że obecność w kulturze i popkulturze utworów do niedawna odnoszących się do sfery tabu, a więc również poświęconych mniejszościom seksualnym, jest możliwa jedynie w krajach o zmieniającym się pejzażu kulturowym i społecznym. Te same teksty kultury przeznaczone dla publiczności, wśród której homoseksualność wciąż poddaje się tabuizacji, powinny być podawane w sposób bardziej przystępny — nie zawoalowany, lecz także nie szokujący. Wydawać by się mogło, że Peeter Rebane stworzył film według takiego właśnie klucza — subtelny, klasyczny, w którym nawet scena zbliżenia dwójki głównych bohaterów pokazana została w zmysłowy, choć nieco anachroniczny, aluzyjny sposób. Można zaryzykować stwierdzenie, że *Жар-птица* ma liczne walory, dzięki którym mogłaby stać się obrazem ważnym i przełomowym — środkowoeuropejską wersją *Tajemnicy Brokeback Mountain*. Niestety pozytywny potencjał obrazu zaczyna się rozmywać w obliczu bezlitosnej krytyki.

Grono oburzonych postawiło twórcom *Жар-птицы* ciężkie zarzuty, które w większości odwoływały się nie do obecności wątku homoerotycznego, lecz kontekstu, w jakim został osadzony. Na konserwatywnym internetowym kanale informacyjnym Царьград zorganizowano nawet debatę pod hasłem „Русским солдатам плюнули в лицо: Неудобная тайна Московского кинофестиваля” (www1), podczas której prowadząca następująco wprowadza widzów w temat dyskusji:

Заставила я себя посмотреть короткий отрывок, трейлер так называемый. Фильм на английском языке, то есть понятно на кого он ориентирован. На вопрос зачем нам это, зачем мы в своей стране вынуждены смотреть то, что оскорбляет нас, нашу историю, наших предков — вот об этом мы будем говорить сегодня. (www1)

W roli ekspertów wystąpili aktor i reżyser Nikołaj Burlajew, propagandowy dziennikarz Władimir Sołowiow oraz kilku innych obrońców konserwatywnych wartości. Trzeba podkreślić, że nikt z osób obecnych w studiu filmu nie widział, wszyscy jednak zgodnie stwierdzili, że jest on niczym więcej niż zachodnią prowokacją, profanacją radzieckiego munduru i wezwaniem do demoralizacji dzieci i młodzieży. Pokaz *Жар-птицы* w ramach Moskiewskiego Festiwalu Filmowego uznano także za zamach na dobre imię Nikity Michałkowa. Jeden z uczestników przekonywał również, że rozprzestrzeniający się niczym choroba homoseksualizm prowadzi wprost do zagłady narodu rosyjskiego.

Na łamach „Komsomolskiej prawdy” dziennikarz Konstatin Glyba przekonywał natomiast, że rodzime kino określane mianem *чепухи* bądź zachodnie obrazy opowiadające o niechlubnych momentach rosyjskiej historii, do których dołączyć

należy prześladowanie mniejszości seksualnych, są produkowane z myślą o podbijaniu zachodnich festiwali filmowych, choć jednocześnie naruszają właściwą wizję rosyjskiej przeszłości i teraźniejszości:

Разумеется, такой «продукт» отлично продается. Путь Андрея Звягинцева показал, что чем уродливее и чудовищнее выглядит Россия или СССР, тем больше призов получит фильм на любом фестивале. Примитивное мышление распределителей статуэток сформировало эту закономерность довольно давно. И с «Жар-птицей» тоже самое — авторы поместили героев не в американские или британские казармы, а на советскую авиабазу, ведь это очень интересно, необычно и достоверно. Картину уже утвердили для показа на лондонском ЛГБТ-кинофестивале [...], где квиры всех стран с радостью объединятся и узнают, что за секс на самом деле был в СССР. (Глыба, 2021)

Omawiając percepcję obrazu, nie można nie zwrócić się ku badaniom z dziedziny *queer studies*. Kulturowa teoria *queer*, a ściślej mówiąc — jej odłam skupiający się na eksplorowaniu kontekstów gejowsko-lesbijskich w tekstach kultury, ustępuje obecnie w zachodnich pracach naukowych nowym nurtom, kwestionującym istotę normatywności jako takiej, jej przedstawiciele zaś nieustannie poszukują kolejnych wektorów rozwoju badań. Na gruncie rosyjskim takie badania są jednak niepopularne i słabo rozwinięte — w środowisku naukowym nie ma ani przyzwolenia, ani akceptacji na zgłębianie teorii inności. Ta konsekwentna niezgoda na afirmację nieheteronormatywności przekłada się bezpośrednio na rosyjską przestrzeń kulturową — miłość jedнопłciowa pozostaje zatem tematem tabu. Trafne spostrzeżenie na ten temat odnotował Brian Baer:

W przeciwieństwie do okresu sowieckiego, kiedy homoseksualizm był postrzegany jako problem ontologiczny, w postsowieckiej Rosji homoseksualizm jest widzialnym problemem. Bardzo często „wykluczone z kontekstu społecznego” osoby LGBT w Rosji są tolerowane jedynie pod warunkiem, że „pozostaną niewidoczne”. (Baer, 2009, s. 39; przeł. A.Ś.)

Odmienność ma więc prawo istnieć, jednak tylko na marginesie społeczeństwa, kultury, nauki itd. Eksponowanie jej w centrum jako punktu wyjściowego do rozważań, szczególnie aprobujących zjawisko, jest w zasadzie niedopuszczalne, gdyż zaburza kulturowy porządek, którego tak zaciekle strzeże rosyjska opinia publiczna.

Intencjonalna marginalizacja i ustawiczna niechęć względem inności, także seksualnej, to zjawisko, którego podłoża należy szukać, odwołując się też do nauk społecznych. Jacek Ziółkowski w pracy *Syndrom obłąconej twierdzy* dokonał wielowymiarowej analizy tego złożonego fenomenu, skupiając uwagę również na rosyjskim wariacie tego zjawiska. Według badacza bezpośrednią przyczyną rosyjskiej homofobii wydaje się podtrzymywany w oficjalnym dyskursie medialnym syndrom „obłąconej twierdzy” (ros. *осаждённая крепость*), polegający na przekonaniu społeczności o istnieniu podziału na nas i naszych wrogów. Wrogowie ci mogą przybierać postać konkretnego podmiotu, lecz także niedookreślonej zbiorowości, mającej sprzeczne z „nami” interesy, przekonania, ale też zbiorowości szkodliwej w planach i działaniach (Ziółkowski, 2019, s. 117–119). W dalszej

części pragnę skupić się na odmianie kulturowej tego zjawiska, korespondującej z omawianym przeze mnie przypadkiem.

Badacz w swojej książce poświęconej temu zagadnieniu dokonał również wyodrębnienia różnych typów kultury, podatnych na propagandowe zakorzenie nie poczucia ciągłego zagrożenia. Wariantem w pewnym stopniu diagnozującym rosyjską przestrzeń kulturową jest model kultury opresyjnej, którą badacz opisuje następująco:

To kultura dogmatyczna, kultura silnego wzoru, która nie dopuszcza odstępstw od szablonu. Syndrom obłączenia częściej rozwija się w kulturach zamkniętych, ksenofobicznych, tam gdzie dominuje osobowość autorytarna, dogmatyczna jej uczestników. To kultura ujarzmiająca, gdzie miejsca na wolność, swobodę interpretacji jest niewiele, a liberalizm, pluralizm nie są wartościami nadrzędnymi. W takich warunkach dogmat walki (o czystość, granice grupy) staje się elementem nie tylko szeroko rozpowszechnionym, lecz także jest usankcjonowany obyczajem, prawem lub wręcz przymusem (administracyjnym, symbolicznym itp.?). (Ziółkowski, 2019, s. 119–120)

Trzeba oczywiście podkreślić, że przywołana definicja to tylko ogólny schemat, który fragmentarycznie pokrywa się z rosyjską rzeczywistością. Jednym z pasujących elementów jest „silny wzór”, który należy rozumieć jako powielany w kulturze rosyjskiej archetyp *русского мужика*. Valerie Sperling w opracowaniu *Sex, Politics and Putin: Political Legitimacy in Russia* wyjaśniała pochodzenie tego terminu następująco:

Rosyjskie słowo *мужик* jest ważnym czynnikiem przy rozważaniu męskości w kulturze i legitymizacji politycznej. W języku rosyjskim *мужик* oznacza *mężczyzna*, ale jego konotacje różnią się nieco od *мужчины*, standardowego słowa oznaczającego mężczyznę. We wczesnej epoce sowieckiej, według historyczki Esther-Kingston Mann, *мужик* był zacofanym chłopem, ignorantem i potencjalnym kontrrewolucjonistą [...]. Jednak w okresie postsowieckim *мужик* zyskał pozytywne konotacje i zaczął kojarzyć się z „normą współczesnego rosyjskiego mężczyzny”, trafiając do reklam, filmów, seriali i piosenek jako symbol „prawdziwej” męskości. (Sperling, 2015, s. 36; przeł. A.Ś.)

Istniejący w ramach kultury wzorzec *русского мужика* zajmuje miejsce w środku „obłączonej twierdzy”. To zbiorowa figura „my” — prawdziwi rosyjscy mężczyźni, zdrowi patrioci, mężowie i ojcowie. W opozycji, przypuszczając ataki na kulturową wspólnotę „prawdziwych” Rosjan, stoją wrogowie ujęci pod zbiorowym „oni” — geje, liberałowie, chorzy, nienormalni, nieuznający wartości istotnych dla rosyjskiej kultury i historii (Langdon, Tismaneau, 2020, s. 195). Taka retoryka wyłania się z przywołanych wcześniej krytycznych opinii dotyczących filmu *Жар-птица* — obrazu radzieckiego oficera, geja, niewpisującego się w konserwatywne ramy kulturowe, naruszającego głęboko zakorzeniony fundament „prawdziwego mężczyzny”.

Niniejszy artykuł to przy tym nawiązanie do słów arcybiskupa Marka Jędraszewskiego, który w wywiadzie dla tygodnika „Do Rzeczy” powiedział: „Jeśli mówimy, że LGBT jest ideologią będącą rodzajem umysłowej zarazy, to tym sa-



mym stwierdzamy, że jest czymś, co nas atakuje oraz nam zagraża i przed czym trzeba ratować siebie, a także innych” (mw, 2019). Wypowiedź ta przywołuje myśl postawę, jaką wobec społeczności LGBT przybierają media rosyjskie, lecz niestety coraz częściej również polskie. Należy jednak zadać pytanie: czy ratunek, o którym wspomina duchowny, jest rzeczywiście potrzebny? Zaprezentowany przez mnie przykład losów filmu *Жар-птица* zdaje się odpowiedzią na to pytanie — po zdjęciu tytułu z afisza festiwalu obraz dosyć szybko pojawił się w Internecie. Wśród internautów przeważają pozytywne opinie, a w najpopularniejszym rosyjskim serwisie dla miłośników kina — Кинопоиск — film Peetera Rabene utrzymuje ciągle wysoką ocenę (7,3/10 gwiazdek). Statystyki te są pocieszające, ponieważ pokazują, że w homofobicznym monolocie, twierdzy, którą budują politycy, pojawiają coraz większe pęknięcia, będące zwiastunem możliwych zmian.

## Bibliografia

### Opracowania i materiały prasowe

- Baer, J. (2009). *Other Russias. Homosexuality and the Crisis of Post-Soviet Identity*. New York: Palgrave Macmillan.
- Burzyńska, A., Markowski, M. (2007). *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Znak.
- Fejes, N., Balogh, A. (red.). (2013). *Queer Visibility in Post-Socialist Cultures*. Bristol: Intellect.
- Jagielski, S. (2017). Queerowanie melodramatu. *Ekrany*, 3–4 (37–38), s. 17–23.
- Langdon, K., Tismaneanu, V. (2020). *Putin's Totalitarian. Democracy, Ideology, Myth, and Violence in the Twenty-First Century*. London: Palgrave Macmillan.
- mw. (16.12.2019). Abp Marek Jędraszewski: „Tęczowa zaraza, jak epidemia cholery”. *Gazeta Wyborcza*. Pobrane z: <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,25517337,abp-marek-jedraszewski-teczowa-zaraza-jak-epidemia-cholery.html> (dostęp: 6.12.2021).
- Sperling, V. (2015). *Sex, Politics and Putin: Political Legitimacy in Russia*. New York: Oxford University Press.
- Ziółkowski, J. (2019). *Syndrom oblężonej twierdzy*. Warszawa: Elipsa.
- Глыба, К. (26.04.2021). Советский офицер ВВС влюбился в рядового: Это еще одна бомба ММКФ — кажется, над Никитой Михалковым решили часто шутить. *Комсомольская правда* [Glyba, K. (26.04.2021). Sovetskiy ofitser VVS vlyubilsya v ryadovogo: Eto eshche odna bomba MMKF — kazhetsya, nad Nikitoy Mikhalkovym reshili chasto sh'chitit'. *Komsomol'skaya pravda*]. Pobrane z: <https://www.kp.ru/daily/27270/4404608/> (dostęp: 8.12.2021).
- Катеруша, А. (27.06.2021). Кинокритик Кирилл Разлогов: Меня раздражают заказуха и официоз, которые возвращаются на экран. *Комсомольская правда* [Katerusha, A. (27.06.2021). Kinokritik Kirill Razlogov: Menya razdrzhayut zakazukha i ofitsioz, kotoryye vozvrashchayutsya na ekran. *Komsomol'skaya pravda*]. Pobrane z: <https://www.kalinograd.kp.ru/daily/28309/4450402/> (dostęp: 9.12.2021).
- Хохрякова, С. (29.04.2021). Фильм о запретной мужской любви в Советской армии показали на ММКФ. *Московский комсомолец* [Khokhryakova, S. (29.04.2021). Fil'm o zapretnoy muzhskoy lyubvi v Sovetskoj armii pokazali na MMKF. *Moskovskiy komsomolets*]. Pobrane z: <https://www.mk.ru/culture/2021/04/29/film-o-zapretnoy-muzhskoy-lyubvi-v-sovetskoj-armii-pokazali-na-mmkf.html> (dostęp: 11.12.2021).

## Inne źródła

- www1: Program *Русским солдатам плюнули в лицо: Неудобная тайна Московского кинофестиваля* [*Russkim soldatam plyunuli v litso: Neudobnaya tajna Moskovskogo kinofestivalya*] zamieszczony na YouTube na kanale *Царьград* [*Tsar'grad*]. Pobrane z: [https://www.youtube.com/watch?v=cWutXvl79RQ&t=949s&ab\\_channel=%D0%A6%D0%B0%D1%80%D1%8C%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4](https://www.youtube.com/watch?v=cWutXvl79RQ&t=949s&ab_channel=%D0%A6%D0%B0%D1%80%D1%8C%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4) (dostęp: 7.09.2021).
- www2: Wywiad z Nikitą Michałkowem zamieszczony na YouTube na kanale *Вдудь* [*Vdud'*]. Pobrane z: [https://www.youtube.com/watch?v=6cjgu865ok&t=3171s&ab\\_channel=%D0%B2%D0%94%D1%83%D0%B4%D1%8C](https://www.youtube.com/watch?v=6cjgu865ok&t=3171s&ab_channel=%D0%B2%D0%94%D1%83%D0%B4%D1%8C) (dostęp: 10.09.2021).

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.9>

Data przesłania artykułu: 6.01.2022

Data akceptacji artykułu: 30.04.2022

WALENTYNA SOBOL

Uniwersytet Warszawski, Polska

(University of Warsaw, Poland)

## Чудесне і реальне оздоровлення в час епідемії (Салоніцький 1724 рік Пилипа Орлика)

### Miraculous and Real Recovery during the Epidemic (Pylyp Orlyk's Account of the Plague of 1724 in Thessaloniki)

#### Abstract

The year 2022 marks the 350th anniversary of the birth of the leader of the first Ukrainian emigration in Europe, hetman Pylyp Orlyk (1672–1742). The main goal of this article is to present an analysis of a certain manuscript which was first read out loud and prepared for publication in 1724. It contains a fragment of a diary that Orlyk wrote during 1720–1732. The year 1724 was one of the hardest in his travels through the Turkish-occupied province of Thessaloniki, where an epidemic (or, as Orlyk put it, “infection,” “evil air” or the “plague”) that lasted for several years broke out. Orlyk's diary of subsequent years, including 1730, is filled with dramatic imagery of the disease. The article uses the methodology of the history of private life. The author explores the motifs of both miraculous and real recovery. In the conditions of isolation, enforced loneliness, the separation from his wife, Anna Gertsik, and their eight children, Orlyk finds salvation in his faith in God, but also in reading, translating, learning foreign languages, and communicating with a few friends. The author comes to the conclusion that Orlyk resembles Montaigne in his understanding of loneliness. What he seeks is not isolation from people, but inner freedom, and he strives to reunite with his family.

*Keywords:* epidemic, manuscript, recovery, loneliness, affection

## Чудесное и реальное выздоровление во время эпидемии (Салоницкий 1724 год Филиппа Орлика)

### Резюме

В 2022 году исполняется 350 лет со дня рождения основателя украинской эмиграции в Европе гетмана Филиппа Орлика (1672–1742). Цель данной статьи: анализ впервые прочитанной и подготовленной к изданию рукописи 1724 года. Она представляет собой фрагмент диариуша, который Орлик писал в течение 1720–1732 гг. 1724 год был одним из тяжелейших периодов в его скитаниях в турецкой провинции Салоники, когда вспыхнула „зараза“, „злой воздух“, эпидемия чумы, продолжавшаяся несколько лет. В диариуше Орлика последующих лет, включая и диариуш 1730 года, описаны драматические свидетельства эпидемии. В условиях изоляции, вынужденного одиночества, разлуки с женой Анной Герцик и восемью детьми автор дневника спасается верой в Бога, чтением, переводами, изучением языков, общением с немногочисленными приятелями. В подготовленной статье использована методология анализа истории частной жизни. Автор выявляет мотивы чудесного и реального выздоровления. Она приходит к выводу, что в рецепции и трактовке одиночества Орлик напоминает Монтеня. Гетман ищет не изоляции от людей, а внутреннюю свободу, стремится воссоединиться с семьей.

*Ключевые слова:* эпидемия, рукопись, выздоровление, одиночество, дружба

До 350-ліття від дня народження та 280-ліття від смерті засновника української еміграції Пилипа Орлика (1672–1742)

Мета розвідки — аналіз оздоровлення — чудесного і реального — на матеріалі власноруч розшифрованого і записаного рукопису діарія гетьмана Пилипа Орлика з 1724 року. Розшифрувати рукопис допомогло опанування почерків трьох анонімних польських палеографів, які в 1830 році підготували до друку скорочену копію — її пощастило опрацювати у Національній Бібліотеці Варшави<sup>1</sup>, і саме ця копія допомогла опанувати засади латинської палеографії: Орлик написав свій діарій старопольською з листами латиною та французькою, з численними польсько-латинськими макаронізмами. У 2012 році копію, а також Гарвардське факсимільне видання було зверифіковано з оригінальним рукописом під час праці в архіві МЗС Франції<sup>2</sup> в Парижі<sup>3</sup>. У процесі метаграфування і підготовки до друку керуємося

<sup>1</sup> Варшава, Народова бібліотека, мікрофільм № BN 16748. Три різні почерки в копії дають підставу твердити, що палеографів було трое.

<sup>2</sup> Ministère des Affaires étrangères — Archives diplomatiques 3 rue Suzanne Masson, 93126 La Courneve Cedex sygnatura MD Pologne. P. 18006, P. 18007. Vues: 956. [Journal de voyage d'Orlik, rédigé en polonais]. 5 vol. in-fol. original. Vol.7–278 folios; Vol. 8–412 folios; Vol. 9–437 folios; Vol. 10–485 folios; Vol. 11–510 folios.

<sup>3</sup> За допомоги під час моєї праці в Архіві Міністерства Закордонних Справ Франції (Ministère des Affaires étrangères — Archives diplomatiques 3 rue Suzanne Masson, 93126 La

інструкцією, яка до сьогодні зобов'язує видавців старопольських рукописів XVI – початку XIX століть (Lepszy, 1953).

Зроблені мною відчитка оригіналу і переклад витримали рецензування, редагування і рекомендовані до друку на засіданні Вченої Ради Інституту літератури НАН України, тому тут наводжу цитати у власному перекладі сучасною українською мовою.

Новаторство цієї розвідки полягає в аналізі власноруч розшифрованого і перекладеного сучасною українською мовою рукопису щоденника 1724 року, який чекає на друк у київському видавництві.

Методологічною основою є напрацювання в царині дискурсу приватного життя, зокрема дослідження школи Анналів з історії приватного життя (Chartier, 2005, с. 7–734), а також новочасні розвідки про еґо-документи, одна з найґрунтовніших — *Dziennik osobisty jako praktyka piśmienna: działanie, materialność, tekst* Павла Родака (Rodak, 2010, с. 175–192). З огляду на те, що в цілому діарії 1720–1732 років одним із домінантних мотивів є „дискурси”, тобто бесіди, розмови, — помічною стала монографія *Złoty wiek konwersacji* Бенедетти Кравері (Craveri, 2009, с. 9–639) з її історією певного товариського ідеалу — в контрасті до антропології насильства, брутальності, часом надскладних проблем людського життя. Тому особливого значення набуває інформація власне Орликова (а не скорочена версія копіювальників і не позбавлене пропусків Гарвардське факсимільне видання), коли йдеться про смертельну небезпеку, спричинену „злим повітрям” у Салоніках. То була нова поважна загроза для мешканців. Орлик неодноразово нарікає, що Салоніки — місто із дуже несприятливим кліматом. На початку 1724 року там спалахнула епідемія чуми, яка набрала особливої інтенсивності в травні. Так, на п'яти з половиною рукописних сторінках Орлик занотує перебіг виснажливих перемовин із муллою, який чинить перешкоди, не даючи дозволу на виїзд із „заповітряних” Салонік, фактично прирікаючи гетьмана з сином Михайлом та його кількох людей на смерть. Саме в ті дні, може й несподівано для себе самого, Орлик пересвідчився, що і тут, у глибокій турецькій провінції, за кожним його кроком встановлено пильне стеження. Зіставлення оригінальної рукописної нотатки від 8 травня 1724 року — із її версією у скороченому записі анонімого переписувача ставить запитання: чи то була звичайна неохайність копіювальника, а чи (з огляду на переддень варшавського повстання) це був страх оприлюднення подібної інформації в підневільній тоді Польщі? Не можна також виключити, що цензор Шанявський, який дозволив надрукувати у Варшаві копію щоденника, — 8 липня 1830 року підписав до друку той її варіант, який уже був попередньо „рецензований”, проскрибований. Ми ж бо навряд чи тепер дізнаємось, стільки разів і в яких обставинах копіювальники свою працю переробляли.

Courneve Cedex) висловлюю щире вдячність письменниці українського походження Наталі Замулко-Дюбуше.

Сьогодні в особливому контексті сприймається інформація про те, що епідемія розпочалася в січні, але триває і в серпні 1724, а потім спалахує і в наступні роки. Отож, Орлик не може повернутися з села Галаціта до міста Салоніки. А коли за півроку, аж у вересні 1724 року, ніби як стихла чергова хвиля епідемії в Салоніку, розвіялося зле „повітря”, то, як розповів слуга Кароль, „пропасниці на те місце наступили” (П. Орлик, 2013, т. 2, с. 643).

У рукописі Орлика це коротке речення можна відчитати як типовий зразок постійного інкрустування польської мови латиною: „*febry maligny na to miejsce successerunt*”<sup>4</sup>. Цю новину приніс гетьманові Кароль, найближчий його помічник, почувши її від „Чугадара великого перекладача Григорашки”. Орлик на підставі тих розповідей занотовує, що „в Салоніку ще не стихає «повітря», і ніби мало на вулиці, де моя господа, знову розпочатися, хоч і не так, як перед тим біснується, але з тим усім той удар Божий мене випробує” (Орлик, 2013, т. 2, с. 608–609).

Минає кілька днів, і в серпні Орлик знову вписує інформацію про заразу („зле повітря”), яка в контексті досвіду людської цивілізації відбивається багатьма коннотаціями, одна з яких українська<sup>5</sup>: „У четвер нічого не було *ad potandum*, тільки що поширювалися відомості про «повітря», що в самому місті ніби стихло, але з навколишніх сіл заражені приходять до міста і там помирають” (Орлик, 2013, т. 2, с. 610).

Отож, від лихого повітря Орлик виїздить з Салонік до села Галаціти. Однак, епідемія — далеко не єдине лихо. Як на приватному рівні рятується від недуг тіла і духу гетьман-невільник? Насамперед сягає до природи, до уславлених цілющих джерел святої води, „агіазми”. Таких джерел навколо Салонік і неподалік від Галаціти було чимало. Але тільки про одне з таких джерел, до якого Орлик діставався проїжджаючи місто Равну, — в рукописі 1724 року маємо і детальний опис, і навіть власноручний малюнок гетьмана. Тут же — важливо виекспонувати передчуття зустрічі з чудом, із овіяного легендами джерелом:

Після обіду о пів на третю ми виїхали до Равни, маючи намір звідти їхати до однієї кислої за дві години від Равни, яку греки називають «агіазма», тобто свята вода, про яку розповідають, що з гірського джерела витікає кисла, а за кілька кроків стає у своїй течії солодкою і перетворюється в скалу. Їхали ми з Галаціти вкрай прикрою дорогою, і такою тісною, що ледве один кінь може пройти, і так кінь за конем їхали ми до самої Равни дві години дороги, де нам тамтешня старшина приготувала госпуду в цейліку, тобто в гостинному домі, перед яким застали ми великий гурт дівчат, жінок та чоловіків, які танцювали на свій спосіб в єдиному досить широкому колі, тримаючись за руки, той танок тривав до заходу сонця. (Орлик, 2013, т. 2, с. 614–616)

<sup>4</sup> Від латинського *successio*, *onis f.* [*succedo*] — настання, поява.

<sup>5</sup> Вона скеровує до найбільшого голодомору 1932–1933 років, коли приречені діставалися з сіл до міст, де масово помирали.

Орлик таки відвідає те дивовижне джерело, опише його як правдивий науковець, на цьому наголошено в публікаціях, де досліджено єдиний малюнок гетьмана (Соболь, 2016, с. 227–236; Sobol, 2016, с. 161–167). До мотиву рятувальної „агіазми” автор щоденника повертається ще кілька разів. Десь за третьою нотаткою про „агіазму” в рукописі 1724 року дізнаємося про хвороби, які лікує вода:

...від різних хвороб п'ють упродовж трьох днів ту воду, найбільше звільняючись від «терцяни» і «квартани», про що бачили ми документи і прикмети, коли хто-небудь побудеться там якоїсь хвороби, на знак того залишає там вузлик якийсь, з плеча, з сдвабної тканини і щось такого роду, обв'язавши ним галузку на дереві, і дуже багато тих там вузликів зараз. (Орлик, 2013, т. 2, с. 621)

На протилежному полюсі — реальні конкретні тогочасні ліки. Так наприклад, від свербіння лікар Жид, приятель Орлика, рекомендував „путоінеру і конфект”, а коли ці засоби не допомогли, то Орлик „узяв чотири пігулки моїх домашніх ліків” (Орлик, 2013, т. 2, с. 666). Хоча рецепту і складу саме цих домашніх ліків у діарії шукати дарма, але натомість автор детально описує, як саме часником лікує біль голови — згідно з турецьким рецептом. Або ж як радить своєму найбільш довіреному помічникові Каролеві, котрий захворів на пропасницю, „кров пустити”. Кароль у минулу суботу брав „воніторум”, і стишилася пропасниця — її Орлик кваліфікує як „febris forda” (Орлик, 2013, т. 2, с. 672).

Властиво, з мотивами як чудодійного, так і реального оздоровлення в аналізованому рукописі тісно пов'язаний мотив дорожчої за злото приязні в атмосфері неочікуваної самотності, а що найгірше — непевності, в якій перебуває і сам гетьман, і його родина, і ціла справа його життя.

26/15. У четвер прогулювався надвечір спершу до дидаскала, а потім до пана Джонса, де застав пана консула англійського, купців Фрея і Вінштейна, які частувалися після відвідання паші, в якого були сьогодні з привітанням, посидів тоді з ними з годину, а потім повернувся до господи моєї, а швидше до ув'язнення. (Орлик, 2013, т. 2, с. 688–689) (жирний шрифт мій. — В. С.)

Зрозуміло, чому саме 1724 року самотність Орликові дуже болить: він — батько восьми дітей і глава великої родини, а не тільки державний муж — опиняється в цілковитій ізоляції, фактично в напівув'язненні. Еміграційне життя гетьмана триває від часу поразки під Полтавою в 1709-му, але від 1724 починається новий етап випробовувань. Це турецька провінція Салоніки, з якої намагається якнайшвидше вирватися, ще не знаючи, що пробуде тут у тривозі і непевності довгих 14 років: Порта не зважається відпускати його зі своєї території, побоюючись передчасної війни проти Росії. І в діарії 1724 року, і в наступні роки Орлик подумки звертається до свого попередника Івана Мазепи, з гіркою констатує, що „Москва в Україні усім править і всю її собі підпорядкувала, оте загалом все те зараз діється, що небіжчик Мазепа говорив, що має статись” (Орлик 2013, т. 2, с. 719–720).

Самотність загострила увагу Орлика до непересічних людей. Так, по дорозі до чудодійного джерела він знайомиться з Рафаелем Вілроялем, і той стане його бажаним приятелем, згодом спеціально відвідає гетьмана разом із братом. Вони зустрінуться через два роки, у 1726 в Салоніках (Соболь, 2021, с. 96–97). Гетьман знаходить відраду в спілкуванні, особливо ж коли з ним є його близький приятель попередній англійський консул пан Джонс та „італійський Жид з Лігорни, знатний купець, якого тут у Салоніку всі французькі і англійські купці обсервують, і в самій суті гідний обсервації, жидовисько добрий, і в компанії веселий та потішний, називається Рафаель Вілрояль” (Орлик, 2013, т. 2, с. 617).

Тільки у вересні 1724 року прибуде до Салонік новий консул Бланк. Для пошле Орликові ширу з ним приятель і нагоду шліфувати знання французької мови (дружбі цій присвячено чимало нотаток в рукописах наступних років, у 1726 гетьман та дружина французького консула Бланка стануть навіть хрещеними батьками). А поки що Орлик трактує вимушену самотність мало як не кару. Водночас він може зосередитися на читанні, вивченні французької мови, невтомному листуванні та розмірковуванні над змістом численних листів, які вражають і кількістю, і своїми розмірами, і широким колом адресатів з цілого світу.

Як гетьман долає самотність? Живе вітками від дружини та дітей, новинами, які приносять йому газети та мандрівники, а ще — працею. У листопаді 1724, після повернення з Галаціти до Салонік записує: „Катар мені ще докучав, але з усім тим я продовжував експедиювати листи до Стамбула, до Німеччини, до Швеції і до Польщі” (Орлик, 2013, т. 2, с. 716–717).

Упродовж усього 1724-го Орлик працює, часом понад всяку міру ангажуючись в роботу, пише, як сам зізнається, „мою експедицію вдень і вночі, турбуючись, як переправити звідси сповнені клопотами листи, **багато їх є в цифрах, які мене незмірно виснажили і забавили, зокрема, коли були довгі**” (Орлик, 2013, т. 2, с. 723), (жирний шрифт мій. — В. С.).

Можна простежити таку собі динаміку призвичаєння — рятуватися від усіх бід, проблем та недуг натхненною працею, яка, однак, будувалася на надії вирватися з неволі. І треба наголосити — у порівнянні з наступними еміграційними роками — ця надія не жевріє, а палає, спонукає до молитви та дії словом, в силу якого свято вірить:

14/3 у четвер, 15/4 в п'ятницю нічого не мав тут до нотування, продовжував тільки ту ж саму експедицію.

16/5 у суботу, дяка Богу, завершив ту таку довгу експедицію, яка мені досить сприяла, але що ж, **laboramus et nihil capimus**<sup>6</sup>. (Орлик, 2013, т. 2, с. 723–724)

Далі на трьох рукописних сторінках автор перераховує достойників та членів своєї родини — усіх, до кого саме того дня адресував послання. Се-

<sup>6</sup> Працюємо, нічого не маємо.



ред перших — відомі історичні особи його милість посол англійський, князь його милість єпископ королівський, його милість пан воєвода київський, його милість пан фельдмаршал Флеммінг, його милість статський секретар Швеції пан Гоплен, великий тлумач Порти Оттоманської, пан Нахімовський et cetera et cetera. Серед офіційних імен є, однак, виняток: вказівка Орлика на нового члена його родини, тобто зятя, якому адресує послання і фіксує листа в такий спосіб: „До його милості пана генерал-майора Стенфліхта, зятя мого” (Орлик, 2013, т. 2, с. 726).

Показово, що в уточненні, до кого саме із найрідніших Орлик зігрів своє серце посланням, є відчутним нюанс самотної недолі чи туги за дружиною та дітьми, як от, наприклад, у згадці про листи до „наймилішої моєї дружини”, до „коханих моїх дітей Настусі, а зараз генералової Стенфліхтової, і до Григора, сина мого”. Належить наголосити, що тільки окремі зі своїх послань (зі зрозумілих причин, тут не знайдемо жодного „в цифрах”) автор копіює до свого діарія. Зокрема, в листі до пана англійського посла читаємо ось яке зізнання:

Коли чума повністю затихла, я з села повернувся до місця свого вигнання в Салоніках, щоб сидіти там і, як на ріках Вавилонських, оплакувати свою жорстоку долю, де я отримав дуже шляхетного листа, яким Ваша Величність ласкаво виявив мені честь і вітшила мене 17/28 вересня, і з якого дізнався, що великий візир під спонукою вправності Його Величності наказав написати мулли, аби його врозумити і усвідомити, щоб відтепер ставився до мене інакше, і що Ваша Еміненція завжди старається, як ніхто інший у світі, поправити і піднести мою занепалу фортуна... (Орлик, 2013, т. 2, с. 728), (жирний шрифт мій. — В. С.)

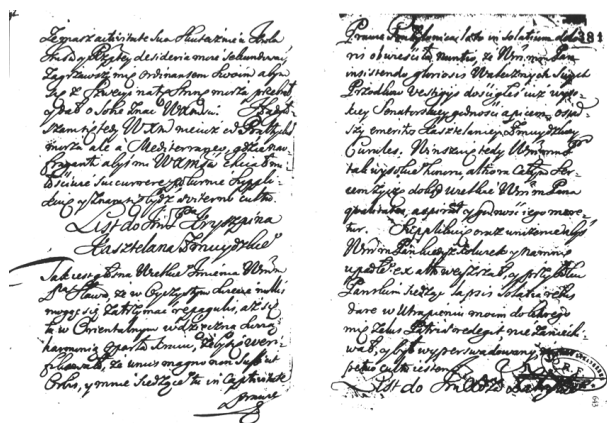
Натомість в іншому листі, адресованому до графа Флеммінга, Орлик цілком слушно — бо ж справді має геніальну інтуїцію і знається на світовій політиці — в грудні 1724-го пише про свій віщий розум: „Не помилився мій віщий розум щодо наслідку військових приготувань турків проти московитів, який я передбачив, в останніх моїх листах описавши минулого року...” (Орлик, 2013, т. 2, с. 741). Далі ж слідує поєднання (доволі часто вживаного у діарії) афоризму Горація (Jeđraszko, 1970, с. 154) — і широко знаного народного прислів’я „з великого грому малий дощ”. Ось це поєднання в оригіналі і в моєму перекладі: „Parturiebant nempe montes natus est ridiculos mus. Ita saepe solet esse ex magno tonitru aut patva aut nulla pluvia” (Орлик, 2013, т. 2, с. 741–742). У перекладі: „Справді — тужилися гори — народилася жалюгідна миша. Так часто буває: з великого грому або невеликий дощ, або ніякого”.

Епідемія чуми кваліфікована в рукописі як „зле повітря”. Страх перед нею, однак, в Орлика часто поступається перед тягарем інших несприятливих обставин, перед розлукою з родиною, несприятливістю клімату, який йому абсолютно не пасує, бо ж як сам зізнається, ніде й ніколи раніше так йому не боліла голова, як у цьому краї. Який же лік на біль голови є найбільш помічний? Тут гетьман сягає до турецького: товчений часник в тонкій ба-

вовні покласти під язик і не зважаючи на нестерпний дискомфорт („gryzienia nieznośne”), витримати так якомога довший час (Орлик, Київ 2013, т. 3, с. 84). В рукописі 1724 року маємо досить розмаїтий перелік хвороб та ліків („потоінера”, „конфект”, „воніторум”). Окремі медичні терміни XVIII століття (наприклад, „purgans”, „krystery”) ми знайдемо і в аналізованому рукописі, і в спеціальному словничку *Terminy medycyny osiemnastowiecznej pojawiające się w tekście* (Wieniawska, 2009, с. 278). Натомість пояснення деяких тогочасних ліків (наприклад, у наступно розшифрованому рукописі 1726 року лікар рекомендує Орликові „Kina kina sive Rabia”) встановити не вдалося.

Діарій 1724 року бачиться самоспостереженням самосвідомості його автора, гетьмана-вигнанця Пилипа Орлика (1672–1742). Саме з початком епідемії в Салоніках, коли мулла не хотів випускати його з міста, він усвідомлює драматизм власної ситуації, ще енергійніше кореспондує до сильних світу, аби озвучити недолю і родини, і України.

„[...] Los emigranta może być odczytany jako parabola ludzkiej egzystencji” — наголошує Регіна Бохенек-Франчакова (Bochenek- Franczakowa, 2010, с. 216). І хоча далі сама ж авторка статті *Samotność emigrantów* (Sénac de Meilhan *L'Emigré*, 1797) зазначає, що якщо йдеться про літературу, то ця її думка не є цілковито оригінальною, — однак вона спонукає до рефлексій і над джерелами витривалості державного діяча в межовій екзистенційній ситуації, і над зрозумінням його місії в суспільстві, потребою державного захисту, консолідації прогресивних сил. Зрештою, „przez cały wiek XVIII przewija się żal za przestrzenią wspólnoty, za najradośniejszymi przejawami jej powiązań” (Chartier, 2005, с. 441).



Ілюстрація: Рукописні сторінки Діаріуша Орлика

Джерело: Archives diplomatiques du Ministère des Affaires étrangères, La Courneuve, sygn. MD Pologne, P.18006, P.18007, Vuucs: 956 [Journal de voyage d'Orlik, rédigé en polonais], 5 vol. in-fol. Original, vol. 7 – 278 folio, vol. 8 – 412 folio, vol. 9 – 437 folio, vol. 10 – 485 folio, vol. 11 – 510 folios.

У розумінні самотності можна спостерегти суголосність і подібність постави Орлика до Монтеня (Michael de Montaigne). Обоє не шукали цілковитої самотності, не ізолювалися від світу, а прагнули свободи внутрішньої.

У перспективі — розшифрування та дослідження під цим кутом зору рукопису діарія наступних еміграційних років Орлика. У 2021 у Видавництвах Варшавського Університету побачив світ вперше розчитаний рукопис 1725 і 1726 років (Sobol, 2021).

Адже ж діарій Орлика, як можна перекоонатися, опанувавши новочасне видання *Remarkable diaries. The world's greatest diaries, journals, notebooks, and letters* (Remarkable diaries, 2020), є одним із найбільших (а правдоподібно і одним із найцікавіших) еґо-документів у світовій літературі.

## Бібліоґрафія

- Орлик, П. (2013). *Діаріуш подорожній, який в ім'я Тройці найсвятішої, розпочатий в року 1720 місяця жовтня дня 10-го*. Том II, Київ: Темпора [Orlyk, P. (2013). *Diariush podorozhniy, yakuu v imya Troyci naysvyatishoyi, rozpochatuy v roku 1720 misyatsya zhovtnya dnya 10-ho*. Том II, Kyiv: Tempora].
- Орлик, П. (2013). *Діаріуш подорожній, який в ім'я Тройці найсвятішої, розпочатий в року 1720 місяця жовтня дня 10-го*. Том III, Київ: Темпора [Orlyk, P. (2013). *Diariush podorozhniy, yakuu v imya Troyci naysvyatishoyi, rozpochatuy v roku 1720 misyatsya zhovtnya dnya 10-ho*. Том III, Kyiv: Tempora].
- Соболь, В. (2016). Пилип Орлик, Дмитро (Данило) Туптало, Йоасаф Горленко: чи мали українські достойники приватне життя. В: І. Набитович (ред.) *Мандруючи світами і віками*. (с. 227–236). Київ-Дрогобич: Посвіт [Sobol' V. (2016). Pylyp Orlyk, Dmytro (Danylo) Tuphalo, Yoasaf Horlenko: chy малы ukrayins'ki dostoynyky pryvatne zhyttya. W: I. Nabytovych (red.) *Mandruyu chy svitamy i vikamy*. (s. 227–236). Kyiv-Drohobych: Posvit].
- Соболь, В. (2021). *Пилип Орлик сам про себе*. W: *Studia Polsko-Ukraińskie*, 8, с. 85–99. DOI: <https://doi.org/10.31338/2451-2958spu.8.6> [Sobol' V. (2021) Pylyp Orlyk sam pro sebe. W: *Studia Polsko-Ukraińskie*, 8, s. 85–99. DOI: <https://doi.org/10.31338/2451-2958spu.8.6>].
- Bochenek-Franczakowa, R. (2010). *Samotność emigrantów (Sénac de Meilhan L'Emigré, 1797)*. W: D. Szeliga, E. Żółkiewska (red.), *Motywy samotności i wspólnoty w dawnych literaturach romańskich* (s. 210–216). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Chartier, R. (red.). (2005). *Historia życia prywatnego*, t. 3. *Od renesansu do oświecenia*. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Craveri, B. (2009). *Złoty wiek konwersacji*. Warszawa: Oficyna naukowa.
- Grant, R., Humphereys, A., Ripley, E., Zachek, I. (red.). (2020) *Remarkable diaries. The world's greatest diaries, journals, notebooks, and letters*. Foreword Professor Kate Williams. New York: DK Publishing Special Markets.
- Jędraszko, C. (1970). *Łacina na co dzień*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Lepszy, K. (red.). (1953). *Instrukcja wydawnicza dla źródeł historycznych od XVI do połowy XIX wieku*. Wrocław: Zakład imienia Ossolińskich.
- Rodak, P. (2010). *Dziennik osobisty jako praktyka piśmienna: działanie, materialność, tekst*. W: Ph. Artières, P. Rodak (red.), *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki* (s. 175–192). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

- Sobol, W. (2016). Dyskurs życia prywatnego w „Dzienniku podróży” Filipa Orlika (ujęcie komparatystyczne). W: P. Borek, D. Chemperek, A. Nowicka-Struska (red.). *Memuarystyka w dawnej Polsce* (s. 161–167). Kraków: Wydawnictwo Collegium Columbinum.
- Sobol, W. (oprac.). (2021). *Filip Orlik i jego dziennik*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Wieniawska, A. (2009). Choroby układu oddechowego w polskich osiemnastowiecznych poradnikach medycznych. Diagnozowanie, przebieg i leczenie. W: A. Karpiński (red.). *Wśród córek Eskulapa. Szkice z dziejów medycyny i higieny w Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku* (s. 233–278). Warszawa: Wydawnictwo DiG.

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.10>

Data przesłania artykułu: 7.01.2022

Data akceptacji artykułu: 30.04.2022

MARTA ZAMBRZYCKA

Uniwersytet Warszawski, Polska

(University of Warsaw, Poland)

## Epidemia niepamięci. *Pomór* Wałerija Szewczuka

### An Epidemic of Oblivion: Valeriy Shevchuk's Novel *The Plague*

#### Abstract

The article concerns the novel *The Plague* (1989) by Valeriy Shevchuk, in which the author explores the motif of epidemic. In the novel, the epidemic is a metaphor for the lack of historical and cultural memory caused by an oppressive political system. Presented as a form of cultural and national amnesia, it serves as background for reflection on the post-totalitarian heritage of contemporary Ukrainian society. Valeriy Shevchuk's novel is based on historical documents, but it is not a work of literary realism, but rather a kind of morality play that deals with universal issues.

*Keywords:* Valeriy Shevchuk, epidemic, historical memory, post-totalitarian society, Ukrainian literature

## Епідемія забуття. *Мор* Валерія Шевчука

#### Резюме

Стаття стосується роману Валерія Шевчука *Мор* (1989), в якому використовується мотив епідемії. У цьому романі чума є метафорою відсутності історично-культурної пам'яті, що, у свою чергу, є наслідком репресивної тоталітарної політики. Мотив епідемічного захворювання — це привід для роздумів про посттоталітарну спадщину сучасного українського суспільства. Роман Валерія Шевчука — твір, заснований на історичних документах, однак, він є не стільки реалістичним текстом, скільки мораліте, яке стосується загальнолюдських проблем.

*Ключові слова:* Валерій Шевчук, епідемія, історична пам'ять, посттоталітарне суспільство, українська література

## Wstęp

Jedną z ukraińskich powieści, w których wykorzystany został motyw epidemii, jest wydany w 1989 roku *Pomór (Mop)* Walerija Szewczuka<sup>1</sup>. Ten napisany w 1969 roku tekst 20 lat czekał na publikację, nie tracąc na aktualności. Obraz dziesiątkującej społeczność miejską dżumy funkcjonuje bowiem w utworze na prawach metafory zaniku pamięci historycznej i kulturowej, a tym samym wkra- cza w sferę rozważań tożsamościowych, które są kluczowe dla twórczości Walerija Szewczuka. Ukazana w kategoriach maladycznych kulturowa i narodowa amne- zja jest więc przyczynkiem do refleksji nad problematyką postzależnościowego dziedzictwa współczesnego ukraińskiego społeczeństwa.

## O metaforyce epidemii

Ze względu na to, że w analizowanej powieści choroba funkcjonuje właś- nie jako metafora o zasięgu społecznym, warto zacząć od ogólnej konstatacji, że metaforyzowanie stanów dysfunkcyjnych ma długą i bogatą historię (Okupnik, 2018, s. 117). Metaforyka choroby bywała różnorodna i zdeterminowana zarówno konkretną jednostką diagnostyczną, jak i światopoglądem danej epoki (Vigarel- lo, 2011); były schorzenia naznaczone mocno negatywną konotacją i takie, które wzbudzały skojarzenia pozytywne (Ładoń, 2017, s. 149). Wyjątkowy ciężar sym- boliczny, czy wręcz mitologiczny, miały wszelkie choroby epidemiczne, dziesiąt- kujące społeczeństwo i znacznie zaburzające jego funkcjonowanie. Do takich na- leżały szalejąca w wiekach średnich dżuma (zwana czarną śmiercią) oraz cholera. Obie są przykładami chorób dotyczących całych społeczeństw, w związku z czym ich symbolika miała również wymiar zbiorowy, związany z określonymi zacho- waniami i praktykami grupowymi. Jak pisze Susan Sontag, „choroby epidemicz- ne stanowiły częstą przenośnię zamętu społecznego” (2016, s. 60). Rzeczywiście epidemie zawieszały bowiem normy obowiązujące w życiu codziennym i wprowa- dzały nowy porządek — „porządek zarazy”. Jako zjawisko niezrozumiałe i skraj- nie niebezpieczne zarazę/epidemię starano się wyjaśniać czynnikami nadprzyro- dzonymi oraz prognozować jej nadejście z konstelacji gwiazd lub innych zjawisk naturalnych (Wrzesiński, 2008, s. 9–25). Nierzadko też odpowiedzialność za nią zrzucano na poszczególne osoby czy całe grupy, na przykład Żydów (Wrzesiński, 2008, s. 25–32).

Wybuch epidemii od najdawniejszych czasów łączono w Europie z karą sił nadprzyrodzonych i znakiem, iż w społeczeństwie dzieje się coś złego (Sznajder- man, 1994, s. 13). Monika Sznajderman, autorka książki *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS*, opisuje proces mitologizacji epidemii w historii Europy, wykorzy-

<sup>1</sup> O tej, a także innych ukraińskich powieściach, w których brak pamięci został ujęty w me- taforę epidemii, pisałam w: Zambrzycka, 2020, s. 728–743.

stując fenomenologiczne rozumienie *sacrum* (w ujęciu Mircei Eliadego, Rudolfa Otta, Gerardusa van der Leeuwa). Badaczka zauważa, że za sprawą zawieszenia norm i burzenia ładu społecznego, a także poprzez wprowadzenie swego rodzaju porządku opacznego, okres epidemii znajduje wiele analogii z karnawałem. Tym samym czas zarazy wpisuje się w semantykę czasu sakralnego (z uwzględnieniem, iż *sacrum* jest rozumiane w ujęciu fenomenologicznym jako przekraczająca ludzkie pojmowanie moc, wzbudzająca jednocześnie grozę i fascynację, kalająca, niebezpieczna i uwznioślająca zarazem).

Powieść Wałerija Szewczuka *Pomór* zawiera wiele elementów symboliki karnawałowej, można ją więc interpretować w kluczu proponowanym przez Sznajderman. O karnawalizacji w *Pomorze* pisałam w książce *Sacrum i profanum w prozie Wałerija Szewczuka* (Zambrzycka, 2015) oraz w artykule *Między antropologią a literaturą. Scenariusz karnawałowy w powieści Wałerija Szewczuka „Pomór”* (Zambrzycka, 2014, s. 311–317). W utworze Szewczuka znajdziemy liczne chwyt fabularne, które nawiązują bezpośrednio do karnawałowej, szaleńczej zabawy z właściwym jej odwróceniem ról społecznych i łączeniem zachowań wulgarnych ze wzniosłymi; kluczową jest również idea cyklicznego odradzania się świata i duchowego oczyszczenia jednostki.

O tłumaczeniu epidemii w kategoriach nadprzyrodzonych, w tym jako kary za przekroczenie norm, wspomina Grzegorz Wallner. Badacz pisze, iż od czasów starożytnych wierzono w nadprzyrodzone pochodzenie epidemii, chociaż starano się tłumaczyć je także w sposób odwołujący się do kategorii bardziej „racjonalnych”, związanych z ówczesnymi poglądami medycznymi:

Wiara wczesnych cywilizacji w nadprzyrodzone pochodzenie zaraz odzwierciedlała przekonanie ludzi, że jest to kara bogów, kara za grzeszny sposób życia lub skutek niekorzystnego wpływu gwiazd. [...] w okresie grecko-rzymskim koncepcja nadprzyrodzonego charakteru chorób zakaźnych czasowo ustąpiła bardziej logicznym próbom wytłumaczenia przyczyn epidemii. [...] W średniowieczu obserwowano ponowny nawrót wierzeń teurgicznych w nadprzyrodzoną przyczynę zaraz i epidemii [...]. (Wallner, 2011, s. 13–14)

Dlatego też, według słów Georges’a Vigarellego, najlepszą metodą na walkę z zarazą była zbiorowa pobożność, która miała przebłągać zsyłającą chorobę złą moc (2011, s. 54). Ten sam autor w swojej fenomenalnej *Historii zdrowia i choroby* ukazuje jednak, że eksplikacja pochodzenia chorób zakaźnych była zmienna i uzależniona od dominujących w danej epoce koncepcji ludzkiego ciała, a także panujących poglądów medycznych i filozoficznych, ale też — co nie mniej istotne — od grupy i warstwy społecznej, inne koncepcje funkcjonowały bowiem wśród niewykształconej biedoty, inne zaś wśród elit.

## Metafora epidemii w powieści Wałerija Szewczuka

Jak podkreślał sam Wałerij Szewczuk, *Pomór* został oparty na kronikarskich opisach dżumy szalejącej w 1623 roku we Lwowie (Шелухин, 2013). Utwór nie-

wiele ma jednak wspólnego z dążeniem do realistycznego odzwierciedlenia wydarzeń historycznych, jest to raczej przypowieść, w której centrum leży symboliczna walka dobra ze złem. Taka uniwersalna wymowa jest zresztą nie tylko charakterystyczna dla omawianego w niniejszym artykule tekstu, lecz stanowi cechę typową twórczości Szewczuka. Będąc przede wszystkim pisarzem-filozofem (Рябчук, 1988, s. 176–179), autor ten wykorzystuje liczne wątki, postaci i wydarzenia historyczne nie tyle w celu odzwierciedlenia ówczesnych realiów, ile jako płaszczyznę sporu ideowego i światopoglądowego (Борисенко, 2012, s. 135–141).

W wywiadzie z Szewczukiem Wołodymyr Szeluhin zauważa, iż *Pomór* można odczytywać jako metahistoryczną refleksję nad doświadczeniem totalitaryzmu i źródłami zniewolenia. O tym, że powieściowa zaraza jest metaforą zła o wymiarze moralnym, świadczą chociażby słowa jednego z bohaterów: „Пізнайте науку любові, брати мої, і ніколи не падатиме на ваші голови мор” (Шевчук, 2004, s. 315).

Dwoma postawami wobec epidemii są w utworze walka lub poddanie się, równoznaczne z klęską duchową. Dowodem tego może być fragment rozmowy dwójki bohaterów:

Я пережив не один мор, доводилося мені боротися з ним і самому.

— І що?

— Дивна річ, [...] Не витримувати гірше, ніж витримувати. [...] Той, що не витримує [...] ближчий до смерті. [...] Той, хто піддається кінечному, тим самим підписує собі вирок. (Шевчук, 2004, s. 293)

Są to też postawy jednostek w warunkach opresyjnego ustroju, w tym samego autora, który swego czasu musiał dokonać moralnego wyboru. Od 1970 roku Szewczuk znajdował się bowiem na „czarnej liście” pisarzy, w związku z czym został pozbawiony możliwości publikowania (Тарнашинська, 2010, s. 157). Wycofał się wówczas z życia literackiego i świadomie skazał na wieloletnie „pisanie do szuflady” (Харчук, 2008, s. 53). Ukraińska literaturoznawczyni Ludmyła Tarnaszyńska pisze, że Szewczuk zajmował szczególne miejsce na ukraińskiej mapie literackiej lat sześćdziesiątych–początku dziewięćdziesiątych, spolaryzowanej między prześladowanych twórców-dysydentów a pisarzy pogodzonych z oficjalną władzą (Тарнашинська, 2002, s. 15). Pisarz nie zaznał represji, nie zgodził się jednak również na kompromis z władzą, wybrał drogę wewnętrznej emigracji. Problemy moralne dotyczące relacji jednostka–opresyjny ustrój, jednostka–władza, jednostka–reżim zajmowały jedno z kluczowych miejsc w jego twórczości, aczkolwiek ujęte były najczęściej w formę alegoryczną, metaforyczną lub ubrane w kostium historyczny, tak jak dzieje się to w przypadku omawianej powieści.

Choroba epidemiczna, która z natury jest zbiorowa, dotyczy całego społeczeństwa, często symbolicznie była utożsamiana w dyskursach kulturowych z karą za złamanie jakiegoś tabu lub za niegodne, nieprawidłowe postępowanie. Jak pisze Sznajderman, epidemia, zaraza, pomór były traktowane w epoce przednowożytnej jako oznaka, że w społeczeństwie źle się dzieje: „w [...] strukturze mitu [...] zaraza



ma swoje stałe miejsce, stałą symboliczną rolę, stając się sankcją za gwałt dokonany na narodowym, religijnym czy plemiennym prawie” (1994, s. 13). W utworze Szewczuka takie złe, grzeszne rządy zaczyna sprawować samozwańcza inkwizycja, która wyodrębniła się z lwowskich bractw cerkiewnych. Jej przedstawiciel i lokalny przywódca, określany w tekście mianem *Sinonosego*, jest uosobieniem fanatycznych funkcjonariuszy dowolnego reżimu. Bohater ten wiezie zaciekłą walkę z wolnomyślicielstwem, dowodząc, iż strach jest najlepszym sprzymierzeńcem władzy; swoje śledcze praktyki prowadzi z niekłamanym upodobaniem i satysfakcją. Przyjrzyjmy się próbcie jego rozmyślań: „Був впевнений: вільнодумців треба замикати в темниці для остудження їхніх надмір гарячих мізків. Адже вільнодумство — найтяжча людська хвороба, це мор, який заражає людей і нищить світову гармонію” (Шевчук, 2004, s. 272). W przywołanym cytacie widać typowy dla wszelkich bodaj totalitaryzmów zabieg retoryczny, utożsamiający postawę niezgodną z narzuconą przez system jako „chorobową”, dezintegrującą i niebezpieczną dla społeczeństwa.

W momencie największego triumfu inkwizycyjnych praktyk, ujętego w symboliczną walkę dwóch postaci reprezentujących siły mroku i światła, na miasto spada epidemia dżumy, pustosząc je, zabijając mieszkańców, powodując liczne nadużycia etyczne i całkowite zachwianie zasad rządzących życiem społecznym. Choć antidotum okazuje się przynależeć do sfery zdecydowanie ziemskiej, by nie powiedzieć przyziemnej, ów metaforyczny sens choroby nie zostaje podważony. Ostatecznym źródłem odrodzenia — zarówno w planie uniwersalnym, jak i indywidualnym (ten ostatni dotyczy jednego z głównych bohaterów, ogarniętego amnezją przybysza, określanego jako *Обцу* — *Странний*<sup>2</sup>) — okazuje się bowiem bezinteresowna miłość i poświęcenie dla innych. Zaraza ukazuje więc obraz schorzenia duszy i umysłu, które może wyleczyć jedynie powrót do etycznych wartości i przykazań miłości.

Wspomnienie o cierpiącym na amnezję bohaterze pozwala zwrócić się ku problematyce pamięci oraz jej znaczenia dla budowania tożsamości jednostki. Kwestie te zajmują w utworze wyjątkowo ważne miejsce, są też istotną składową refleksji nad współczesną kondycją ukraińskiego poradzieckiego społeczeństwa. Narzucona przez reżim komunistyczny ideologizacja narracji o przeszłości zawocowała stanem, który Jarosław Hrycak określa jako atrofizację pamięci (2009, s. 117). Atrofizację, czyli zanik, można też nazwać amnezją, która — jako dysfunkcja pamięci — należy do pojęć medycznych, lecz jest także doskonałym narzędziem obrazowania ukraińskiego postkomunistycznego czy — jak chcą niektórzy badacze — postkolonialnego społeczeństwa (Matusiak, Świetlicki, 2016, s. 164).

O zgubnych skutkach owej amnezji, a także po prostu przemilczania wielu faktów pisał między innymi Jarosław Poliszczuk, który zauważa, że brak głębokiej i obiektywnej refleksji nad przeszłością spycha doświadczenie opresji w głąb (jed-

<sup>2</sup> Słowo to można przetłumaczyć jako ‘wędrowiec, przybysz’, lecz także jako ‘obcy, dziwny’.

nostkowej, społecznej, kulturowej) świadomości i powoduje dalsze przeżywanie traumy zamiast sprzyjać jej uzdrowieniu (Полищук, 2014, s. 164). Podobną diagnozę stawia Agnieszka Matusiak, która stwierdza, że tabuizowanie przeszłości, wymazanie jej z pamięci społecznej zbiera tragiczne żniwo we współczesności (2020, s. 37–38).

Wykorzystane przez badaczy pojęcia traumy i stłumienia kierują nas znów w stronę nomenklatury chorobowej. Dodając do niej termin „amnezja”, czyli kolejną nazwę jednostki diagnostycznej, otrzymujemy interpretację porządku społeczno-politycznego w kategoriach maładycznych.

Zanik pamięci i jego zgubne skutki dla samoświadomości jednostki to choroba duszy, utożsamiana w utworze właśnie z pomorem. Można więc powiedzieć, że nie epidemia dżumy, lecz epidemia niepamięci — zbiorowej amnezji — jest w powieści podstawową jednostką diagnostyczną. Osoba ogarnięta amnezją jest określana w tekście jako ułomna, niebędąca do końca człowiekiem. Pozbawiona imienia i przeszłości jest niezdolna do czynu: „адже нутро його — ніби дупло. [...] не мав ні імені, ні минулого, міг тільки іти й дивитися перед собою” (Шевчук, 2004, s. 204). W innym miejscu zaś czytamy: „він не людина в цьому світі. [...] Згубив на бойовиську щось таке, чого не можна губити” (Шевчук, 2004, s. 205). Brak pamięci, nieświadomość własnej historii jest równoznaczna z utratą osobowości i człowieczeństwa. Ta literacka kreacja współbrzmi ze słowami zaczerpniętymi z tekstów o charakterze neuropsychologicznym: „Prawdziwym gwarantem poczucia ciągłości naszej tożsamości jest [...] nasza wiedza o tym, skąd się tu znaleźliśmy; utrata tej wiedzy to ciężka choroba, która na ogół prowadzi do poważnych zaburzeń świadomości” (MacQueen, 2007, s. 239).

Obcy — wspomniany wcześniej bohater powieści Walerija Szewczuka — został w wyniku traumy wojennej pozbawiony wspomnień osobistych, nie pamięta też swojego imienia. Utracił więc to, co określa się w psychologii mianem pamięci autobiograficznej. O relacji między tożsamością a tym rodzajem pamięci Tomasz Maruszewski pisze w następujący sposób: „pamięć autobiograficzna może wystąpić u człowieka na takim etapie rozwoju, kiedy zaczęło się kształtować poczucie tożsamości i poczucie odrębności Ja” (2005, s. 37). Badacz zauważa przy tym, że brak pamięci autobiograficznej jest charakterystyczny dla osób, które przeżyły traumę zaburzającą ich poczucie tożsamości (Maruszewski, 2005, s. 38).

Mając świadomość ogromnego znaczenia, jakie Szewczuk nadaje wiedzy o przeszłości i korzeniach własnej kultury<sup>3</sup>, możemy pokusić się o interpretację obrazu owładniętego amnezją i pozbawionego poczucia integralności bohatera jako jednostkowego uosobienia skutków systematycznego pozbawiania pamięci i tożsamości, praktykowanego na poddanym ideologicznej i politycznej represji społeczeństwie. Oksana Zabużko w rozmowie z Izą Chruślińską podkreślała, iż to właśnie brak pamięci społeczeństwa jest jednym z największych problemów

<sup>3</sup> O roli przeszłości w twórczości Walerija Szewczuka pisałam w: Zambrzycka, 2016, s. 547–562; 2018, s. 123–139. W niniejszym artykule nie rozwijam zatem tej problematyki.

współczesnej Ukrainy. Autorka *Badań terenowych nad ukraińskim seksem* mówiła słusznie:

Wśród spraw niezłatwionych prawdziwym przekleństwem jest właśnie brak pamięci społeczeństwa. Ten, kto nie wie, skąd się wywodzi, nie dysponuje ważnym środkiem wsparcia psychologicznego, jakim jest zrozumienie logiki i treści własnego życia oraz wydarzeń w nim zachodzących. [...] Im krótsza pamięć społeczeństwa, tym łatwiej nim manipulować, a nasze społeczeństwo tkwi w stanie chronicznej amnezji. (*Ukraiński palimpsest...*, 2013, s. 290)

Jednym ze sposobów przywrócenia owej pamięci jest praktykowany przez Walerija Szewczuka literacki zwrot ku ukraińskiej tradycji kulturowej i literackiej. Autor, będący z wykształcenia historykiem, odwołuje się do przeszłości zarówno w swoich utworach literackich, jak i w dorobku popularyzatorskim i naukowym. Jednocześnie znaczenie, jakie nadaje on tradycji, wynika z szerszych postulatów twórczych pokolenia lat sześćdziesiątych, do którego Szewczuk jest zaliczany (Тарнашинська, 2002, s. 4). Kategoria pamięci historycznej, nierozdzielnie związana z poczuciem świadomości narodowej, była kluczowa dla twórczości tego pokolenia (Дюжева, 2010, s. 72–81), a dla Szewczuka pozostała taką do dziś. Ogromną rolę przeszłości, zwłaszcza dorobku epoki ukraińskiego baroku, w powieściach i opowiadaniach interesującego nas tu twórcy podkreśla większość badaczy, w tym Natalia Horodniuk, Ludmiła Tarnaszyńska, Anna Horniatko-Szumyłowycz, Walentyna Sobol, Raisa Mowczan i inni<sup>4</sup>.

Cierpiący na amnezję bohater *Pomoru* to postać zdeintegrowana nie tylko na poziomie moralnym, ale i fizycznym. Jego ciało zostało przedstawione jako pusta, odrażająca skorupa, której widok skłania ludzi do ucieczki. On sam odczuwa przede wszystkim ból fizyczny i dławiącą pustkę, która karze mu „pochłaniać” dusze umierających na dżumę mieszkańców miasta. Choć znane jest imię bohatera (pojawia się w pierwszych scenach powieści), określany jest on przeważnie mianem Obcego (*Странний*), co wskazuje na pozbawienie postaci cech indywidualnych, tożsamości, a nawet człowieczeństwa. Sam Obcy zauważa, że utracił coś, co zazwyczaj utrzymuje i wzmacnia integralność osobowości człowieka:

в ньому [...] немає отого малого й круглого, яке збирає ество і кріпить його [...]. Думки ніби висіли в солодковому повітрі, а тіло розметалось у безладі. [...] Не може людина, розкладена на частини, жити; не може така людина щось вирішити; не може вона й мислити, хоч такої здатності її ніби й не позбавлено. Вона може хіба що боліти, отож слухає власний біль [...]. (Шевчук, 2004, s. 210)

Przestrzeń ogarniętego epidemią miasta zostaje utożsamiona ze stanem, w jakim znajduje się ta pozbawiona osobowości i pamięci postać: „I йому здалося, що це місто зараз так само як він, без свого я; це місто — з порожніми грудьми i мовчки корчиться в кам’яному ложі: все йому болить” (Шевчук, 2004, s. 302) lub: „пустака в місті [...] як і в мені” (Шевчук, 2004, s. 209). Paralela między

<sup>4</sup> Zob. też Городнюк, 2006; Мовчан, 1999, s. 7–9; Солецький, 2004, s. 118–125; Соболь, 2005, s. 561–570; Горнятко-Шумилович, 2001.

przestrzenią zarażonego, wymierającego miasta a pozbawionym pamięci człowiekiem sprawia, iż pojęcie choroby staje się uniwersalne i aktualne zarówno na poziomie jednostkowym, jak i szerszym — dotyczącym społeczeństwa. Obcy jest postacią uosabiającą śmierć duchową, a jego rozpaczliwe poszukiwania drogi odrodzenia zbiegają się z toczącą się w mieście walką z zarazą. Istotne wydaje się, iż bohater, który zapomniał, kim jest i skąd pochodzi, aby żyć, musi wchłaniać jestestwa innych osób. Jego puste wnętrza wypełniają więc tożsamości katów (inkwizytor Sinonosy) i ofiar (mnich Hryhorij).

Odrodzenie i na planie indywidualnym, i społecznym wiąże się w utworze z pokonaniem choroby — dżumy toczącej miasto i duchowego schorzenia polegającego na zaniku pamięci. Wydaje się, że możliwe jest ujęcie *Pomoru* w kontekst, w jakim Paweł Krupa analizuje inny tekst tego autora, *Oko otchłani*. Badacz zauważa bowiem, że ukraiński pisarz podejmuje próbę przemyślenia dziedzictwa totalitaryzmu jako „skandalu zła”, a filozofia podmiotu to najważniejszy aspekt refleksji autora (Krupa, 2017, s. 90–105).

Refleksja nad pamięcią historyczną i kulturową oraz jej znaczeniem dla procesów tożsamościowych jest jednym z popularniejszych obecnie kierunków badań ukrajinistycznych. Zagadnienia te znajdują odzwierciedlenie zarówno w tekstach literackich, jak i badaniach literaturoznawczych (Puchońska, 2014, s. 183–204). Podjęty przez Wałerija Szewczuka motyw amnezji będącej rezultatem traumatycznego doświadczenia aktualizuje się obecnie w związku z wojną i niebezpieczeństwami, jakie niesie rosyjska antyukraińska propaganda, tym skuteczniejsza, im większa pozostanie niewiedza ukraińskiego społeczeństwa o własnej kulturze i przeszłości.

W swojej ostatniej powieści *Amadoka* Sofia Andruchowycz kreuje postać analogiczną do tej z *Pomoru* Wałerija Szewczuka. Zanik pamięci i deformacja fizyczna bohatera *Amadoki* — weterana działań wojennych — jest metaforą stanu świadomości społeczeństwa ukraińskiego, a także pretekstem do rozważań nad niebezpieczeństwami, które wiążą się z niepamięcią, w tym nad praktykami kreowania i narzucania „pamięci alternatywnych”, będących narzędziem manipulacji i środkiem do intelektualnego zniewolenia jednostek. Widać więc, że wątek podjęty przez ukraińskiego pisarza w końcu lat sześćdziesiątych nie stracił niestety na aktualności.

## Bibliografia

- Eco, U. (2016). *Historia brzydoty*. Poznań: Rebis.
- Hrycak, J. (2009). *Nowa Ukraina. Nowe interpretacje*. Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego.
- Krupa, P. (2017). Co widać w postczarnobylskim *Oko otchłani*?. W: I. Boruszkowska, K. Glinianowicz, A. Grzemska, P. Krupa (red.), *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki* (s. 90–105). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Ładoń, M. (2017). Jasny uśmiech gruźlika. Wokół *Opowiadania szwajcarskiego* Jarosława Iwaszkiewicza. W: J. Tymieniecka-Suchanek (red.), *Choroba — ciało — dusza w literaturze i kulturze* (s. 148–161). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- MacQueen, B.D. (2007). Tożsamość jako tekst. W: M. Pąchalska, B. Grochmal-Bach, B.D. MacQueen, *Tożsamość człowieka z perspektywy interdyscyplinarnej* (s. 231–257). Kraków: WAM.
- Maruszewski, T. (2005). *Pamięć autobiograficzna*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Matusiak, A. (2020). *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą posttotalitarną*. Wrocław-Wojnowice: Uniwersytet Wrocławski–KEW.
- Matusiak, A., Świetlicki, M. (2016). Kategoria pokolenia we współczesnych badaniach społeczno-kulturowych. W: A. Matusiak (red.), *Posttotalitarny syndrom pokoleniowy w literaturach słowiańskich Europy Środkowo-Wschodniej i Południowo-Wschodniej końca XX–początku XXI wieku w świetle studiów postkolonialnych* (s. 15–34). Poznań-Wrocław: Bonami.
- Okupnik, M. (2018). *W niewoli ciała. Doświadczenie utraty zdrowia i jego reprezentacje*. Kraków: Universitas.
- Puchońska, O. (2014). Reaktualizacja traumatycznej pamięci zbiorowej we współczesnej literaturze ukraińskiej. *Porównania*, 15, s. 209–217.
- Sontag, S. (2016). *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Kraków: Karakter.
- Sznajderman, M. (1994). *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS*. Warszawa: Wydawnictwo Czarne.
- Szubert, M. (2011). *Żyjąc w cieniu śmierci: kulturowy obraz gruźlicy*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Ukraiński palimpsest. Oksana Zabużko w rozmowie z Izą Chruślińską*. (2013). Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej.
- Vigarello, G. (2011). *Historia zdrowia i choroby*. Warszawa: Aletheia.
- Wallner, G. (2011). Historia chorób zakaźnych w świetle badań medycznych. W: E. Łoch, G. Wallner, E. Flis-Czerniak (red.), *Człowiek wobec epidemii chorób zakaźnych od starożytności po czasy współczesne w świetle literatury i medycyny* (s. 13–35). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Wrzesiński, S. (2008). *Oddech śmierci. Życie codzienne podczas epidemii*. Kraków: Libron.
- Zambrzycka, M. (2014). Między antropologią a literaturą. Scenariusz karnawałowy w powieści Walerija Szewczuka *Pomór*. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, II, s. 311–317. DOI: <https://doi.org/10.14746/sup.2014.2.27>.
- Zambrzycka, M. (2015). *Sacrum i profanum w prozie Walerija Szewczuka*. Warszawa-Ivano-Frankivs'k: Uniwersytet Przykarpacki im. Wasyla Stafanyka w Iwano-Frankiwsku.
- Zambrzycka, M. (2016). Motywy historyczne w prozie Walerija Szewczuka. Tradycja ukraińskiego baroku. *Studia Ukrainica Varsoviensia*, 4, s. 547–562.
- Zambrzycka, M. (2018). Hryhorij Skoworoda i tradycja ukraińskiego baroku w opowiadaniu Walerija Szewczuka *В черебі апокаліптичного звіра*. W: M. Łuczyk, N. Bielniak, A. Łazar, A. Urban-Podalan (red.), *Studia Wschodniosłowiańskie. Literatura i język*, t. 3 (s. 123–139). Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Zambrzycka, M. (2020). Disease of the Body — Disease of Memory. Leitmotif of Epidemic in Selected Ukrainian Novels. W: S. Cuadros, S. José (red.), *New Trends in Slavic Studies/Современные исследования в славистике* (s. 728–743). Moscow: URSS.
- Борисенко, Н. (2012). Роман Три листки за вікном Валерія Шевчука як об'єкт літературознавчого осмислення. *Рідний край*, 2 (27), с. 135–141 [Borysenko, N. (2012). Roman Try lystky za viknom Valeriya Shevchuka yak ob'jekt literaturoznavchoho osmyslennya. *Ridnyy kray*, 2 (27), s. 135–141].

- Горнятко-Шумилович, А. (2001). *Проза Валерія Шевчука традиційне і новаторське*. [Hornyatko-Shumylovych, A. (2001). *Proza Valeriya Shevchuka tradyciynne i novators'ke*]. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Городнюк, Н. (2006). *Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти*. Київ: Дніпропетровський національний університет [Horodnyuk, N. (2006). *Znaky neobarokovoyi kul'tury Valeriya Shevchuka: komparatyvni aspekty*. Kyiv: Dnipropetrovs'kyu natsional'nyu universytet].
- Дюжева, К. (2010). Проблемно-стилістична поліваріантність історичних творів шістдесятників (на прикладі Валерія Шевчука та Ліни Костенко). *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*, с. 72–81 [Dyuzheva, K. (2010). Problemno-stylistychna polivariantnist' istorychnykh tvoriv shistdesyatnykyv (na prykladi Valeriya Shevchuka ta Liny Kostenko). *Volyn'-Zhytomyrshchyna. Istoryko-filolohichnyy zbirnyk zrehional'nykh problem*, s. 72–81].
- Мовчан, Р. (1999). Барокові тенденції в романі Валерія Шевчука *Дім на горі*. *Українська мова і література в школі*, 31 (143), с. 7–9 [Movchan, R. (1999). Barokovi tendentsiyi v romanі Valeriya Shevchuka *Dim na hori*. *Ukrayins'ka mova i literatura v shkoli*, 31 (143), s. 7–9].
- Поліщук, Я. (2014). Пам'ять і постпам'ять (на матеріалі роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого»). В: Т. Гундорова, А. Матусяк (ред.), *Постколоніалізм, генерації, культура* (с. 162–175). Київ: Лаурис [Polishchuk, Ya. (2014). Pam'yat' i postpam'yat' (na materialі romanu Liny Kostenko „Zapysky ukrayins'koho samashedshoho”). V: T. Hundorova, A. Matusyak (red.), *Postkolonializm, heneratsiyi, kul'tura* (s. 162–175). Kyiv: Laurus].
- Рябчук, М. (1988). Книга добра і зла за Валерієм Шевчуком. *Вітчизна*, 2, с. 176–179 [Ryabchuk, M. (1988). Knyha dobra i zla za Valeriyem Shevchukom. *Vitchyzna*, 2, s. 176–179].
- Соболь, В. (2005). Необароковий театр прози пізнього Шевчука. *Slavia Orientalis, LIV/4*, с. 561–570 [Sobol', V. (2005). Neobarokovyy teatr prozy pizn'oho Shevchuka. *Slavia Orientalis, LIV/4*, s. 561–570].
- Солецький, О. (2004). Барокова емблема як компонент внутрішньої організації текстів Валерія Шевчука. *Волинь-Житомирщина: історико-філол. зб. з регіональних проблем*, 12, с. 118–125 [Solets'kyu, O. (2004). Barokova emblema yak komponent vnutrishn'oyiorhanizatsiyi tekstiv Valeriya Shevchuka. *Volyn'-Zhytomyrshchyna: istoryko-filol. zb. z rehional'nykh problem*, 12, s. 118–125].
- Тарнашинська, Л. (2002). *Валерій Шевчук. Мав дерзновення бути самим собою*. Київ: НПБ України [Tarnashyns'ka, L. (2002). *Valeriy Shevchuk. Mav derznovennya buty samym soboyu*. Kyiv: NPB Ukrayiny].
- Тарнашинська, Л. (2010). *Українське шістдесятництво. Профілі на тлі покоління*. Київ: Смолоскип [Tarnashyns'ka, L. (2010). *Ukrayins'ke shistdesyatnytstvo. Profili na tli pokolinnya*. Kyiv: Smoloskyp].
- Харчук, Р. (2008). *Сучасна українська проза*. Київ: Альма-матер [Kharchuk, R. (2008). *Suchasna ukrayins'ka proza*. Kyiv: Al'ma-mater].
- Шевчук, В. (2004). *Мор*. Львів: Піраміда [Shevchuk, V. (2004). *Mor*. L'viv: Piramida].
- Шелухін, В. (2013). *Валерій Шевчук: «Свобода не є подібною до випадковості»* [Shelukhin, V. (2013). *Valerij Shevchuk „Svoboda ne je podibnoju do vupadkovosti”*]. Pobrano z: <http://litakcent.com/2013/09/30/valerij-shevchuk-svoboda-ne-je-podibnoju-do-vupadkovosti> (dostep: 20.02.2020).

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.11>

Data przesłania artykułu: 7.01.2022

Data akceptacji artykułu: 30.04.2022

MATEUSZ ŚWIETLICKI

Uniwersytet Wrocławski, Polska

(University of Wrocław, Poland)

## Plaga czerwonych potworów. Reprezentacja Hołodomoru w książce obrazkowej *Tell Me a Story, Babushka* Caroli Schmidt i Viniciusa Melo

### A Plague of Red Monsters: Representations of the Holodomor in the Picturebook *Tell Me a Story, Babushka* by Carola Schmidt and Vinicius Melo

#### Abstract

The plague can be symbolically interpreted as a deadly ideology that led to the deaths of several million people and the subsequent erasure of these traumatic events from collective memory. This paper takes a closer look at the literary representations of the Holodomor, the Great Famine of 1932–1933, in English-language children’s literature of the Ukrainian diaspora, using the example of the first edition of the picturebook *Tell Me a Story, Babushka* (2019) by Carola Schmidt, an author of Ukrainian-Brazilian origin, illustrated by Vinicius Melo. The article highlights the relationship between the two complementary narrative voices that Schmidt and Melo use to familiarize their young readers with the Holodomor. The article also shows that despite the generalizations present in *Tell Me a Story, Babushka*, Schmidt and Melo succeed in bringing the subject matter of the Holodomor to young readers without being misleading. Moreover, due to the universal nature of the fairytale narrative and the educational values it conveys, the picturebook can provoke extra-textual discussions about the Great Famine and Ukrainian culture.

*Keywords:* Ukraine, diaspora, children’s literature, picturebook, Holodomor, next-generation memory

## Чума червоних монстрів. Відображення Голодомору в книжці-картинці *Розкажи мені історію, Бабушка* Кароли Шмідт та Вінісіуса Мело

### Резюме

Чуму можна символічно розуміти як смертельну ідеологію, яка призвела до загибелі кількох мільйонів людей і подальшого стирання цих травматичних подій з колективної пам'яті. У цій роботі розглядаються літературні репрезентації Голодомору в англійській дитячій літературі української діаспори на прикладі книжки-картинки *Розкажи мені історію, бабушка* (2019) Кароли Шмідт, авторки українсько-бразильського походження, ілюстрований Вінісієм Мело. Автор висвітлює взаємозв'язок між двома взаємодоповнювальними рівнями наративу, які Шмідт і Мело використовують для ознайомлення юних читачів з Голодомором. У статті показано, що, незважаючи на узагальнення та помилки в *Розкажи мені історію, бабушка*, Шмідт та Мело вдається донести тему Голодомору до молодих читачів, не вводячи їх в оману. Більше того, завдяки універсальності казкової оповіді та виховним цінностям, які вона передає, книжка-картинка може спровокувати позатекстові дискусії про Великий голод та українську культуру.

*Ключові слова:* Україна, діаспора, дитяча література, книжка-картинка, Голодомор, пам'ять наступного покоління

Już kilka lat po wydarzeniach z lat 1932/1933 pamięć o Wielkim Głodzie stała się istotnym elementem polityki ukraińskiej diaspory, w związku z czym stopniowo Hołodomor przenikał do świadomości nie tylko Ukraińców mieszkających w Kanadzie, Stanach Zjednoczonych czy Australii, lecz także pozostałych społeczeństw tych krajów. Diaspora w świecie anglojęzycznym bezsprzecznie przyczyniła się do upamiętnienia Hołodomoru w czasach, gdy mówienie o tych traumatycznych wydarzeniach w Ukraińskiej Socjalistycznej Republice Radzieckiej było zakazane (por. Satzewich, 2002; Applebaum, 2018; Martynowych, 2011). Jak zauważa Anne Applebaum, do 1991 roku w ukraińskich szkołach nie nauczano historii Wielkiego Głodu, a „ZSRR po prostu odmawiał przyznania, że jakakolwiek klęska głodu kiedykolwiek się wydarzyła” (2018, s. 22). Podczas gdy w kraju pamięć o Wielkim Głodzie tłumiono, w Kanadzie diaspora wznosiła pomniki ku czci ofiar, organizowała konferencje i publikowała wyznania ocalałych<sup>1</sup>. Przełomem w popularyzacji wiedzy o wydarzeniach z lat 1932/1933 było wydanie monografii *The Harvest of Sorrow: Soviet Collectivization and the Terror-Famine* (1986) Roberta Conquesta i towarzyszące jej głośne dyskusje<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Historycy diaspory zwracają uwagę, że w latach trzydziestych XX wieku, jak również w okresie zimnej wojny rządy wielu zachodnich krajów formalnie nie uznawały zaistnienia Wielkiego Głodu. Chociaż działania diaspory bezsprzecznie przyczyniły się do zmiany tego stanu rzeczy, problematyka ta wykracza poza ramy niniejszego artykułu.

<sup>2</sup> Warto w tym miejscu przywołać postać Jamesa Mace'a, współpracownika Conquesta, który w drugiej połowie lat osiemdziesiątych XX wieku stał na czele U.S. Commission on the Ukra-



W ciągu ostatnich trzech dekad Hołodomor stopniowo przenikał też do anglojęzycznej literatury, w tym do książek dla najmłodszych czytelników, szczególnie tych tworzonych w Kanadzie (por. Świetlicki, 2023). Mimo to mówiące o nim narracje wciąż nie cieszą się taką popularnością jak te poświęcone innym tragediom XX wieku, zwłaszcza wojnom światowym. Dodatkowo, biorąc pod uwagę wieloletnią obecność Hołodomoru w anglojęzycznym kręgu kulturowym, zadziwiające może być, że Wielki Głód w literaturze dla dzieci po raz pierwszy pojawił się we Francji. W przedśłowiu do wydanej w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku książki *Famine: L'arme des tyrans* (1994), zilustrowanej przez Nicolasa Wintza, autorka publikacji Muriel Pernin, która kilka lat później wydała książkę dla dzieci o pogromie w Babim Jarze, określa Hołodomor jako „dziwny” (fr. *étrange*), nienaturalny, używa też sformułowania „głód wzniesiony jako broń” (fr. *la faim dressée comme une arme*) (Pernin, 1994)<sup>3</sup>. Tymczasem 30 lat po upadku Związku Radzieckiego tematyka Wielkiego Głodu wciąż jest praktycznie nieobecna w ukraińskich tekstach dla dzieci i młodzieży<sup>4</sup>, chociaż to postać dziecka — dziewczynki trzymającej kilka kłosów zboża z kijowskiego pomnika ku czci ofiar Hołodomoru — jest jednym z jego najbardziej rozpoznawalnych symboli<sup>5</sup>.

Ten brak to bezsprzecznie pokłosie wspomnianej już wieloletniej nieobecności Wielkiego Głodu w oficjalnej pamięci zbiorowej Ukrainy. Jak podaje słownik PWN, zaraza to nie tylko „choroba zakaźna występująca masowo”, lecz także „groźne, trudne do zwalczenia zjawisko” (www2). Mając na względzie to drugie, metaforyczne znaczenie zarazy jako zbrodniczej ideologii, która doprowadziła do śmierci kilku milionów ludzi, a następnie do wymazywania pamięci o tych traumatycznych wydarzeniach, w niniejszym artykule pragnę przybliżyć polskie-

---

ine *Famine* i popularyzował w Stanach Zjednoczonych pogląd, że Hołodomor był ludobójstwem. Więcej o roli Hołodomoru w polityce pamięciowej ukraińskiej diaspory w Ameryce Północnej oraz o tej tematyce w kanadyjskiej literaturze dla dzieci i młodzieży piszę w rozdziale czwartym monografii *Next-Generation Memory and Ukrainian Canadian Children's Historical Fiction: The Seeds of Memory* (Świetlicki, 2023).

<sup>3</sup> *Famine: L'arme des tyrans* to narracja oparta na wspomnieniach świadków i ocalałych, mieszkających w Kijowie na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, z którymi autorka przeprowadziła liczne wywiady. Publikacja książki o Hołodomorze w tym okresie była związana z sytuacją w Kosowie w 1993 roku, o której Pernin również pisze, odnosząc wydarzenia z lat 1932/1933 i 1993 do ludobójstw w innych krajach.

<sup>4</sup> Wyjątek stanowi *Скриня* Kateryna Ehoruszkiny z ilustracjami Iryny Rud-Volgi, która ukazała się w 2020 roku nakładem niszowego wydawnictwa Portal. Opowiadania *The Rings* i książka obrazkowa *Enough* Marshy Forchuk Skrypuch zostały przetłumaczone na język ukraiński, jednak nie ukazały się drukiem w Ukrainie. Wspomniane opowiadanie dostępne jest na szczęście w wersji online i wykorzystywanie go na lekcjach historii zaleca Kuryliw, historyczka i autorka książek metodycznych poświęconych nauczaniu tego przedmiotu (zob. Kuryliw, 2018).

<sup>5</sup> Nieprzypadkowo okładka *Winterkill* (2022) Skrypuch, powieści dla młodych czytelników o tematyce Hołodomoru wydanej nakładem dużego wydawnictwa w Kanadzie i USA, również przywołuje obraz dziewczynki z kłosami zboża.

mu czytelnikowi literackie reprezentacje Hołodomoru — Wielkiego Głodu z lat 1932/1933 — w anglojęzycznej literaturze dziecięcej ukraińskiej diaspory na przykładzie wydanej w 2019 roku książki obrazkowej *Tell Me a Story, Babushka* Caroli Schmidt, autorki pochodzenia ukraińsko-brazylijskiego, zilustrowanej przez Viničiusa Melo<sup>6</sup>. W swojej analizie zwrócę uwagę na relację między dwoma, wzajemnie uzupełniającymi się, poziomami narracji, które autorzy wykorzystali do przybliżenia młodym czytelnikom wydarzeń z początku lat trzydziestych XX wieku.

Oszczędzając dzieciom potencjalnie traumatogennych szczegółów, autorom nie udało się jednak uniknąć uproszczeń. Pisząc o tekstach dla najmłodszych o Holocauście, Lydia Kokkola słusznie stwierdza, że autorzy książek historycznych powinni „nie mataczyć i nie wprowadzać w błąd młodych głów, a jednocześnie chronić dzieci przed zrozumieniem więcej, niż są w stanie poznać” (2003, s. 26)<sup>7</sup>. Mimo obecnych w *Tell Me a Story, Babushka* generalizacji i błędów w niniejszym tekście pragnę pokazać, że Schmidt i Melo udało się przybliżyć tematykę Hołodomoru właśnie bez „mataczenia”. Co więcej, dzięki uniwersalnemu charakterowi narracyjnemu i przekazanim w publikacji wartościom edukacyjnym książka ta może doprowadzić do pozatekstowych dyskusji na temat Wielkiego Głodu i ukraińskiej kultury, stając się nośnikiem pamięci następnego pokolenia dla dzieci niemających bezpośrednich związków z Ukrainą<sup>8</sup>.

Wybór przez autorkę języka publikacji — angielskiego, a nie portugalskiego — wskazuje na chęć dotarcia do jak największej liczby czytelników, głównie tych spoza wąskiego kręgu ukraińsko-brazylijskiej diaspory. Warto jednak w tym miejscu zauważyć, że ukraińska społeczność w Brazylii jest jedną z najstarszych poza granicami Europy, gdyż imigracja z Galicji i Bukowiny do Parany zaczęła się już na początku lat siedemdziesiątych XIX wieku (Cipko, 1986, s. 19). Podobnie jak w przypadku migracji do Kanady czy Stanów Zjednoczonych również tę do Brazylii można symbolicznie podzielić na trzy fale. Pierwszą z nich określa się Ukraińców, którzy przybyli do kraju między końcem XIX wieku a początkiem pierwszej wojny światowej, w trakcie tak zwanej gorączki brazylijskiej (Cipko, 1986, s. 19). Początkowo byli to głównie rolnicy, natomiast w latach 1907–1914

<sup>6</sup> Chociaż *Tell Me a Story, Babushka*, jak również wydana rok później kontynuacja, zatytułowana *Babushka is Homesick*, ukazała się w wydawnictwie niezależnym, to tuż po napisaniu niniejszego artykułu książka doczekała się wznowienia w amerykańskim wydawnictwie Reycraft Books — temu wydaniu towarzyszą nowe ilustracje Anity Barghigiani, co świadczy o rosnącej roli Hołodomoru w pamięci nie tylko ukraińskiej diaspory, ale też społeczeństw, które jej przedstawiciele zamieszkują. Drugie wydanie książki uzyskało bardzo pozytywną recenzję prestiżowego pisma „Kirkus Reviews”. Hołodomor przenika także do literatury dla dorosłych czytelników, czego przykładem jest wydana niedawno w USA popularna powieść *The Memory Keeper of Kyiv* (2022) autorstwa Erin Litteken, którą do tej pory przetłumaczono na trzynaście języków, w tym w przekładzie Grzegorza Komerskiego na polski (*Strażniczka wspomnień*).

<sup>7</sup> Przekład wszystkich cytatów z języka angielskiego w niniejszym tekście — M.Ś.

<sup>8</sup> Pamięć następnego pokolenia ma charakter antycypacyjny, o czym piszę dogłębnie w monografii *Next-Generation Memory...*

dołączyli do nich robotnicy zatrudniani przy budowie kolei (Lehr, Cipko, 2015, s. 184). Jak dowodzi Serge Cipko, pierwsi ukraińscy osadnicy oraz ich potomkowie istotnie wpłynęli na rozwój krajobrazu i ekonomii Parany (1986, s. 20). Druga grupa — międzywojenna — miała już charakter bardziej zróżnicowany, gdyż prócz osób z zachodniej Ukrainy, wyjeżdżających z powodów ekonomicznych, należeli do niej uchodźcy z Ukrainy Wschodniej, opuszczający kraj po dojściu do władzy sowietów i upadku UNR (Cipko, 1991, s. 3–4). Trzecia to około 7 tysięcy dipisów, którzy przybyli do Brazylii z europejskich obozów dla przesiedleńców po drugiej wojnie światowej. Obecnie ukraińska diaspora liczy około 200 tysięcy osób, z czego ponad 90% jej przedstawiciele urodziło się w Brazylii, a kraj przodków zna wyłącznie z opowieści starszych członków społeczności i książek (www1). Mimo pewnych podobieństw między rozwojem diaspor ukraińskiej w Brazylii i Kanadzie tej pierwszej poświęca się zdecydowanie mniej uwagi w dyskursie naukowym (Lehr, Cipko, 2015, s. 173). Jak stwierdza sama Schmidt, książki obrazkowe o babci i małej Karinie to jej „głos jako południowej Brazylijki z ukraińskim dziedzictwem, próbującej odnaleźć swoje pochodzenie i odkrywającej, że jest to coś z wewnątrz, nie z zewnątrz” (korespondencja z autorką, 2021).

## Trudne tematy a książki obrazkowe

Książka obrazkowa, jak pisze amerykański literaturoznawca Kenneth Kidd, „oferuje najbardziej dramatyczne świadectwo traumy, właśnie dlatego, że gatunek ten jest zwykle uważany za niewinny” (2011, s. 196)<sup>9</sup>. Takie publikacje mogą pomóc dzieciom w rozwijaniu zarówno wizualnych, jak i werbalnych umiejętności czytania, a także wesprzeć dorosłych w przybliżeniu dziecku skomplikowanych zagadnień w komfortowej dla niego sytuacji (por. Świetlicki, 2021b). Nie dziwi więc, że w wielu kręgach kulturowych po ten format sięgają autorzy piszący o traumatycznych wydarzeniach historycznych, takich jak Holocaust i wojny światowe, szkoły rezydencyjne, ludobójstwa czy w przypadku Ukrainy — tocząca się od 2014 roku wojna z Rosją (por. Świetlicki, 2018, 2020; Harde, 2020; Kachak, 2018; Jakubowska-Krawczyk, Romaniuk, 2019). Również jedne z najciekawszych anglojęzycznych tekstów o problematyce Hołodomoru to książki obrazkowe: *Enough* ukraińsko-kanadyjskiej autorki Marshy Forchuk Skrypuch z ilustracjami Michaela

<sup>9</sup> Badania nad traumą kulturową są również obecne w polskim literaturoznawstwie, o czym świadczą choćby takie publikacje, jak *Antologia studiów nad traumą* (2015) pod redakcją Tomasza Łysiaka, *Trauma kulturowa jako palimpsest: (post)komunizm w kontekście porównawczym nowoczesności, totalitaryzmów i (post)kolonializmów* („Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia” 6, 2017) pod redakcją Doroty Kołodziejczyk i Mateusza Świetlickiego czy monografia *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą posttotalitarną* (2018) Agnieszki Matusiak.

Martchenki, której dogłębnej analizy dokonała Anastasia Ulanowicz (2017), czy *Tell Me a Story, Babushka* Schmidt, której poświęcony jest niniejszy artykuł<sup>10</sup>.

Już na stronie redakcyjnej interesującej nas w tym tekście publikacji, w krótkiej notce przeznaczonej dla nauczycieli i rodziców, ukraińsko-brazylijska twórczyni pisze, że „14,5 miliona osób zginęło w wyniku działań sowieckiej partii komunistycznej — której autorka tej książki, ku pamięci ludzi dotkniętych głodem w latach 1929–1933, nie chce zapisać wielką literą” (Schmidt, 2019). Chociaż liczba podana przez Schmidt jest znacznie zawyżona — obecnie przyjmuje się, że liczba bezpośrednich ofiar Hołodomoru wyniosła około 4 milionów — ze względu na brak konkretnych danych przez lata zakorzeniła się w pamięci zbiorowej ukraińskiej diaspory (por. Satzewich, 2002; Ulanowicz, 2017).

Zanim przejdę do analizy multimodalnej narracji Schmidt i Melo, pragnę ponownie nawiązać do słów Kidda, który pisząc o tekstach poświęconych tematyce Holocaustu, zwraca uwagę, iż książka obrazkowa o tej problematyce „ma większą moc szokowania i przypuszczalnie edukowania”, co wiąże z faktem, że tego typu publikacje zazwyczaj skierowane są do najmłodszych i cechuje je charakter multimodalny (2011, s. 196).

Mimo trudnej tematyki *Tell Me a Story, Babushka* ilustracje przedstawiają postacie o okrągłych i uroczych twarzach, a kolory wykorzystane przez Melo są intensywne. Tytułowa babcia ubrana jest w wyszywaną chustę, a budową ciała przypomina matryoszkę — zabawkę, która w opowieści Schmidt pełni funkcję symbolu przetrwania i nadziei. Choć można założyć, że akcja historii rozgrywa się w Brazylii, dom babci wygląda jak tradycyjna, ozdobiona rusznikami ukraińska chata, co już na poziomie wizualnym wskazuje na pochodzenie postaci. Musimy przy tym mieć na względzie, że w przypadku książek obrazkowych obok tekstu analizie musi być poddana też warstwa wizualna, gdyż — jak podkreślają Maria Nikolajeva i Carole Scott — w tego typu narracjach „zarówno aspekty wizualne, jak i werbalne są niezbędne do pełnej komunikacji” (2002, s. 226). Chociaż ilustracje Melo są mało wyrafinowane, bezsprzecznie uzupełniają tekst Schmidt o dodatkowe znaczenia.

W przypadku *Tell Me a Story, Babushka* można także mówić o obecnej w niej tematyce międzypokoleniowej wymiany pamięci (por. Świetlicki, 2021a; Ulanowicz, 2013), jak również współpracy między pokoleniami. Pisząc o solidarności

<sup>10</sup> Inną wartą uwagi książką obrazkową jest wydana w 2021 roku w Kanadzie *Bottle of Grain: A Holodomor Story* autorstwa Rei Good z ilustracjami Natalie Waren. Niestety, w przeciwieństwie do wspomnianego wcześniej tekstu Skrypuch, pozycja ta ukazała się własnym nakładem autorki i nie wyjdzie pod patronatem dużego wydawnictwa (tak jak omawiana w niniejszym artykule *Tell Me a Story, Babushka*). Niska wartość tekstów pod względem jakości wydawniczej, jak również ich nieobecność w bibliotekach i stacjonarnych księgarniach są szczególnie niefortunne w przypadku książek obrazkowych dla najmłodszych — nawet tych o godnej uwagi warstwie tekstualnej. Prawdopodobieństwo, że *Bottle of Grain* stanie się medium transferu pamięci następnego pokolenia jest więc małe mimo ciekawej historii i ilustracji łączących konwencję disneyowską z estetyką socrealizmu (zob. Świetlicki, 2023).

międzypokoleniowej zawartej w tekstach kultury tworzonych dla dzieci, Justyna Deszcz-Tryhubczak i Zoe Jaques zauważają, że tego typu narracje mogą stanowić „istotne elementy szerszych przedsięwzięć międzypokoleniowych” (2021, s. xxiii). Słowa te można powiązać z tym, że — jak odnotowuje Smiljana Narančić Kovač — w przypadku książek obrazkowych dzieci na różnym etapie rozwoju kompetencji czytania mogą „wybierać to, co rozumieją na danym etapie rozwoju, i rozszerzać to rozumienie na inne poziomy znaczeniowe podczas ponownego czytania książki obrazkowej, natychmiast lub po pewnym czasie” (2021, s. 83). Co więcej, multimodalne teksty zachęcają czytelników — zarówno dzieci, jak i dorosłych — do „przekraczania granic między gatunkami artystycznymi, językami i kulturami” (Arizpe *et al.*, 2014, s. 3). W kontekście *Tell Me a Story, Babushka* są to granice językowe i kulturowe między Ukrainą, Brazylią i anglojęzycznym kręgiem kulturowym. To potencjalnie odległe zestawienie kultur i języków dowodzi także wielokierunkowego<sup>11</sup> i transkulturowego charakteru pamięci o takich wydarzeniach jak Hołodomor.

## Transfer pamięci następnego pokolenia w *Tell Me a Story, Babushka*

Jak zauważa Vanessa Joosen, łączenie postaci dziecięcych z osobami starszymi, często „na zasadzie pokrewieństwa i komplementarności”, to cecha typowa książek dla dzieci (2018, s. 188; por. Świetlicki, 2021b). W tekstach skierowanych do najmłodszych czytelników osoby starsze zazwyczaj opowiadają historie i dzielą się mądrością życiową<sup>12</sup>.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w książce obrazkowej Schmidt i Melo. Podczas przygotowywania ciasta na chleb babcia, czyli tytułowa bohaterka *Tell Me a Story, Babushka*, zostaje poproszona przez swoją wnuczkę Karinę o opowiedzenie bajki „o księżniczce i potworach” (Schmidt, 2019, s. 7). W opowieści mała księżniczka nie jest jednak typową piękną córką króla, tylko biedną, lecz dobrą ukraińską dziewczynką, mieszkającą „dawno, dawno temu” w chatce „krytej strzechą” (Schmidt, 2019, s. 7, 9). Na ilustracjach dziewczynka z opowieści jest blondynką i ma niebieskie oczy, łudząco przypomina więc Karinę. W odpowiedzi na pierwsze zdania opowieści babci Karina stwierdza, że jeszcze nie słysza-

<sup>11</sup> W kontekście diaspory i tak zwanych wojen pamięci warto zwrócić uwagę na wielokierunkowy charakter pamięci. Michael Rothberg proponuje, aby zamiast traktowania pamięci zbiorowej jako konkurencyjnej odczytywać ją właśnie przez pryzmat wielokierunkowości — „jako przedmiot ciągłych negocjacji, wzajemnych odniesień i zapożyczeń; jako produktywną, a nie prywatną” (2009, s. 3). Tak rozumiane pamiętanie może „zwrócić uwagę na dynamiczne przemieszczenia, jakie zachodzą między różnymi miejscami i czasami podczas aktu pamięci” (Rothberg, 2009, s. 11).

<sup>12</sup> Ten trop bywa problematyczny — jak podkreśla Joosen — „ze względu na wymuszony dystans, którego oczekuje od osób starszych, i na ideę, że osoby starsze istnieją na usługach młodych, wspierając innych, a jednocześnie nie roszcząc sobie nic do zarzucenia” (2018, s. 194).

ła bajki o ukraińskiej dziewczynce mieszkającej w wiejskim domku, gdyż takie nie istnieją, a powinny. Słowa dziewczynki można odebrać dosłownie i metaforycznie, gdyż odzwierciedlają wieloletnią nieobecność perspektywy ukraińskiej w głównym nurcie anglojęzycznych ksiązek dla dzieci<sup>13</sup>.

Sielskie życie bohaterki, która miała mały ogródek z kwiatami i warzywami, gdzie rosły ziemniaki i „największa na świecie kapusta”, przerwał dzień, w którym do jej miasteczka przybyły „potwory” (Schmidt, 2019, s. 9). Chociaż w tekście nie są opisane szczegółowo, o ich charakterze czytelnik może dowiedzieć się z ilustracji Melo, przedstawiających pozbawione twarzy sylwetki sowieckich żołnierzy, którzy „odebrali Ukraińcom wolność” i „ukradli wszystkie zboża” (Schmidt, 2019, s. 10). Nieprzypadkowo tło ilustracji jest czerwone — ten kolor symbolizuje bowiem zarówno krew, jak i Armię Czerwoną. Działania potworów-żołnierzy doprowadziły do chorób, głodu i śmierci wielu mieszkańców miasteczka (Schmidt, 2019, s. 10–11).

Mimo że w większości popularnych ksiązek dla dzieci główni bohaterowie ukazywani są jako postaci wyjątkowe, w tej historii ukraińska „księżniczka” nie jest wybrańcem. Jak mówi Karinie babcia, potwory nie napadły wyłącznie na nią i jej bliskich, lecz na wszystkie domy w miasteczku. Rodzina dziewczynki z opowieści symbolizuje więc jedno z wielu ofiar „tych strasznych wydarzeń, [które] później nazwano Hołodomorem” (Schmidt, 2019, s. 12). Fakt, iż autorka używa tego terminu, nie pozostawia złudzeń, że chociaż babcia rozpoczyna swoją opowieść od słów „dawno, dawno temu”, opowiadana Karinie historia jest poświęcona wydarzeniom z lat 1932/1933 (Schmidt, 2019, s. 9).

Ponieważ ksiązki obrazkowe są zazwyczaj czytane przez najmłodsze dzieci wspólnie z dorosłymi, zwykle starszymi członkami rodziny, międzypokoleniowy dialog opisany w tekście może przekraczać wąskie ramy narracyjne, prowadząc do dyskusji pozatekstowych (por. Świetlicki, 2021b). Tak też może być w przypadku *Tell Me a Story, Babushka*, w której Karina odgrywa aktywną rolę w opowieści babci, gdyż zadaje jej pytania, przez co wpływa na kierunek historii. Gdy dziewczynka pyta, czy potwory znalazły „księżniczkę” (Schmidt, 2019, s. 12), babcia potwierdza i opowiada o zesłaniu całej rodziny na daleką Syberię, gdzie „dorośli musieli pracować dla potworów, a dzieci były oddzielone od rodziców” (Schmidt, 2019, s. 14). Bohaterka opowieści przeżywa pobyt na Syberii, ponieważ pod materacem znajduje kolorową matryoszkę, która zawiera ukrytą wiadomość, mówiącą, że po wszystkie dzieci o świecie „przyjdzie kobieta, która pomoże im uciec”, w czasie gdy wszystkie potwory będą musiały udać się na spotkanie (Schmidt, 2019, s. 16).

<sup>13</sup> Warto podkreślić, że od kilku lat ukraińskie ksiązki obrazkowe cieszą się sporą popularnością poza granicami kraju, o czym świadczą ich liczne przekłady, między innymi na język angielski. Na szczególną uwagę zasługują publikacje Romany Romanyszyn i Andrija Lesiwa, które otrzymały wiele prestiżowych nagród (zob. Świetlicki, 2021b).

Na jednej z ilustracji kobieta, która ratuje ukraińskie dzieci, wygląda jak Baba-Jaga, co obok matryoszki może dodatkowo sugerować magiczny charakter akcji ratunkowej (Schmidt, 2019, s. 18). Dzieci pod opieką tajemniczej kobiety idą do lasu, a w nocy wsiadają do pociągu w nieznaną. Dziewczynka ma przy sobie chustę, którą zawiązuje na głowie, i zbyt długą spódnicę (również obecne na ilustracji Melo), symbolizujące — zarówno w warstwie tekstowej, jak i wizualnej — jej zbyt wczesne dojrzewanie i potrzebę zmierzenia się z „dorosłymi” problemami.

Karina zadaje babci kolejne pytanie dotyczące dalszych losów dziewczynki. Kobieta odpowiada: „Co będzie dalej, nie miała pojęcia. Może w nowym miejscu nie będzie wystrzałów i głodu [...] pamiętała, że jej przeszłość była straszniejsza niż jakakolwiek przyszłość” (Schmidt, 2019, s. 23). Po utracie rodziny i domu jedyne, co pozostało dziewczynce, to zbyt duże ubrania, kolorowa matryoszka i wspomnienia, nie tylko te traumatyczne, związane z głodem i zesłaniem, ale i dobre, przypominające jej o życiu przed przyjściem plagi czerwonych potworów (Schmidt, 2019, s. 23).

Na końcu *Tell Me a Story, Babushka* babcia przyznaje, że opowieść nie jest tak naprawdę bajką, tylko historią autobiograficzną. Przyszłość dziewczynki rzeczywiście okazała się lepsza niż tragiczna przeszłość — „w innym kraju ta mała dziewczynka jest teraz szczęśliwą staruszką, ugniata ciasto na chleb i opowiada prawdziwą historię swojej wnuczce” (Schmidt, 2019, s. 25)<sup>14</sup>. W odpowiedzi Karina mówi: „To bardzo szczęśliwe zakończenie. Jesteś księżniczką, babciu” i obejmuje kobietę (Schmidt, 2019, s. 25). Zaproponowane przez Schmidt zakończenie, tak jak cała historia powiedziana przez babcię, jest uproszczone, co wskazuje na chęć uniknięcia potencjalnej traumatyzacji zbyt młodych czytelników.

## Podsumowanie

Pisząc o *Enough*, wspomnianej już książce obrazkowej Skrypuch i Martchenki, Ulanowicz zauważa, że „wykorzystanie w narracji znanej struktury baśniowej [...] nie tylko stanowi metaforyczne przedstawienie traumatycznego wydarzenia historycznego, ale także *implicite* proponuje zbiorowe, a nie tylko indywidualne, strategie radzenia sobie z taką traumą” (2017, s. 51). Jak zaobserwowała jednakże Sylwia Kamińska-Maciąg, rozważając zastosowanie konwencji bajki magicznej w rosyjskiej literaturze dziecięcej poświęconej traumatycznej historii lat trzydziestych XX wieku, wątpliwości może budzić to, „na ile elementy realizmu magiczne-

<sup>14</sup> Warto w tym miejscu zauważyć, że gdy w wydanej rok później książce *Babushka is Homesick* babcia Kariny po wielu latach tęsknoty za ojczyzną powraca do Ukrainy, kraj ten nie przypomina obrazu kultywowanego przez kobietę we wspomnieniach. Wizyta we współczesnym Kijowie uświadamia jej, że to nie Ukraina, a „inny kraj”, do którego wyjechała przed laty, jest jej domem. Chronotop jej ojczyzny sprzed Hołodomoru istnieje więc poza teraźniejszością — tylko w opowieściach, którymi kobieta dzieli się z wnukami. Więcej na temat domu w literaturze migracyjnej zob. Drewniak, 2022, s. 17–45.

go oraz bajki magicznej pozwalają dzieciom na odniesienie przedstawionych wydarzeń do własnej rzeczywistości oraz do historii swojego narodu” (2021, s. 361).

Do podobnych wniosków można dojść po lekturze książki obrazkowej Schmidt i Melo. Chociaż opowieść jest mniej wyrafinowana niż ta Skrypuch i Martchenki, również opiera się na schemacie bajki, a jej wspólna lektura może pomóc w przybliżeniu najmłodszym tematyki Hołodomoru oraz zesłań na Syberię. Niestety autorce *Tell Me a Story, Babushka* nie udało się uniknąć uproszczeń i błędów. Wielu czytelników może zadziwić wykorzystanie rosyjskiego słowa *babushka* jako określenia na babcię, jak również przypisanie ważnej roli matroszce — lalce zazwyczaj utożsamianej w świecie anglojęzycznym z Rosją. Szczególnie zaskakuje jednak pobieżne i uproszone podejście do kwestii zesłań na Syberię. Chociaż sama Schmidt miała bliską relację z babcią, której rodzice przybyli do Brazylii z Ukrainy, autorka nie dowiedziała się od niej wiele o ich życiu, gdyż „za bardzo cierpieli z powodu imigracji, żeby o tym mówić” (korespondencja z autorką, 2021). Jej własna wiedza o Ukrainie i historii tego kraju jest więc oparta na fragmentarycznej postpamięci, lecz także lekturze tekstów historycznych. Obecne w *Tell Me a Story, Babushka* błędy i uproszczenia można jednak odebrać jako skutek uboczny przyjętej prostej formy i konwencji bajkowej, które w zamyśle autorki miały ochronić dzieci przed potwornościami i pozwolić na dotarcie tekstu do jak najszerzej grupy czytelników. W końcu tylko książki czytane mają szansę stać się nośnikami pozatekstowej pamięci następnego pokolenia.

## Bibliografia

- Applebaum, A. (2018). *Czerwony głód*, przeł. B. Gadomska, W. Gadomska. Warszawa: Wydawnictwo Agora.
- Arizpe, E., Colomer, T., Martínez-Roldán, C., Bagelman, C.P. (red). (2014). *Visual Journeys Through Wordless Narratives: An International Inquiry with Immigrant Children and “The Arrival”*. London: Bloomsbury.
- Cipko, S. (1986). The Legacy of the “Brazilian Fever”: The Ukrainian Colonization of Parana. *Journal of Ukrainian Studies*, 11, nr 2, s. 19–33.
- Cipko, S. (1991). In Search of a New Home: Ukrainian Emigration Patterns Between the Two World Wars. *Journal of Ukrainian Studies*, 16, nr 1, s. 3–28.
- Deszcz-Tryhubczak, J., Jaques, Z. (2021). Introduction. W: J. Deszcz-Tryhubczak, Z. Jaques (red.), *Intergenerational Solidarity in Children’s Literature and Film* (s. xi–xxviii). Jackson: University Press of Mississippi.
- Drewniak, D. (2022). *Figura domu. Szkice o najnowszej anglojęzycznej literaturze emigrantów z ziem polskich i ich potomków w Kanadzie*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Harde, R. (2020). Talking Back to History in Indigenous Picturebooks. *International Research in Children’s Literature*, 13, nr 2, s. 274–288.
- Good, R. (2021). *Bottle of Grain: A Holodomor Story*, ilustr. N. Warner. Columbia, SC: b.m.w.
- Jakubowska-Krawczyk, K., Romaniuk, S. (2019). Універсалізм воєнної тематики? Проблеми перекладу ілюстрованої книжки (на прикладі проекту творчої майстерні «Аграфка»



- «Війна, що змінила Рондо». *Мова: класичне — модерне — постмодерне*, 5, s. 84–97 [Uniwersalizm wojennoji tematyky? Problemy perekladu ilustrowanoji knyżky (na prykladі proektu tworczoji majsterni „Agrafka”, „Wijna, szczo zminyła Rondo”. *Мова: класичне — модерне — постмодерне*, 5, s. 84–97].
- Joosen, V. (2018). *Adulthood in Children's Literature*. London: Bloomsbury.
- Kachak, T. (2018). The Theme of Death in Ukrainian Literature for Children: Author's Interpretation — Artistic Peculiarities — Reader's Perception (Based on Halyna Kyrpa's Story 'My Dad Has Become a Star'). *Studia Polsko-Ukraińskie*, 5, s. 161–174.
- Kamińska-Maciąg, S. (2021). Strategie narracji i pamięć o terrorze w *Dzieciach Kruka* Julii Jakowlewej. *Filoteknos*, 11, s. 315–326.
- Kidd, K.B. (2011). *Freud in Oz: At the Intersections of Psychoanalysis and Children's Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kokkola, L. (2003). *Representing the Holocaust in Children's Literature*. New York: Routledge.
- Kuryliw, V. (2018). *Holodomor in Ukraine, The Genocidal Famine 1932–1933: Learning Materials for Teachers and Students*. Toronto: CIUS Press.
- Lehr, J.C., Cipko, S. (2015). The Ukrainian Cultural Landscape in Canada and Brazil: A Century of Change and Divergence. *Canadian Ethnic Studies*, 47, nr 4–5, s. 171–204.
- Martynowych, O.T. (2011). Sympathy for the Devil: The Attitude of Ukrainian War Veterans in Canada to Nazi Germany and the Jews, 1933–1939. W: R.L. Hinthier, J. Mochoruk (red.), *Re-Imagining Ukrainian Canadians: History, Politics, and Identity* (s. 173–220). Toronto: University of Toronto Press.
- Narančić Kovač, S. (2021). Intergenerational Encounters in Contemporary Picturebooks. W: J. Deszcz-Tryhubczak, I.B. Kalla (red.), *Children's Literature and Intergenerational Relationships Encounters of the Playful Kind* (s. 63–92). London: Palgrave Macmillan.
- Nikolajewa, M., Scott, C. (2001). *How Picture Books Work*. New York: Routledge.
- Pernin, M. (1994). *Famine: L'arme des tyrans*. Paris: Syros.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Redwood City: Stanford University Press.
- Satzewich, V. (2002). *The Ukrainian Diaspora*. New York-London: Routledge.
- Schmidt, C. (2019). *Tell Me a Story, Babushka*, ilustr. V. Melo. Curitiba: Carolina Witchmichen Pentead Schmidt.
- Schmidt, C. (2020). *Babushka is Homesick*, ilustr. V. Melo. Curitiba: Carolina Witchmichen Pentead Schmidt.
- Skrypuch, M.F. (2000). *Enough*, ilustr. M. Martchenko. Markham: Fitzhenry & Whiteside.
- Świetlicki, M. (2018). *Oh, What a Waste of Army Dreamers...: The Revolution of Dignity and War in Contemporary Ukrainian Picturebooks*. *Filoteknos*, 8, s. 118–129.
- Świetlicki, M. (2019). Mój tato został gwiazdą. Tanatos w ukraińskiej książce obrazkowej. *Slavica Wratislaviensia*, 168, s. 197–206.
- Świetlicki, M. (2020). Białe plamy pamięci. Nieopowiedziana historia Wielkiej Wojny w twórczości Marshy Forchuk Skrypuch. *Slavica Wratislaviensia*, 172, s. 111–122.
- Świetlicki, M. (2021a). Daję ci te wspomnienia niczym nasiona... — transfer diasporycznej pamięci następnego pokolenia w powieści *Lesia's Dream* (2003) Laury Langston. *Slavica Wratislaviensia*, 173, s. 287–301.
- Świetlicki, M. (2021b). „A bojala si se nekakvih zamišljenih medvjedevza, bakice?” Medugeneracijska solidarnost u slikovnici *Suzirja Kurky (Sazviježđe Kokoš)* Sofije Andruhovyč i Marjane Prohas'ko (2016). *Književna smotra: Časopis za svjetsku književnost*, 53, nr 202 (4), s. 91–96.
- Świetlicki, M. (2023). *Next-Generation Memory and Ukrainian Canadian Children's Historical Fiction: The Seeds of Memory*. New York: Routledge.
- Ulanowicz, A. (2013). *Second-Generation Memory and Contemporary Children's Literature: Ghost Images*. New York-London: Routledge.

Ulanowicz, A. (2017). "We are the People": The Holodomor and North American-Ukrainian Diasporic Memory in Marsha Forchuk Skrypuch's *Enough*. *Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia*, 2 (7), s. 49–71.

### Źródła internetowe

www1: Ukrainians in South America (2): Brazil. *Internet Encyclopedia of Ukraine*. Pobrane z: [https://clt1320669.bmetrack.com/c/v?e=1303AAF&c=1426DD&t=0&l=5A1B962F&email=A-83az9m2bQTgm9EBuOmlFcx21f7CZjJ1&fbclid=IwAR1qiT2iHYWmPCQBBP4Z4xfNeTvOggjd1YMfNBcv\\_Dwgb-\\_gv32HqtervSQ](https://clt1320669.bmetrack.com/c/v?e=1303AAF&c=1426DD&t=0&l=5A1B962F&email=A-83az9m2bQTgm9EBuOmlFcx21f7CZjJ1&fbclid=IwAR1qiT2iHYWmPCQBBP4Z4xfNeTvOggjd1YMfNBcv_Dwgb-_gv32HqtervSQ) (dostęp: 5.02.2022).

www2: Zaraza. *PWN*. Pobrane z: <https://sjp.pwn.pl/sjp/zaraza;2543798.html> (dostęp: 5.02.2022).

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.12>

Data przesłania artykułu: 7.01.2022

Data akceptacji artykułu: 30.04.2022

ANNA URSULENKO

Uniwersytet Wrocławski, Polska

(University of Wrocław, Poland)

## Epidemia jako metafora preapokaliptyczna. Przypadek *Choroby Libenkrafta* Oleksandra Irwańca

### Epidemic as a Pre-Apocalyptic Metaphor: The Case of *Libenkraft's Disease* by Oleksandr Irvanets

#### Abstract

Metaphors are a way of understanding and expressing difficult and abstract matters. The image of a community infected with a fatal and disgusting disease is a popular medium for social criticism utilized in different cultural contexts, including the literary field. In this article, the author examines the specifics of the use of the maladic metaphor in the novel *Libenkraft's Disease* by Oleksandr Irvanets. The various approaches to the issues that are the crux of the anxious and dark meaning of this text allow us to come to several conclusions. The perspective of utopian studies proves that — contrary to previous findings — the novel should be classified as an apocalyptic utopia. Postcolonial criticism of the cultural representation of violence shows that *Libenkraft's Disease* is one of numerous texts in Ukrainian literature that propose settling past accounts by way of revenge. The findings of René Girard and Susan Sontag allow us to confirm the dangerous closeness of the epidemic metaphor to the phenomena of symbolic violence and social oppression also in the contents of Irvanets's novel. The confrontation between the visions included in *Libenkraft's Disease* and the current situation in Ukraine prompts readers to conclude that, at least in the case of this novel, the author deserves to be called a prophet of the past.

*Keywords:* Oleksandr Irvanets, dystopian fiction, metaphor, apocalyptic utopia, Ukrainian literature

## Епідемія як преапокаліптична метафора. Випадок Хвороби Лібенкрафта Олександра Ірванця

### Резюме

Метафори — це спосіб розуміння і вираження складних і абстрактних речей. Образ спільноти, зараженої смертельною та огидною хворобою, є популярним засобом соціальної критики, зокрема, на літературному ґрунті. У статті досліджується специфіка використання маладичної метафорики в романі Олександра Ірванця *Хвороба Лібенкрафта*. Різноманітні підходи до питань, які будують тривожний і темний зміст цього тексту, дозволяють зробити кілька висновків. Перспектива *utopian studies* доводить, що — всупереч попереднім оцінкам — роман слід віднести до апокаліптичної утопії. Постколоніальна критика культурної репрезентації насильства показує, що *Хвороба Лібенкрафта* — це один із текстів української літератури, який розраховується з минулим у формулах помсти. Тези Рене Жирара та Сьюзан Зонтаг дозволяють також на матеріалі роману Ірванця підтвердити небезпечну близькість метафори епідемії до явищ символічного насильства та соціального переслідування. Співставлення ідей, представлених у *Хворобі Лібенкрафта*, з актуальною ситуацією в Україні настановує на припущення що, принаймні у випадку цього роману, автора можна назвати „пророком минулого”.

*Ключові слова:* Олександр Ірванець, літературна антиутопія, метафора, апокаліптична утопія, українська література

*Choroba Libenkrafta. Morbus dormatorius adversus: powieść ponura* (*Хвороба Лібенкрафта. Morbus dormatorius adversus: понурий роман*, 2010) — tak brzmi pełny tytuł wydanej w 2010 roku powieści Oлександра Irwanca, kolejnego dzieła ukraińskiego pisarza znanego z zamiłowania do gatunku utopii negatywnej. Zarówno reputacja autora, jak i cechy świata przedstawionego utworu przesądziły o jego odbiorze przede wszystkim jako literackiej ilustracji państwa reżimowego w fantastycznym obramowaniu, a więc antyutopii o wydźwięku antytotitalnym.

Fabula powieści jest osadzona w nieokreślonej czasoprzestrzeni, wiemy jedynie, że główny bohater, aktor teatralny czwartego zaszeregowania o imieniu Igor, jest mieszkańcem miasta N, które z kolei jest częścią pewnego państwa. Świat powieści można potraktować jako „przywrócenie przestrzeni zniewolonej i ocenzurowanej” (Boruszkowska, Pieczek, 2013), albowiem do jej elementów konstytutywnych należą: opresyjny reżim, wszechobecność indoktrynacji ideologicznej, totalna cenzura, odcięcie od tradycji, nagonka na wrogów itp. To pozwala krytykom i badaczom na formułowanie opinii o uniwersalnej wymowie dzieła. Jednocześnie zarówno znajomość biografii autora, jak i połączenie w utworze fantastyki z konwencją realistyczną zachęcają do przeprowadzania paraleli historycznych. Występuje tu bowiem obfitość wzmianek o takich zjawiskach, jak literatura socrealistyczna (poznajemy nazwy utworów produkcyjnych), instytucjonalna cenzura (działa tu Urząd do spraw Poprawności Ideologicznej), propagandowe zebrania zakładowe itp. Wszystko więc wskazuje na to, że traktowanie

powieści jako hiperbolicznego obrazu rzeczywistości sowieckiej jest ze wszech miar uzasadnione. Ponadto zawodowi czytelnicy beletrystyki odnotują elementy świata przedstawionego, które składają się na realia postradzieckiej Ukrainy. To pozwala dojść do uprawnionego wniosku, że autor konfrontuje się nie tylko z doświadczeniem totalitarnej przeszłości, ale i z jej współczesnymi konsekwencjami. To z kolei potwierdza opinię, że Irwaniec jest „obserwatorem i komentatorem ukraińskiej teraźniejszości rozumianej jako rzeczywistość naznaczona nieprzepracowanym doświadczeniem politycznej i kulturalnej opresji” (Zambrzycka, 2019, s. 43). Diagnoza społeczna, którą stawia Irwaniec w powieści, jest zatem ze wszech miar pesymistyczna i zatrważająca, a jej szata artystyczna przywołuje na myśl klasyczne wzorce utworów antyutopijnych.

Topos choroby niewątpliwie jest istotnym narzędziem w realizacji tego zamierzenia, lecz jednocześnie, co należy podkreślić, implikuje znaczenia, które dotychczas pozostawały poza uwagą badaczy. O wadze tego toposu naszym zdaniem decydują dwa poziomy wymowy symbolicznej rozpatrywanego tekstu. Jako szczególnie ważki jawi się poziom drugi, który można nazwać ukrytym, ponieważ umknął on nie tylko uwadze większości czytelników, ale i „wyraził się” w tekście — co postaramy się wykazać dalej — poza intencją autora. Zaczniemy jednak od pierwszego, „powierzchniowego”, poziomu oraz jego odczytania, które zostały zaprogramowane przez samego autora. Chodzi mianowicie o wymiar moralizatorski, tradycyjnie związany z krytyką wspólnoty. Jak pisze Susan Sontag: „Choroby zawsze wykorzystywane były metaforycznie w celu wzmocnienia stawianych społeczeństwu oskarżeń o korupcję czy niesprawiedliwość” (1999, s. 76). Mamy więc do czynienia ze znanym od czasów antycznych sposobem obrazowania literackiego. Jednakowoż Irwaniec nie przypadkiem jest zaliczany do grona postmodernistów, czyli twórców skłonnych do uprawiania gry z popularnymi toposami. Sam tytuł — *Choroba Libenkrafta* — to przykład takiej gry.

W powieści pojawiają się liczne opisy linczów wykonywanych na osobach, które mają czerwone plamki na oczach, czyli na tak zwanych epidemikach. Okazuje się, że są oni nosicielami choroby Libenkrafta, podczas gdy państwowa propaganda przedstawia ich jako roznosicieli groźnej zarazy. Zgodnie z rozporządzeniem władz takie osoby muszą być izolowane przez służby epidemiologiczne na Wyspie, która jest swoistym odpowiednikiem Gułagu (Амip, Дадайова, 2018, s. 50). Stopień lęku przed epidemikami w zmanipulowanej i zdewastowanej moralnie wspólnotie jest jednak tak ogromny, że najczęściej są zabijani na miejscu przez zwykłych obywateli. Dopiero po tym, gdy na tajemniczą chorobę zapada główny bohater, poznajemy „prawdziwą” istotę choroby. Anomalny stan protagonisty znacznie rozszerza jego wrażliwość i przenikliwość: mężczyzna nie tylko może widzieć z zamkniętymi oczami czy dosłownie przenikać wzrokiem ściany, ale jego nowo nabyte wewnętrzne widzenie pozwala mu także zobaczyć ukrytą istotę otaczającej go rzeczywistości. Czytelnik, patrząc na świat „odrodzonymi” oczami Igora, stopniowo odkrywa, że prawdziwymi chorobami trapiącymi opi-

sywany przez autora świat są totalitarne państwo i zdeprawowany przez nie człowiek: „Держава ніби мікроб, ніби вірус хвороботворний, вражає кожного, пронизуючи його тіло, впиваючись у нутрощі, всотуючись у кров. Без неї немає життя” (Ірванець, 2010, s. 174).

Mamy zatem do czynienia z klasycznym motywem antyutopii, czyli obrazem katastrofy moralnej człowieka, którego indywidualność rozpuściła się w kolektywnym ogłupieniu tłumu i agresywnych instynktach masy:

Wydaje się, że u ludzi stopniowo zanika współczucie. Brakuje im sensu życia, próbują tylko przetrwać, doczekać kolejnego dnia i zrobić dla tego wszystko: zabijają [...] ludzi, ponieważ ci mają na powiekach jakieś plamy, w okrutny sposób zlinczują setki psów tylko po to, żeby dostać w pracy trzy dni wolnego. (Амір, Дадаїдова, 2018, s. 57)<sup>1</sup>

Jak celnie podsumowuje Kateryna Stasiuk: „chodzi o degradację człowieka pod presją totalitarnego państwa” (Стасюк, 2015). Jeżeli więc zaufamy aksjologii powieściowej narracji, dojdziemy do wniosku, że chorobę Libenkrafta należy potraktować jako metaforę pozytywnej metamorfozy wewnętrznej bohatera. „Czerwone plamki na powiekach — twierdzi ukraińska badaczka — to znaki inności, dalekowzroczności” (Стасюк, 2015).

Podobna interpretacja została przedstawiona we wszystkich naukowych i krytycznoliterackich tekstach poświęconych omawianej powieści. Jednym z wyjątków jest opracowanie wspomnianej Stasiuk, która zauważa, że chorobę Libenkrafta można również potraktować jako znak mutacji, ponieważ pod jej wpływem bohater traci poczucie granicy między dobrem a złem — żeby nie zostać schwytanym i uratować swoje życie, Igor zabija najbliższych. Literaturoznawczyni rozpoznaje syndrom ślepoty duchowej, wskazując na korelację tego wątku ze wzmiankowanym w powieści dramatem Sofoklesa *Król Edyp*. Badaczka poprzestaje jednak na tej konstatacji i nie podejmuje próby bliższego przyjrzenia się zagadnieniom, które w naszym przekonaniu są kluczowe i stanowią sedno niepokojącej i ciemnej (w obu znaczeniach: mrocznej i pozostającej w cieniu) wymowy tego dzieła.

O tym, że dalszy dramatyczny, a wręcz makabryczny rozwój akcji w drugiej części utworu został praktycznie zignorowany przez krytyków i badaczy<sup>2</sup>, świadczą słowa samego autora:

Mój bohater Igor na początku drugiej części umiera. Całą drugą część jest martwy i zaczyna zabijać innych: żonę, córkę, kochankę, przyjaciela. Ale do dziś nikt tego nie zauważył. Może powinienem bardziej to zaznaczyć, że Igor żyje tylko w pierwszej części. Druga zaczyna się od napisu na murze: „Kill'emall let Godsort'emout”, zaś kończy portretem martwego miasta. Miasta, którego już nie ma. (Saturczak, 2013)

Tej części wypowiedzi Irwańca, która zawiera interpretację utworu — z powodów oczywistych dla współczesnego literaturoznawstwa — nie potraktujemy

<sup>1</sup> Jeśli nie wskazano inaczej, z języka ukraińskiego przeł. A.U.

<sup>2</sup> Wyjątkami są teksty Kateryny Stasiuk i Weroniki Dadajowej. Ich interpretacja tego wątku została polemicznie uwzględniona w naszych rozważaniach.

jako rozstrzygającą dla naszych rozważań, lecz włączymy w obręb interpretacji tekstu literackiego jako jego składową. Co więcej, opierając się na pryncypiach etycznej dekonstrukcji, postaramy się uwypuklić zjawiska, które stały się swoim martwym polem w obszarze widzenia nie tylko zawodowych czytelników powieści, lecz także samego autora.

Należy podkreślić, że nic w samym utworze nie wskazuje na to, że główny bohater umiera na początku drugiej części. Natomiast rzeczywiście dokonuje on pięciu zabójstw — do listy ofiar wymienionych przez autora trzeba jeszcze dodać sąsiada Igora. Z kolei niezrozumiały napis na murze „Kill'emall let Godsort'emout”, który jednocześnie jest mottem drugiej części powieści, oznacza tyle co: „Zabijcie wszystkich! Bóg rozpozna swoich” („Kill them all and let God sort them out”)<sup>3</sup>. Rozwój wydarzeń określony taką determinantą logicznie wieńczy finał utworu. Dzieło kończy się bowiem eschatologiczno-apokaliptyczną wizją: do grupy ocalałych na Wyspie epidemików, w tym Igora, dołączają zmartwychwstałe postaci, wśród których widzimy między innymi ofiary linczów, ale przede wszystkim ludzi, którzy zginęli z ręki protagonisty. Zostaje wyraźnie podkreślone, że wszyscy oni w tamtej chwili nabywają cech właściwych osobom „wyróżnionym” przez chorobę Libenkrafta, czyli zyskują zdolność „prawdziwego” widzenia, dostrzegania głębi. Ostatnia scena ma charakter podniosły i uroczysty, wszystkie postaci jednoczą się we wspólnym uniesieniu i coraz bardziej dźwięcznymi głosami wypowiadają po wielokroć frazę: „Дивись в глибину”. Te kilkadziesiąt razy powtórzone słowa brzmią jak swoiste *credo* nowej wspólnoty, która nie unosząc powiek, patrzy przez rzekę na swoje już nieistniejące miasto. W ten cudowny — iście apokatastatyczny — sposób powieściowy Gułag przeistacza się w miejsce nowego początku, w wyspę Utopię. Tytuł ostatniej części utworu (która ma formę wierszowaną) — *Епілог він же пролог* — stanowi *expressis verbis* potwierdzenie takiej koncepcji.

## Apokaliptyczna utopia pod maską antyutopii

Utopią literacką nazywamy utwory, które odzwierciedlają „marzenia o doskonałym zorganizowanym i szczęśliwym społeczeństwie” i są wyrazem wiary w powstanie „niespotykanego dotąd w rzeczywistości systemu organizacji społeczeństwa opartego na sprawiedliwych zasadach” (Niewiadowski, Smuszkiewicz, 1990, s. 354–355). Istnieje też nielicznie reprezentowany, ale wyodrębniany przez niektórych badaczy podgatunek literatury utopijnej nazwany „apokaliptyczną uto-

<sup>3</sup> *Kill Them All, and Let God Sort Them Out* (łac. *Caedite eos. Novit enim Dominus qui sunt eius*) — legendarne słowa przypisywane legatowi cysterskiemu Arnaudowi Amalricowi, który miał je wypowiedzieć przed rzezią w Béziers (22 lipca 1209 roku) podczas krucjaty katarskiej. Zapytany, jak krzyżowcy mają odróżniać katarów od chrześcijan, opat Arnaud ponoć odpowiedział: „Zabijcie wszystkich! Bóg rozpozna swoich”. To powiedzenie jest traktowane jako alegoryczny apel, aby nie tracić czasu na „odróżnianie ziarna od plew”, ale działać zdecydowanie mimo prawdopodobieństwa popełnienia pomyłki i wydania wyroku także na niewinnych (zob. *Histoire de Béziers*).

pią”. Próbując sformułować jego zwięzłą definicję, możemy powiedzieć, iż jest to dzieło, które wyraża marzenie o ziemskim raję i przekonuje, że droga do niego prowadzi jedynie przez zniszczenie wszelkiego zła. *Sensu largo* są to koncepcje głoszące, że zaistnienie zachwycającego świata jutra nie jest możliwe bez sądu ostatecznego. W ich świetle apokalipsa jawi się jako warunek *sine qua non* nastania Arkadii. Ten model odsyła nas rzecz jasna do retoryki biblijnej, jednak wartość odnotowania jest to, że w Rzymie również istniała tradycja apokaliptyczna, przepowiadająca gwałtowne zniszczenie miasta jako karę za grzechy jego legendarnych założycieli i samych mieszkańców (Girard, 1987, s. 136).

Schemat fabularny powieści Ołeksandra Irwańca oraz użyte w niej środki obrazowania i argumentacji pozwalają nam zaliczyć ten utwór do wspomnianej konwencji apokaliptycznej utopii. Potwierdzają to słowa samego autora:

Chciałem skupić się na obrazie całkowitego odnowienia. [...] Na końcu bohaterowie wychodzą na brzeg i po drugiej stronie nie ma już nic. Muszą zacząć od zera, od początku. Patrząc na Ukrainę, myślę, że tylko całkowite odnowienie ma sens. Trzeba zabić prezydenta, premiera, całą elitę polityczną, bo wyjścia nie ma. I niech zaczną rządzić pisarze. (Saturczak, 2013)

Oczywiście ostatnie zdania dodają słowom pisarza niezbędnej postmodernistycznej ironii i dystansu, co jednak naszym zdaniem nie przekreśla wagi tej wypowiedzi. Jej emocjonalną i retoryczną powagę uzasadnia dodatkowo to, że — jak mówi sam literat — *Choroba Libenkrafta* została przez niego napisana w ciągu 20 dni w reakcji na wiadomość o wybraniu w 2010 roku Wiktora Janukowycza na prezydenta Ukrainy. Pamiętając, jak ogromne napięcia i konfrontacje — kumulujące i wyrażające bóle dwudziestolecia postradzieckiej Ukrainy — towarzyszyły temu wydarzeniu, zdajemy sobie sprawę z ówczesnego poziomu frustracji ukraińskiej patriotycznej elity. Jesteśmy też w stanie zrozumieć gorączkowe poszukiwanie radykalnego wyjścia z patowej, jak się wówczas wydawało, sytuacji, a jednocześnie ujęcia dla przeżyć z nią związanych. Irwaniec w wywiadzie udzielonym w 2013 roku, nawiązując do *Choroby Libenkrafta*, ujmuje to w następujący sposób: „Igor [...] jest odnowiony, odrodzony, zmartwychwstały. On żyje już w innym świecie. Druga sprawa, jak do tego świata dojść. Tego już nie wiem. A ludzie potrzebują drogi” (Saturczak, 2013). To, że uwadze autora umknął fakt, iż w jego książce taka droga — w sensie artystycznej reprezentacji pewnego kompleksu reakcji emocjonalnych, stereotypów psychospołecznych i światopoglądowych *cliché* — została rzeczywiście zaproponowana, tylko na pierwszy rzut oka wydaje się zaskakujące.

## Życie na ruinach więzienia

W tym miejscu warto odwołać się do opinii Jarosława Hrycaka, przedstawionej w jego najnowszej książce *Подолати минуле: глобальна історія України*



(2021), w której autor analizuje dzieje Ukrainy w XX wieku przez pryzmat koncepcji przemocy. Historyk dochodzi do wniosku, że Ukraińcy nie potrafią rozmawiać o przemocy, a tym bardziej rozpoznawać jej w sobie. Jego sąd należy oczywiście zestawiać z uniwersalnymi ustaleniami psychologii społecznej, mówiącymi, iż każdy z nas nosi w sobie załączki okrucieństwa, ale najczęściej wypiera to ze swojej świadomości (Zimbardo, 2008, s. 29). Tym niemniej lokalne dociekania Hrycaka, rzucające nowe światło na ukraińskie tragedie XX wieku oraz narodowe strategie radzenia sobie z traumatyczną pamięcią, pozwalają rozpoznać mechanizmy wpływające na współczesne relacje społeczne i interpersonalne<sup>4</sup>.

Książka Hrycaka wpisuje się w grupę prac historycznych pokazujących przemoc jako jeden z podstawowych czynników wpływających na bieg dziejów: poczynając od *Nadzorować i karać: narodziny więzienia* (1975) Michela Foucaulta, przez *Violence and Social Orders: A Conceptual Framework for Interpreting Recorded Human History* (2009) Douglassa C. Northa, Johna Josepha Wallisa i Barry’ego R. Weingasta, po *Skrwawione ziemie: Europa między Hitlerem a Stalinem* (*Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin*, 2010) Timothy’ego Snydera. Podczas gdy wymienione prace skupią się na relacjach między przemocą a władzą oraz na przemocy jako narzędziu państwa/reżimu, ukraiński historyk zwraca również uwagę na sytuacje, w których natężenie terroru okupacyjnego sprawiało, że „granica między wojskowymi i cywilami się zacierała” (Грицак, 2021).

Podobny ścisły związek wymiaru politycznego i osobistego, jak też zależność pomiędzy zjawiskami z obszaru nacjonalizmu, (post)kolonializmu i płci społeczno-kulturowej znalazły się w centrum uwagi studiów genderowych, które sięgnęły po instrumentarium *trauma studies* pod koniec XX–na początku XXI wieku. Analiza posttraumatycznego doświadczenia dekolonizowanych nacji, dotycząca strategii reprezentacji tematu przemocy między innymi w kulturze, literaturze, polityce czy mediach, stała się — jak pisze Wadym Wasylenko — jednym z kluczowych aspektów tak ukierunkowanych badań (Василенко, 2017). Na ukraińskim gruncie podobnego wyzwania podjęła się Sołomija Pawłyyczko. W swoich pracach *Насильство як метафора* (*Дискурс насильства в українській літературі*) (1999) oraz *Література як помста: образи жорстокості в епоху романтизму* (1999) literaturoznawczyni dokonuje eksploracji „przemocy jako pewnego języka, pewnego dyskursu, który ukształtował się wewnątrz samej kultury i aktywnie reprodukuje się obecnie” (Павличко, 2009, s. 592). Ilustrując swoje tezy licznymi przykładami, Pawłyyczko dochodzi do wniosku, że ukraińska literatura XIX i XX wieku zasługuje na miano literatury zemsty; co więcej,

<sup>4</sup> Obecnie rzecz jasna w sposób wiarygodny możemy mówić wyłącznie o zjawiskach w kraju, jakim była Ukraina przed 24 lutego 2022 roku. Książka ukazała się na kilka miesięcy przed rozpoczęciem kolejnego etapu wojny rosyjsko-ukraińskiej, który z pewnością przyniesie znaczące i trwałe przeobrażenia w funkcjonowaniu społeczeństwa Ukrainy. Tym niemniej kontynuacja zaproponowanej przez Jarosława Hrycaka rozmowy na temat przemocy, w naszej opinii, może się stać ważną częścią powojennej ukraińskiej refleksji.

„oprócz zemsty na prześladowcach, cudzoziemcach i innowiercach, nie mniej miejsca w niej zajmuje na pozór nieumotywowana przemoc, przede wszystkim w stosunku do kobiet” (Павличко, 2009, s. 591). Badaczka mówi o kontynuacji tej fatalnej narodowej tradycji, obserwując postradziecką kartę w historii rodzimego piśmiennictwa — jej zdaniem również współcześni ukraińscy pisarze nader często dokonują rozliczenia z przeszłością właśnie w formule zemsty. Wśród przyczyn takiego zjawiska — oprócz nigdy nieprzepracowanych, bo uświęconych patosem narodowej narracji, wzorów — Pawłyczko widzi między innymi konsekwencje totalitarnego i kolonialnego ucisku. Z jednej strony, okrucieństwo to część „globalnej koncepcji wyzwolenia Ukrainy od przekleństwa jej losu”, a z drugiej — symboliczna przemoc wobec kobiet staje się, w opinii badaczki, wcieleniem frustracji pisarzy (mężczyzn) dręczonych „nienawiścią do świata, historii i samych siebie” (Павличко, 2009, s. 590).

Kategoryczność sądów ukraińskiej literaturoznawczyni może oczywiście prowokować do dyskusji, tym niemniej nie sposób nie uznać jej zasług dla problematyzacji centralnych obrazów i wątków ukraińskiej literatury. Ustalenia zarówno Hrycaka, jak i Pawłyczko pomagają także przybliżyć się do zrozumienia drugiego, ukrytego, poziomu wymowy symbolicznej *Choroby Libenkrafta*. Naszym zdaniem problematyka przemocy stanowi bowiem jego zasadnicze napełnienie. Podtytuł powieści: *morbis dormatorius adversus*, co w tłumaczeniu z łaciny oznacza „odporny na uśpioną chorobę”, sugeruje nam, że protagonista okazał się odporny na chorobę trawiącą jego wspólnotę. Ta zaś jest ukazana jako nieuleczalna, stąd apokaliptyczna apokatastaza jawi się jako jedyne wyjście z tej otchłani grzechu i upadku. Utopijny finał utworu sugeruje nam, że przemoc głównego bohatera wobec najbliższego otoczenia powinna być usprawiedliwiona i rozgrzeszona jako czyn służący odnowieniu zepsutego do cna świata. Jednak nie tylko wcześniej przedstawione rozpoznania każą nam podważyć aksjologiczną wiarygodność takiej konstrukcji.

„Naiwni prześladowcy nie wiedzą, co czynią. Są zbyt mocno przekonani o czystości swojego sumienia”  
(Girard, 1987, s. 16)

Pomocne w tym względzie okazują się również ustalenia francuskiego antropologa kultury Reného Girarda, którego dorobek naukowy wśród studiów poświęconych fenomenowi przemocy zajmuje szczególne miejsce. Badacz w swoich fundamentalnych pracach *Przemoc i sacrum* (*La violence et le sacré*, 1972) oraz *Kozioł ofiarny* (*Le bouc émissaire*, 1982) przedstawił transkulturowy schemat zbiorowej przemocy. Zdaniem Girarda to bowiem nie kompromis, lecz przemoc leży u źródeł życia społecznego.

Najważniejszym komponentem jego prac jest rozwinięcie koncepcji kozła ofiarnego. Do znanych ustaleń na temat funkcjonowania tego mechanizmu Girard dodaje tezę o jego fundamentalnym znaczeniu dla przetrwania wspólnot. „Proces zrzucania na jednego z przedstawicieli gatunku winy za cały nieład panujący w społeczeństwie Girard nazywa mechanizmem założycielskim” (Kłoczkowski, 2019). Zbiorowe frustracje i lęki — twierdzi antropolog — znajdują kompensacyjne zadośćuczynienie w ofiarach dzięki mechanizmowi prześladowczemu. Odkrywczym ustaleniem badacza jest wyodrębnienie i opisanie ostatniego etapu aktu założycielskiego opartego na przemocy — grupa, która odzyskała swoją jedność, dokonuje sakralizacji ofiary. Ta operacja pozwala również na sakralizację przemocy. Zabójstwo dokonane w imię odnowy moralnej staje się bowiem misją i zaszczytem. Przemoc jest zawsze poprzedzona swoistym procesem oskarżycielskim, w ramach którego ofierze jest przypisywana wina za kolektywne nieszczęścia, będące następstwem jej świadomych działań lub występków przeciwko „ludzkim i boskim” prawom. Prześladowcy nie są w stanie dostrzec iluzoryczności winy ofiary, ponieważ znajdują się całkowicie we władzy zbiorowych wyobrażeń oraz „ślepo” realizują archaiczne mechanizmy reagowania na kryzys.

Analizując kanoniczne teksty kultury, Girard dochodzi do wniosku, że wzorcową reprezentacją ideologii ofiarniczej jest mit o Edypie. Badacz twierdzi, że ów mit opowiada historię Edypa z punktu widzenia oprawców i zawiera zestaw klasycznych stereotypów prześladowczych, między innymi chaos i kryzys wspólnoty (nieszczęścia nawiedzające Teby), kryteria ofiarnicze (Edyp jest cudzoziemcem i kuleje), moralny występki ofiary (ojcobójstwo i kazirodztwo), irracjonalność (powiązanie epidemii z zachowaniem jednej osoby), przemoc (samookaleczenie się i wypędzenie Edypa z miasta) i wreszcie przywrócenie dzięki tej interwencji ładu społecznego (Girard, 1987, s. 40–43).

## Przemoc jako plaga

Powieść Ołeksandra Irwańca — przywołująca, jak już zostało wspomniane, dramat Sofoklesa — aktualizuje naszym zdaniem ten schemat w kontekście ukraińskich rozliczeń z kolonialną spuścizną i prób pokonania postkolonialnego kryzysu. W utworze ukraińskiego literata epidemia jest figurą kolektywnego nieszczęścia analogicznie jak dżuma w micie o Edypie. W roli ofiary zaś występuje zbiorowy kozioł ofiarny — zdemoralizowane społeczeństwo. Odpowiedź na pytanie, dlaczego kobiece postaci zajmują w tym względzie wyeksponowane miejsce, zasługuje na osobną szczegółową analizę. W obrębie interesujących nas zagadnień skupimy się na właściwości przemocy, która umknęła uwadze autora, a mianowicie na jej „zaraźliwości”. René Girard stwierdza, że przemoc ma charakter zaraźliwy — raz pokonawszy przeszkody, rozprzestrzenia się, w związku z czym można porównać ją do epidemii lub kłęski żywiołowej:

Przemoc ma zadziwiające skutki mimetyczne, bezpośrednie i pozytywne, jak również negatywne. Im bardziej ludzie starają się [ją] opanować, tym bardziej dostarczają jej pokarmu; przekształca się ona w myśl zasady: im większy, tym szybciej się rozprzestrzenia; jest podobna do ognia, który ogarnia wszystko, co staje mu na przeszkodzie. (Girard, 1987, s. 51)

Przemoc można więc porównać do plagi. Bohater powieści Irwańca, który miał być odporny na bolączki swojej wspólnoty, w tym jej przemocowy sposób funkcjonowania, w rezultacie „zaraża się” przemocą, staje się trybikiem jej koła zamachowego. Weronika Dadajowa zwraca uwagę na to zjawisko, pisząc:

Pod wpływem okrutnego otoczenia i strachu [...] zmienia się osobowość i zachowanie bohatera. Oprócz obcych ludzi zabija on nawet swoją żonę, córkę, przyjaciela i koleżankę. Nie wszystkich zabójstw dokonuje umyślnie, ale [...] wcale ich nie żałuje. Podobnie jak inni mieszkańcy miasta przeistoczył się w zombie lub robota, który o niczym nie myśli i nic nie czuje. Państwo niszczy w nich wszystkie naturalne ludzkie cechy. (Амір, Дадајова, 2018, s. 58)

Nie sposób się jednak zgodzić z taką interpretacją, ponieważ — jak wynika z rozwoju akcji powieści — protagonista dokonuje zabójstw, już będąc pod wpływem „zbowiennej” choroby, która wyzwala go spod hipnotycznej indoktrynacji państwa. Igor nie żałuje swoich ofiar, gdyż — po pierwsze — nowy „wzrok” pozwolił mu dostrzec ich nikczemną, wręcz wstrętną istotę, a po drugie — zabija ich, bo chcą go wydać. Nie jest więc katem, lecz ofiarą, która walczy o życie. Finał utworu, jak już zostało wykazane, dodaje do tej narracji „usprawiedliwiającą” warstwę sakralną w postaci utopijnych wątków politycznej metafizyki.

Naszym zdaniem o „zarażeniu” przemocą bohatera nie możemy mówić bez uwzględnienia tych zasadniczych konstatacji. Totalitarne, represyjne państwo, owszem, tworzy sytuację „więzienia”, którym rządzą okrutne zasady. Niemniej jednak zobrazowany przez autora sposób przeciwstawienia się mu i „uratowania” zniewolonej wspólnoty na drodze totalnej przemocy jest artystycznym wcieleństwem określonych światopoglądowych i mentalnych konstruktów — jest wpisaniem się w dyskurs przemocy i rodzajem symbolicznej zemsty, o której pisała Sołomija Pawłyyczko.

Rzecz jasna możemy przyjąć inną optykę i mówić o desperackiej próbie konfrontacji ze złem, jest to jednak próba, która wywołuje dużo pytań o etyczność oraz wartość takich wizji dla rzeczywistego „uzdrowienia” wspólnej przestrzeni. W ramach zaś dociekań na styku literaturoznawstwa i nauk społecznych będą to pytania o zasadność wykorzystania metafory choroby jako „narzędzia potępienia, kary i napiętnowania” (Sontag, 1999, s. 142).

## Pytania o metafory i przemoc

Obraz epidemii w powieści użyty *à rebours* (to nie protagonista, który pada na chorobę Libenkrafta, jest chory, lecz jego otoczenie) ma uwiarygodnić przesłanie ideowe utworu. Jak pisze Susan Sontag:

Nic nie sugeruje kary dobitniejszej niż choroba opatrzona znaczeniem — i to znaczeniem nieodmiennie moralistycznym. [...] Najpierw z chorobą tą utożsamia się przedmiot największego lęku (zepsucie, rozkład, zanieczyszczenie, rozprężenie, słabość). Choroba sama staje się metaforą. (Sontag, 1999, s. 62)

Amerykańska literatka, dokonując przeglądu tego typu narracji, udowadnia, że to właśnie choroby epidemiczne stanowią „przenośnię zamętu społecznego” (Sontag, 1999, s. 63), a plagi są uważane „za wyrok wydany na społeczeństwo” (Sontag, 1999, s. 132). Istotne jest również to, że „sama choroba [...] nie jest tutaj karą, lecz symptomem zła, które należy ukarać” (Sontag, 1999, s. 84). Obraz cywilizacji zarażonej śmiertelną i odrażającą chorobą, jak pokazuje Sontag, nader często służy zatem jako usprawiedliwienie terroru i przelanej krwi. To pozwala autorce dojść do wniosku, że „pojęcie choroby nigdy nie jest niewinne” (Sontag, 1999, s. 86). W kontekście eschatologiczno-apokaliptycznych wizji zawartych w omawianej powieści warto jeszcze przytoczyć następujące stwierdzenie pisarki:

To, że nawet z apokalipsy można uczynić coś, co zdaje się mieścić w kręgu normalnych ludzkich oczekiwań, jest niebywałym gwałtem na naszym poczuciu rzeczywistości, na naszym człowieczeństwie. (Sontag, 1999, s. 180)

Jednocześnie Sontag nie boi się pokazać swojego ambiwalentnego stosunku do poruszanej problematyki. Z jednej strony pisze, że współcześnie metafory choroby są tanim chwytem i „należy je obnażać, krytykować, wałkować, zużywać” (Sontag, 1999, s. 180), a z drugiej — poniekąd przyznaje, że taki sposób obrazowania jest nadal nieunikniony. Literatka zadaje ważne pytanie:

Jak jednak być surowym w drugiej połowie XX wieku? Jak być surowym, kiedy tyle rzeczy domaga się surowej oceny, kiedy żyjemy ze świadomością zła, lecz brak nam odpowiedniego języka religijnego czy też filozoficznego, który pozwoliłby mówić o złu w sposób inteligentny? Starając się pojąć zło „skrajne” lub „absolutne”, szukamy odpowiednich metafor. (Sontag, 1999, s. 87)

Kolejna faza agresji putinowskiej Rosji na Ukrainę uczyniła to pytanie nader aktualnym również w XXI wieku. Komentatorzy na całym świecie, zastanawiając się nad fenomenem poparcia dla tej zbrodniczej wojny przez większość Rosjan, często odwołują się właśnie do przenośni maladycznych. W szczególności o szokujących reakcjach na ukraińską tragedię mówi się jako o objawach epidemii (dżumy, cholery), która opanowała rosyjskie społeczeństwo.

Wojna rozpętana przez Rosję aktualizuje także wyzwanie analizy fenomenu przemocy. Na przykładzie rozwoju tego kraju w ostatnich 30 latach widzimy realizację schematu z książek Reného Girarda, który pisał o mechanizmach „zamiany kolektywnego nieszczęścia w kolektywną przemoc” (2019, s. 77). Rosyjskie władze i propaganda stosują nader charakterystyczne dla tego modelu zabiegi: zamieniają frustrację w resentyment, oskarżają ofiarę o sprowokowanie agresji, tworzą odrażający portret zaatakowanego, przekonują o niewinności własnej wspólnoty, pokazują oprawcę jako męczennika itp. Co znamienne, uciekają się też do wzo-

ru apokaliptycznego zbawienia, ustami prezydenta Federacji Rosyjskiej głosząc przekonanie, że w razie wojny jądrowej: „My jak męczennicy trafimy do raju, a oni po prostu zdechną”.

To wszystko pokazuje, jak odmienne drogi przeszły Rosja i Ukraina po ustanowieniu swojej suwerenności w 1991 roku. Oba państwa musiały się zmierzyć z posttotalitarnym dziedzictwem oraz pamięcią, która zaznawszy represji, „pozostaje politycznie i psychologicznie wybuchową dla kolejnych pokoleń” (Kiba, 2021). Następstwa przynależności do totalitarnej przestrzeni dla Ukrainy rozpoznawała Iryna Starowojt, pisząc: „widma przeszłości prześladują praktycznie wszystkich. Okrucieństwa w naszym wieku nie jest mniej niż w poprzednim. Ale nasz czas wyróżnia próba refleksji i zmiany” (za: Kiba, 2021). Te widma nader często przejawiały się w najnowszej historii Ukrainy nie tylko w postaci problemów i kryzysów społecznych, lecz także w „zaprogramowanych” przez traumę reakcjach na nie. Podobne syndromy, co zrozumiałe, znajdowały odzwierciedlenie również w przestrzeni symbolicznej, między innymi w literaturze.

Nie może nie wywołać satysfakcji to, że próby refleksji podejmowane przez ukraińskich intelektualistów oraz proces obywatelskiego dojrzewiania Ukraińców zaowocowały sytuacją, w której wizje apokaliptycznych utopii możemy obecnie traktować jedynie jako świadectwa ich czasu. Na dystopijne wizje pisarzy chętnie powołują się politologowie, często dzieje się tak właśnie z twórczością cenionego pisarza Ołeksandra Irwańca. W obliczu nowych, choć nader dramatycznych, wyzwań, przed którymi stoi dziś Ukraina, napawa nadzieją to, że przynajmniej w przypadku *Choroby Libenkrafta* autor okazał się „prorokiem przeszłości” (Амір, Дадаїова, 2018, s. 51). Dziś droga do odnowy społeczeństwa ukraińskiego nie wiedzie bowiem przez potępienie i unicestwienie, lecz przez zjednoczenie w obronie życia — zamiast podziałów i przemocy wynikających z frustracji widzimy siłę, której towarzyszy wiara w lepsze jutro budowane wspólnym wysiłkiem. Pozostaje tylko z ciekawością czekać na obrazy i metafory, które ukraińscy twórcy będą wykuwać w celu opisu tego wyjątkowego czasu.

## Bibliografia

- Boruszkowska, I., Pieczek, U. (2013). *Gabinet doktora Libenkrafta*. Pobrane z: <https://popmoderna.pl/gabinet-doktora-libenkrafta/#> (dostęp: 11.08.2021).
- Girard, R. (1987). *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Girard, R. (2019). *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Plecińscy. Kraków: Wydawnictwo Nomos.
- Histoire de Béziers. *Kill Them All, and Let God Sort Them Out*. Pobrane z: [http://www.sunnyfrance.net/histoiredebeziers/tuez\\_UK.html](http://www.sunnyfrance.net/histoiredebeziers/tuez_UK.html) (dostęp: 11.08.2021).
- Kłoczkowski, J.A. (2019). *On wiedział, dlaczego chcemy zabijać*. Pobrane z: <https://deon.pl/wiara/wiara-i-spolczenstwo/on-wiedzial-dlaczego-chcemy-zabijac,495009> (dostęp: 11.08.2021).
- Niewiadowski, A., Smuszkiewicz, A. (1990). *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

- Saturczak, Ł. (2013). Jestem starym sceptykiem. *Dwutygodnik*. Pobrane z: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4574-jestem-starym-sceptykiem.html> (dostęp: 11.08.2021).
- Sontag, S. (1999). *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders. Warszawa: PWN.
- Zambrzycka, M. (2019). Historie alternatywne i postapokaliptyczne wizje przyszłości w prozie Ołeksandra Irwancja. *Literaturoznawstwo*, 13, s. 32–44.
- Zimbardo, P. (2008). *Efekt Lucyfera*, przeł. A. Cybulko, J. Kowalczevska, J. Radzicki, M. Zielinski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Амір, А., Дадайова, В. (2018). *Сучасна українська література. Постмодерний період. Кінець ХХ–початок ХХІ століття*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove [Amira, A., Dadayova, V. (2018). *Suchasna ukrayins'ka literatura. Postmoderennyu period. Kinets' XX–pochatok XXI stolittya*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove].
- Василенко, В. (2017). Вихід із тіні, або «Імперський чоловік» — «колоніальна жінка». *Слово і час*, 4 [Vasylenko, V. (2017). *Vykhid iz tini, abo „Impers'kyu cholovik” — „kolonial'na zhinka”*. *Slovo i chas*, 4]. Pobrane z: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/159136/07-Vasylenko.pdf?sequence=1> (dostęp: 11.08.2021).
- Грицак, Я. (2021). *Коротка історія насильства*. [Hrytsak, Ya. (2021). *Korotka istoriya nasyt'stva*]. Pobrane z: <https://zbruc.eu/node/108782> (dostęp: 11.08.2021).
- Ірванець, О. (2010). *Хвороба Лібенкрафта. Morbus dormatorius adversus: понурий роман*. Харків: Фоліо [Irvanets', O. (2010). *Khvoroba Libenkrafta. Morbus dormatorius adversus: ponuryu roman*. Kharkiv: Folio].
- Ківа, І. (2021). *Ірина Старовойт: «Як зріле громадянське суспільство ми інвестуємо в найважливіше — людей і їхні ідеї»* [Kiva, I. (2021). *Iryna Starovoyt: „Yak zrilehromadyans'ke suspil'stvo my investuyemo v nayvazhlyvishe — lyudey i yikhni ideyi”*]. Pobrane z: [https://lb.ua/culture/2021/09/14/493937\\_irina\\_starovoyt\\_yak\\_zrile.html](https://lb.ua/culture/2021/09/14/493937_irina_starovoyt_yak_zrile.html) (dostęp: 11.08.2021).
- Павличко, С. (2009). *Теорія літератури*, уклад. В. Агеєва, Б. Кравченко. Київ: Основи [Pavlychko, S. (2009). *Teoriya literatury*, uklad. V. Aheyeva, B. Kravchenko. Kyiv: Osnovy].
- Стасюк, К. (2015). *«Хвороба як метафора» (за Сьюзен Зонтаг): українська проза на початку третього тисячоліття* [Stasyuk, K. (2015). *„Khvoroba yak metafora” (za Syuzen Zontag): ukrayins'ka proza na pochatku tret'oho tysyacholittya*]. Pobrane z: <http://repository.rshu.edu.ua/id/eprint/5539/> (dostęp: 11.08.2021).





<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.13>

Data przesłania artykułu: 10.02.2022

Data akceptacji artykułu: 22.05.2022

JANA VRAJOVÁ

Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu, Republika Czeska

(Palacký University in Olomouc, Czech Republic)

## Realismus a dekadence jako „nákaza“ v dobové řeči o literatuře 19. století

### Realism and Decadence as a “Contagion” in 19th-Century Discourse on Contemporary Literature

Abstract

The aim of this paper is not to analyze the thematization of diseases (whether specific or general) or contagion expressed in literary form, but to explore the ways in which the discourse of contemporary literary criticism applied imagery associated with disease to descriptions of shifting literary norms in conjunction with changing cultural and social paradigms of the time.

*Keywords:* contagion, the 19th century, Czech literature, literary criticism

## Realizm i dekadencja jako „zaraza” we współczesnym języku o literaturze XIX wieku

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu nie jest analiza tematykacji chorób (czy to konkretnych, czy to ogólnie pojmowanych) lub zjawiska infekowania w wypowiedziach literackich. Ma natomiast za zadanie sprawdzenie, w jaki sposób obraz choroby był w ówczesnym języku tekstów krytycznoliterackich czeskich periodyków metaforycznie odnoszony do dyskursywnego (kierunkowego) przeobrażenia norm literackich przez powiązania z ówczesnymi paradygmatami kulturowymi i społecznymi.

*Słowa kluczowe:* zaraza, XIX wiek, literatura czeska, krytyka literacka

Čím budeme více mluvit o ‚nervosní době‘, tím více lidí bude považovat za svoji povinnost shledávat i v sobě příznaky nervosy, a poněvadž od domněle nemocného je k opravdu nemocnému jen krok, snad se nám pomocí jasnovidných básníků-věštců a lidumilných filosofů přece stane dekadentní konvenční lež tak běžnou a familierní, že se nám podaří doopravdy zúpadkovět a zbavit se toho sprostého moderního selského zdraví.

Candide. (1902) O dekadenci. Causerie. *Rozhledy*, roč. 12, č. 11, s. 313–316.

Rozvažování nad tématem nákazy jako metaforického prostředku literárně kritické řeči českých autorů 19. století ve vztahu k realismu bych ráda uvedla citací pasáže z rané studie F. X. Šaldy nazvané *K otázce dekadence* z roku 1895<sup>1</sup>. V ní autor popsal, jak metaforizace chorob v literárním životě probíhala, a zásadně tento způsob myšlení napadl: „Jisto je, že každé nové literární hnutí, nový proud jeho, určitý nový typ naráží na *odpor* soudobého mravu, společnosti, hromady. Každé literární hnutí (i to, jež dnes překonáno, jeví se nám jako ryze konzervativní) bylo na *počátku* svém, kdy se zrodilo, kdy poprvé vběhlo bílé, pružné, opilé sluncem do měkkého písku arény, *revoluční*. Dnes víme zcela určitě, jak revolučním byl ve svých počátcích klasicismus, jak romantismus, jak realismus a naturalismus. Dnes víme také zcela určitě, že kdekoliv se vyskytá zápas mezi novým a starým proudem, hned formuje se otázka choroby a nemoci [zvýraznila JV], a jeden směr pohazuje jím jako blátem druhý. V boji mezi klasiky a romantiky spílají první druhým: vy chorobní, vy výstřední, vy nezdraví – a druzí prvními stejně: vy bezmocní, vy starci, vy sešlí věkem, vy choří. Každá strana vyčítá druhé a **jen druhé nemoc** [zvýraznila JV] a reklamuje pro sebe, jen pro sebe, **zdraví** [zvýraznila JV], mládí, sílu“. (Šalda, 1925, s. 134)

Šalda tedy potvrdil zaužívanost opozice zdraví x nemoc v myšlení o uměleckých směrech, následně pak připomněl práci Charlese Sainte-Beuve, v níž na otázku, kdo je romantik a kdo klasik, autor odpověděl, že klasik je člověk zdravý a romantik člověk nemocný. Šalda jakožto propagátor moderní kritiky tento metaforizující trend v literární kritice razantně odmítl a spojení „literární nemoc“ označil za „prázdné slovo, které necharakterizuje, které jen popírá.“ (Šalda, 1925, s. 135) K této studii se ještě vrátíme v souvislosti s dobovou reflexí dekadence, nyní se však soustředíme na problematiku literárního realismu v české literatuře druhé poloviny 19. století.

Počátky realismu v literatuře se v českém prostředí pojí s národně-obrozo-  
vacím procesem a s ním spojeným akcentem na společenskou roli literatury, v jejímž rámci byla zdůrazňována primárně její výchovná funkce. Dokud jakákoli,

<sup>1</sup> Tato studie vznikla díky finanční podpoře Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v letech 2018–2021 z Fondu pro podporu vědecké činnosti. *Tvorba Terézy Novákové v diskurzivním různohlasí přelomu 19. a 20. století* FPVC2018/16.

třeba i nová tvůrčí tendence v umění tuto funkci respektovala, nebyla kritickou obcí vnímána negativně. Tak ani realismus, dokud byl vnímán jako směr, který v sobě slučuje „ideál a pravdu“ (Hrzalová, 1965, s. 84–85), nebyl považován za něco škodlivého, české literární úsilí narušujícího. Zásadní polemiky o realistické zobrazení v literatuře započaly na konci sedmdesátých a počátku osmdesátých let 19. století vášnivými diskusemi o překlady textů Emila Zoly do češtiny (viz Václav Schulz: *Zolovy senzační romány*, 1880; Josef Durdík: *O některých vadách nynějšího vkusu*, 1881) – tedy vlastně s pronikajícím naturalismem, je však potřeba mít na paměti, že dobově byl naturalismus vnímán jako vyhrocená varianta realismu (tak jej vnímá ještě i Hostinský 1891). V této souvislosti se začíná postupně objevovat odmítnutí směrových tendencí realismu a naturalismu jako nežádoucích, ba chorobných. Tak se na příklad v referátu o německé literatuře objevuje v *Hlídce literární* v roce 1890 spojení „chorobný naturalismus“, který „byl z ciziny importován, jenž se zlomyslnou radostí líčí ošklivost přírody“. Je ovšem postaven do kontrastu ke „zdravému realismu“, který měl vystřídat umělecký a etický idealismus (O. p., 1890, s. 353). Opozice zdravý v. nemocný zde byla využita pro distinkci morálně akceptovatelných a naopak neakceptovatelných literárních textů, tedy pro posouzení jejich společenské škodlivosti. Bude ještě ukázáno, že využití metafory nákazy či nemoci vztažené na literaturu mělo vždy co do činění se sociálním či sociologickým aspektem, s ohledem na stav celé společnosti, nikoli výlučně na stav literatury. Zmíněná *Hlídka literární* byl konzervativně založený časopis, v němž byly publikovány názory ovlivněné katolicismem. To, že právě na této straně názorového spektra realismus a naturalismus nebyl z mravního hlediska příliš vítán, je srozumitelné. Jako o nezdravém a chorobném o něm mluvil o něco později ve svém referátu o slovinské literatuře František Štingl v jiném katolickém periodiku *Vlast*. Ten přímo vztáhl realismus ke katolickému smýšlení a označil jej za nemoc: „Z katolického stanoviska slušno směr ten [realismus] jako chorobný a nezdravý odsouditi.“ (Štingl, 1891/92, s. 715) Část textu věnoval Štingl sbírce Antona Aškerce *Balady a romance* a též v tomto případě se zmínil o „básnickově nezdravém realismu“. (ibidem) S metaforickým označením realismu jako něčeho nezdravého, přímo jako o nákaze se psalo v témže časopise o několik let později opět. Tentokrát v roce 1902 v článku Projev Tiskové ligy k situaci. Tisková liga měla ve svých stanovách obranu katolického náboženství a osobní čest jednotlivců, kněží i laiků, ale také propagaci kulturních aktivit spjatých s katolickou církví. (Jiroušek – Škrdle, 1901/92, s. 572) Ve svém prohlášení se vztáhla k charakteru české literatury následovně: „Přehlédajíce pak nivy českého písemnictví, setkáváme se tu stále v poezii i próze s nezdravými názory, které kotví v materialismu, feminismu a nepoutavém racionalismu. V předvádění chyb skutečného života hoví se drsnému realismu a umlčují se veškeré projevy náboženských citů... Litovati jest, že v poslední době zvláště překlady prací z francouzské literatury, které jsou téměř napařád plny nevěry nemanželské, přechází nákaza v čistou kdy-si půdu písemnictví českého“. (Jiroušek – Škrdle, 1901/92, s. 571) Tisková liga se

tímto prohlášením distancovala od povrchnosti a ateizace české společnosti, kterou popsala v nejružnějších oblastech (kromě literatury též žurnalistika, drama, obrázkový tisk, vědecké revue, malířství a sochařství ad.). V závěru pamfletu pak jeho autoři vyzývali k pomoci „v díle očisty tisku a veškerého veřejného i vnitřního života ode všech proudů protikřesťanských“. (ibidem, s. 572)

Kritický hlas vůči realismu se ale neozýval pouze z katolických pozic – k jeho literární podobě se vyjádřil například i Jaromír Hrubý, když v *Osvětě* publikoval studii o Ivanu Sergejeviči Turgeněvovi. Poměrně mírumilovně konstatoval, že „mladé pokolení se vrhlo v náruč čirého realismu, zahaleného až příliš často v liberální fráze (Hrubý, 1884, s. 199), avšak o nihilismu, který Turgeněv dle něj jako první „rozpoznal a dal mu jméno“, již hovoří jako o nemoci, která schvátí Rusko (ibidem).

Výraznou souvztažnost literární produkce s děním ve společnosti a realistickými tendencemi (opět nikoli pouze literárními) emotivně připomněla v roce 1895 Eliška Krásnohorská. O realismu literárním se zmínila víceméně okrajově, zdůraznila, že ona sama volala již v předchozích letech po realismu v literární tvorbě, ovšem realismu „ušlechtilém, který jediný jest v umění na svém místě“. (Krásnohorská, 1895, s. 95) Charakterizovala aktuální období jako literární revoluci, která je ale zahájena „valně také z příčin neliterárních, a názvem realistů octli jsme se u zřídla, ze kterého se hlavní proudy revoluční řinou“. (ibidem, s. 96) Tím připomněla, že s termínem realismus v té době velmi aktivně zacházel též Tomáš Garrigue Masaryk v souvislostech obecně kulturních, ale též politických. Toho ostatně označila ironicky za „velmistra realistů“ a vytýkala mu, že zejména mládež vede k odklonu o zápas o českou národnost s tím, že již není potřeba se obávat o český jazyk a jeho budoucí existenci. Následně uvedla množství soudobých příkladů ukazujících pravý opak – boj o češtinu na úřadech, školách, neshody ve farnostech atp. a dodala, že „za takovýchto poměrů chce nás učiti realismus, abychom přestali se vzněcovati k vlasteneckému vytrvání, abychom se posmívali projevům vlastního zápalu národního, abychom s potupou odhazovali zbraň tak mohutnou, jakouž bylo a bohdá dosud jest okřídlené slovo básnické, volající k nám přímo do bojů politických svoje útěchy, svá povzbuzení i svá napomenutí!“ (ibidem, s. 97)

Krásnohorská sice nevyužila přímo metaforu nemoci při označení negativního vlivu realistů na českou společnost, však obrazného vyjádření využila rovněž, když mluvila o „kabalistickém zaříkání“ a o „otravě nejsvětějšího citu v nejedné mladé nesamostatné duši.“ (ibidem, s. 97)

V souvislosti s napadáním Masaryka jej ještě v roce 1920 v přednášce nazvané *Klepy* a pronesené 25. 4. na Staroměstském náměstí pod širým nebem bránil soudobý popularizátor vědy, autor lidových přednášek, středoškolský učitel chemie Alexandr Batěk proti spojování jeho (Masarykova) jména s označením realismu jako „otravy duše, odnárodnění, odmrazení, odslovanění“, dále se pokoušel vymýtit patrně dobově rozšířenou tezi tvrdící, že „Masarykův realismus byl prý vočkován do těla našeho národa z Vídně a stal se nákazou podporovanou Němci

a židy; tato německožidovská nákaza pronikla prý do celého těla, takže v Čechách vládne prý cizí duch“. (Batěk, 1920, s. 7)

Jestliže jedna tendence navazující na zmíněné podněty Krásnohorské a školy národní vůbec bojovala za společenské „zdraví“ ve smyslu ochrany češtiny proti němčině a proti pronikání nežádoucích mravních poklesků skrze překlady zahraniční (zejména francouzské) literatury, druhá skupina rekrutovaná spíše z mladé generace v devadesátých letech diskutovala především o tom, co je to dekadence a jestli její projevy v umění i mimo ně ovlivňují negativně (chorobně) duchovní klima doby. Arnošt Procházka (významná postava české dekadence) na počátku devadesátých let pod pseudonymem Gabriel Moton publikoval stat' Glosa k dekadenci, v níž vytyčil její hranice – odmítl ji vnímat jako směr ovlivněný epochami, ideály či módou, ale definoval ji jako „absolutní dekadenci končící sama v sobě“. Při použití opozice zdraví x nemoc výrazně oddělil v duchu modernistického vnímání individuality prospěch jedince od prospěchu společnosti: „Absolutní dekadence. ... *Svrchované zdraví individuálně, jednotlivcovo, ale morová nemoc společnosti celku*“. (Procházka, 1893/94, s. 116)

V recenzi sbírky *Zazděná okna* Jiřího Karáska ze Lvovic na Procházkou nepřímo reagoval F. V. Krejčí, když o dekadenci mluvil jako o chorobě (zde přímý odkaz na výše zmíněné Procházdkovo tvrzení o zdraví jedince a nemoci společnosti) a za dekadentní označil (opět metaforicky) vše, co je již v určitém literárním směru zplanělé, za vrcholem.

„Romantikem, realistou atd. lze býti do jisté míry kdykoli; dekadentem však jen v jistém momentu sociologickém a historickém. ... Nepokládám za upřímného a důsledného dekadenta v umění, kdo není dekadentem jako člověk a jako člen jisté společnosti v jistém momentu, který odpovídá biologicky onomu momentu, jež v literatuře zoveme dekadencí. Dekadence jest výraz rozkládající se společnosti a individua tím uvolněného, chorobně zjemnělého a kultivovaného a tak při všem bohatém rozvoji nesoucího zárodek rozkladu a hniloby jako jeho okolí. Naši dekadenti neradi slýchají názor, že směr jejich je chorobný. Alespoň jednotlivcům prý není, i když o společnosti to připustíme. Ovšemže ne v doslovném znění výrazu, a představovati si, jako některé kruhy, každého moderního dekadenta jako tuberkulosního pološilence jest směšno. Ale choroba jest zde myšlena jako jistý stupeň ve stupnici hodnot biologických. Co překročilo vrchol svého rozkvětu, co jest přezrálým, přejemnělým, třeba to i žilo co nejbohatěji, ztrácí svou životní jednotu, tuhé pouto organismu popouští a úplný rozklad, třeba i sebe vzdálený, jest koncem, ku kterému organismus spěje.“ (Krejčí, 1894/95, s. 39)

Do této diskuse zazněl názor navazující na myšlení Elišky Krásnohorské a obecně školy národní – že totiž dekadenci není v českém prostoru možno akceptovat proto, že neodpovídá původní české tradici, ale je importována ze západu. Takto smýšlel v *Literárních listech* např. Jan Vorel: „Dekadence, jak viděti, jest názor života a světa jedinečný, *individuální*. Jako každý názor jej respektujeme, všechny invektivy stranou. Stavíme se proti němu jen z toho důvodu, že ne-

ní organickým plodem našeho historického vývoje. Jest přinesen ze západu, přejat, jest pouhou imitací. Nevykládá a nereprodukuje nic *našeho*, vše cizí.“ (Vorel, 1894/95, s. 6) Tento názor ovšem nesdílel autor recenze v *Literárních listech* románu F. X. Svobody *Noví vesničané*, vystupující pod zkratkou A-a. Zdůraznil v ní připravenost českého kulturního prostoru pro akceptování dekadence a vnitřní souznění s ní: „Mohl-li kdy v českém vzduchu povstati a vzrůstí realismus, pokrokářství, ‚dekadence‘, plyne z toho nutně, že musela ke všeobecné formaci duchů českých, že citově i myšlenkově musela tu býti mateřská lůna, v nichž mohly se ujati: kdyby byly jenom z ciziny přineseny jako módní předmět a libůstka jednoho, či dvou lidí, mohly by se snad na chvíli, efemerně, zablesknouti, ale nikdy delší dobu existovati a evolovati.“ (A-a, 1894/95, s. 329)

Nyní se vraťme k Šaldově v úvodu tohoto referátu připomenuté studii o dekadenci, která vyšla právě v letech, z nichž jsou zmíněné citáty (tedy 1894/95). V ní totiž věnoval rozsáhlou pasáž právě metafoře nemoci aplikované na dekadenci: „Všechny námitky odpůrců dekadence sbíhají se nakonec, vrcholí a zahrnují jedním odsuzujícím termínem: *nemoci, choroby*.“ (Šalda, 1925, s. 213) Nežůstal však u tohoto konstatování, ale ptal se po podstatě takto označovaného, po definici nemoci. Odhalil planost takto formulovaných vyjádření, popsal de facto jejich rétoričnost, konstatoval, že „pouhým holým odsouzením slovy a hesly, jako: nemoc, choroba atd. není nic poznáno, vyšetřeno“. (Šalda, 1925, s. 213) Když kritikové volí lexikum z oblasti onemocnění v souvislosti s dekadencí, vnímají život společnosti analogicky k životu jedince – od jeho začátků, dětství, doby vrcholu – dospělosti, až po stáří, úpadek sil, dekadenci. S tím, že je společnost vnímána jako živoucí organismus a je antropomorfována, Šalda nesouhlasil. (Šalda, 1925, s. 216) A nesouhlasil ani s tím, že by měla být literatura „odrazem soudobých mravů“. (ibidem) Argumentoval tím, že často je právě zřetelný „citelný a bolestný rozpor mezi *soudobým mravem*, soudobou kulturou a *rázem soudobé literatury*“. (ibidem) Společnost, kulturu, literaturu vykládal nikoli jako dějiny komunity, organismu, ale dějiny individua (ibidem). A individualismus v umění nepokládal za chorobu, nýbrž za „podstatný a pojmově nutný požadavek každého společenského rozvoje“. (Šalda, 1925, s. 217)

Šalda však poukázal ještě na jinou charakteristiku dekadence v souvislosti s nemocí – a to skrze oblibu zobrazovaného předmětu: „chorobně zcitlivělé umění, které miluje nemoc, utrpení, bídu těla i duše se zvláštní a výlučnou zálibou a tak ohrožuje společnost – přílišností svého altruismu“. (Šalda, 1925, s. 218) Vysvětloval takovou interpretaci dekadence jako reakci na parnasistní tvorbu, o níž mluvil jako o objektivní, plastické a stoické. Aniž by jmenoval, odvolával se na kritiky dekadence, podle nichž právě tento směr „zjednal nemoci přístup do umění“, zjednal jí domovské právo v uměleckém světě, z něhož byla dříve vypuzována. (Šalda, 1925, s. 137) Tak jako předchozí zmíněné ukázky týkající se práce s metaforou nemoci ve vztahu k literatuře, i Šaldova práce směřuje svou podstatou k otázce

mimoliterární, kulturně společenské, ovšem literaturu vždy provázající – k otázce mravnosti v umění, k otázce společenské angažovanosti umění.

Jak jsme mohli sledovat na uvedených příkladech, které by bylo ještě možno zmnožovat, metafora nemoci byla v dobové řeči o literatuře v druhé polovině 19. století a na přelomu století užívaná jednak jako varování před pronikáním cizorodých prvků do křehce etablované česky psané literatury, jednak jako zdvižený prst nad možností mravního úpadku s tím kterým literárním směrem přicházejícím. V návaznosti na myšlení Susan Sontagové o způsobech metaforizace nemoci nám dobový materiál potvrdil tezi o tom, že v 19. století se stávaly metafora nemoci prostředky (někdy až agresivními, v každém případě však velmi naléhavými) vyjádření nesouhlasu či odporu s daným stavem a mohly být silným manipulativním prostředkem – viz E. Krásnohorská. Tento typ metaforizace je spjat s představou nemoci jako něčeho, co je třeba potrestat, v případě literatury tedy z ní vymýt. (Sontagová, 1997, s. 58) Sontagová připomínala, že všeobecně rozšířené psychologické teorie nemoci připisovaly konečnou zodpovědnost za onemocnění i za uzdravení pacientovi samému. (Sontagová, 1997, s. 58) Od organismu společnosti se těmito metaforami požadovalo, aby si svou „nemoc“, svůj úpadek, uvědomil a sám se očistil, navrátit k původnímu (dobrému) stavu. Až generace modernistů, zdůrazňujících individuum a individualismus, prostřednictvím Šaldova článku o dekadenci tento způsob myšlení napadla a rozbíjela.

## Použitá literatura

- A-a. [František Xaver Svoboda] (1894/95). Noví vesničané. [recenze] *Literární listy*, roč. 16, č. 20, s. 327–329.
- Batěk, A. (1920). *Klepy. Přednáška pod širým nebem*. Praha: Batěk.
- Hrubý, J. (1884). Ivan Sergejevič Turgeněv. *Osvěta*, roč. 14, s. 193–202.
- Jiroušek, T. J. – Škrdle, Tomáš. (1901/02). Projev Tiskové ligy o situaci. *Vlast'*, roč. 18, č. 6, s. 570–572.
- Krásnohorská, E. (1895). České básnictví posledních dvou desetiletí. *Osvěta*, roč. 25, č. 1, s. 91–99.
- Krejčí, F. V. (1894). K poměrům naší literatury a kritiky. *Rozhledy* 3, s. 553–560.
- Krejčí, F. V. (1894/95). Jiří Karásek: Zazděná okna. [recenze] *Literární listy*, roč. 16, č. 2, s. 38–39.
- Krejčí, F. V. (1895). Nové proudy a dekadence. *Rozhledy* 4, s. 12–16.
- Krejčí, F. V. (1896/97). K dnešnímu stavu mladého hnutí. *Rozhledy*, roč. 6, č. 5, s. 193–197, č. 6, s. 247–251, č. 7, s. 306–313, č. 8, s. 350–355.
- O. p. (1890). Časopisy. Přehled písemnictví kontinentálního od července r. 1889 až do července r. 1890. *Hlídky literární*, roč. 7, č. 9, s. 351–355.
- Moton, G. [Procházka, A.] (1893/94). Glosa k dekadenci. *Literární listy*, roč. 15, č. 7, 16. 3. 1894a, s. 115–116.
- Sontagová, S. (1997). *Nemoc jako metafora*. Praha: Mladá fronta.
- Šalda, F. X. (1925). *Juvenlie. Stati články a recenze z let 1891–1899*. Praha: Štorch-Marien
- Štingl, F. (1891/92). *Slovinská literatura v roce 1890 a 1891*. *Vlast'*, roč. 8, č. 9, s. 715–716.
- Vorel, J. (1894/95). Národní román. *Literární listy*, roč. 16, č. 1, s. 1–7.





<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.14>

Data przesłania artykułu: 7.01.2022

Data akceptacji artykułu: 24.05.2022

JOZEF BRUNCLÍK

Uniuersytet Konstantyna Filozofa w Nitrze, Słowacja

(Constantine the Philosopher University in Nitra, Slovakia)

## Cholera v próze Martina Kukučina *Dies irae*

### Cholera in Martin Kukučín's Short Story *Dies Irae*

Abstract

The realist author Martin Kukučín (born Matej Bencúr) contracted cholera as a teenage boy. He also learned about it during his medical studies at the Faculty of Medicine in Prague (1885–1893). The testimony of Martin Kukučín provided in his short story *Dies Irae* describes the onset, spread and symptoms of cholera in great detail. It is also a psychological probe about the existentially perceived attitudes of the story's protagonists. As a realistic author, he strives to faithfully reproduce and faithfully record reality.

*Keywords:* cholera, symptoms, explicitness and implicitness of an expression, fear and curiosity

## Cholera v próze Martina Kukučina *Dies irae*

Abstrakt

Realistický autor Martin Kukučín (občanským jménem Matej Bencúr) se s cholerou konfrontoval ve věku dospívajícího chlapce, informace i o ní získával během studií medicíny na lékařské fakultě v Praze (1885–1893). Výpověď Martina Kukučina podrobně přibližuje nástup, šíření a příznaky cholery a je taky psychologickou sondou o existenciálně vnímaných postojích hlavních hrdinů příběhu. Jako realistický autor se snaží pravdivě reprodukovat a hodnověrně zaznamenávat skutečnost.

*Klíčová slova:* cholera, symptomy, explicitnost a implicitnost výrazu, strach a zvědavost

Martin Kukučín (vl. m. Matej Bencúr) patrí k autorom slovenského literárneho realizmu, tvoril na pomedzí 19. a 20. storočia. „Jeho prozaické dielo sa tematicky orientuje na dedinského človeka s jeho životným prostredím a zvykoslovnými tradíciami“ (Gbúr, 2005, s. 21). Poviedku s románovou koncepciou *Dies irae* (1893) napísal na konci svojich štúdií medicíny na lekárskej fakulte v Prahe. Bolo to obdobie, kedy autor svetonázorovo i umelecky dozrieval – jeho myslenie determinovala činnosť v študentskom spolku Detvan, vyrovnával sa s tolstojizmom i darwinizmom, vplyv na jeho uvažovanie mal aj T. G. Masaryk a hlasisti. V tomto období, a je to prítomné i v skúmanom texte, už pomerne úspešne zobrazoval zložitosť, závažnosť spoločenských vzťahov, morálku jednotlivcov i slovenskej dediny; kriticky poukázal na silu a moc peňazi v determinácii exogénnych činiteľov a objektívnych príčin. Jedným z činiteľov, ktorý zásadne určil dej príbehu i vývin konania a správania postáv bolo práve hromadne šíriace sa ochorenie – cholera<sup>1</sup>. Autor v duchu realistickej koncepcie verného, objektívneho zobrazovania reality siahol po situáciách, ktoré zažil ako dospievajúci mladík počas jednej z vln cholery (1873–74)<sup>2</sup> — ide teda o empirický materiál, ktorý doplnil informáciami a podrobnosťami, nadobudnutými z intenzívneho vzdelávania na lekárskej fakulte<sup>3</sup>.

Zobrazovanie nákazy cholery Martinom Kukučínom v diele *Dies irae* možno vnímať v niekoľkých rovinách. Čitateľa zaujme explicitné zobrazovanie výrazov a anticipácia nástupu cholery, naturalistické zvyrazňovanie jej obrazu a symptómov, strach zo smrti, ale umocnené sú aj implicitné presahy v podobe zdeformovanej morálky spoločnosti miestnej dedinskej komunity, ktorej cholera bola priamym katalyzátorom, urýchľovačom spoločenských procesov. Je prekvapivé, že cholerovú epidémiu sa mu podarilo v texte *Dies irae* zvýrazniť aj realizovaním napríklad rôznych podôb humoru (zvlášť čierneho humoru), sprítomnením mytologizujúcich predstáv a postupov, ktoré súviseli s procesmi, uplatňovanými na elimináciu šírenia cholery, ale i sociologickým sondovaním.

<sup>1</sup> Vladislav Potužník v štúdiu *Cholera skupina vibrií* i Anton Liška v štúdiu *Cholera epidémia z roku 1831 a jej priebeh v prešovskej eparchii* špecifikujú ochorenie cholery – ide o akútne infekčné ochorenie, šíriace sa prevažne endemicky, klinicky sa prejavujúce ako akútny zápal sliznice žalúdka a čriev s celkovou intoxikáciou organizmu. Má pomerne krátku inkubačnú dobu (najviac 3 dni, najčastejšie však 24 hodín) a ochorenie netrvá dlhšie než päť dní. Cholera sa šíri najčastejšie kontaminovanou vodou a potravou, priamym stykom s nakazeným. Hnačky a dehydratácia organizmu spôsobia ďalšie symptómy, ktoré vedú ku kolapsu organizmu. (Potužník, 1991), (Liška, 2012).

<sup>2</sup> Július Noge vo svojom príspevku *O kompozícii Kukučínových poviedok* spresňuje, že išlo o roky 1873–1874, „keď na Orave, ale i na ostatnom Slovensku zúrila cholera.“ (Tomčík, 1957, s. 297). V štúdiu *Martin Kukučín: V Dalmácii. Od poviedok k románu*, ktorá bola súčasťou *Dejín slovenskej literatúry III* Július Noge spresňuje: „Cholera v dedine (pre tento rámec mal Kukučín „historické úzadie“ v cholerovej epidémii z roku 1874, na ktorú sa ako chlapec pamätal.“ (Noge, 1965, s. 735)

<sup>3</sup> Matej Bencúr „25. júla 1893 bol promován na doktora medicíny“ (Rosenbaum, 1984, s. 354).

Už názov novely *Dies irae* (z latinčiny dni hnevu) a citovaná ukážka v podtitule z pera J. Bottu „...však príde rátať!“ (Kukučín, 1952, s. 84) predznamenáva negatívne konotácie, asociované motívmi strachu, obáv, fatalistických predstáv a obdobných pocitov. Tie sú umocnené informáciou, ktorú nesie do dediny Lomnica richtárovi Zimovi zriadenec vrchnosti, pandúr Števkó Straka: „Druhý deň, čo chodím po obciach: všade písma. Ide vraj cholera (...) Kdesi z Tureckej sa vybrala a ide vraj do nás. Ak ju mráz neobarí, amen – iba testament robiť. Richtárova bezstarostná tvár zväznela“ (Kukučín, 1952, s. 85). Možno sa domnievať, že uvedený prehovor parciálnej postavy pandúra Števkó Straku vychádza z kolektívnej skúsenosti miestnej komunity i z dochovaných informácií predchádzajúcich generácií. Obava z možného ochorenia a prípadnej smrti má apelatívny charakter, je však v tejto časti textu iba pripomenutím, upozornením, zvýraznením hrozby, ktorá ale nie je ešte bezprostredná, kontaktná, netýka sa miestnych obyvateľov. Tomu je samozrejme prispôsobená aj komunikácia zástupcov obce – trpezlivého a zmierného richtára Zimu a nevládneho i nedôverčivého vicerichtára Sýkoru<sup>4</sup>. Tí sa dohadujú na základe ďalších úradných oznámení obci o povinnosti vytvoriť priestory na eventuálne liečenie chorých i miestnosť pre zosnulých: „Predstavenstvu sa nakladá, pod osobnou zodpovednosťou, zaopatriť dom pre špitál, vystaviť komoru pre mŕtvych“ (Kukučín, 1952, s. 92). Rozhovory uvedených postáv majú svoju váhu a odzrkadľuje sa v nich nástojčivosť riešenia novej a kolektívne obávanéj hrozby – cholery. V tejto časti fabulárneho materiálu postavy ešte nie sú ale determinované existenciálne vyhrotenými situáciami, na ich rozhodovanie doposiaľ neoplýval tlak komunitného prostredia a ani bezprostredný kontakt s čo i len sporadickým infekčným nástupom ochorenia nie je v literárne stvárnenom priestore lokalizovaný. A tak ich debata o riešení situácie má skôr charakter úvahy, zamyslenia sa, nevytvára z nej ešte konkrétne riešenie, predsa však odkrýva diametrálne rozdielne prístupy v snahe o implementáciu nariadení. Autor však na základe kontrastu modeluje postavy, ktoré sa k riešeniu danej situácie stavajú pomerne rozdielne. Sýkora je egoistický, bezvýhradne odmietavý („Nech si robia sami. Keď chcú mať špitále, nech si postavajú. Ale zo svojho! (...) Obec nemá peňazí“ (Kukučín, 1952, s. 92)), Zima je tiež ešte neodhodlaný konať razantne, nemal na to ešte dôvod, ale zato je už pripravený nezištne, altruisticky pomáhať („(...) ani chudobe nemožno dať zahnúť, že bohatsí musia na chudobu doplácať. I rozložiť, čo je povinnosť kresťanská (...) že človek nežije iba sebe, ale i druhým: ale okúňal sa s tým vystúpiť“ (Kukučín, 1952, s. 93)). I keď je vnútorné napätie z cholerovej situácie, popretkávané vzťahovými reláciami v obci, autorom v texte enormne vygradované, jej zástupcovia a štatutári nie sú v bezprostrednom ohrození zdravia a života, a tak stále vystupujú a komunikujú nie dostatočne aktívne

<sup>4</sup> Rozprávač orientuje čitateľa v dešifrovaní povahových i charakterových črt postáv. O vicerichtárovi Sýkorovi skonštatuje už na začiatku nasledovné: „Starý Sýkora je odľud, človek neprístupný, v dedine ho nenávidia, hoci je vicerichtárom. Pozerá veľmi na groš. S takým človekom ťažko nadviazať priateľstvo“ (Kukučín, 1952, s. 89).

a prezieravo. Spomienkový pesimizmus umocnený nástupom nákazy cholery ale stupňuje napätie, vyvoláva oprávnené obavy. Autor prostredníctvom rozprávača poskytuje ojedinelé prehovory fiktívnym postavám dedinského kolektívu, pamätníkom „prvej veľkej cholery“ (Kukučín, 1952, s. 103). Spoločným menovateľom ich konštatovaní na základe ich predchádzajúcich skúseností je strach, že na cholery ochorejú a neskôr jej i podľahnú. Vnímanie cholery sa ale zásadne zmení v okamihu, keď rozprávač prináša informáciu o tom, že v inej priestorovej lokalite, dostupnej obyvateľom Lomnice, sa už ochorenie vyskytovalo a dokonca mu niektorí tamojší občania i podľahli: „v Ondrášovej už vraj dvaja umreli“ (Kukučín, 1952, s. 103). Aktivizácia stavby miestnosti pre zosnulých iniciovala vo vedomí dedinčanov stresový faktor, podnietila paniku: „Ludia sa týchto priprav hrozne naľakali“ (Kukučín, 1952, s. 104). Zachovávaním zásad kauzality, uplatňovaním príčinnno-následných súvislostí autor docielil, že fabulárny materiál je uveriteľný, nelíšiaci sa zásadne od neliterárne spracovanej reality.

V rámci snahy o verné zobrazenie skutočnosti zvýraznil autor ešte niekoľko okrajových sprievodných javov, ktoré práve nástup cholery zviditeľnil. Takým bolo napríklad uplatňovanie rôznych podôb **humoru**<sup>5</sup>. Aj keď Martin Kukučín v texte dôrazne pripomína, že „humor je udusený cholero“ (Kukučín, 1952, s. 135), predsa sa však jeho podoby v texte vyskytujú, prostredníctvom neho uvoľňoval sociálne napätie a nadľahčoval ťažobu z reflektovanej skutočnosti; bol však aj zároveň čiastočnou ochranou pred strachom, úzkosťou a panikou. Takýchto momentov ale v skúmanej poviedke nie je veľa, pretože Kukučínove postavy v nej sú pomerne poverčivé, neodvážne, rešpektujú zaužívané konvencie, nebúria sa, nevzdorujú im, akceptujú hranice i pravidlá a vzájomne morálne na seba pôsobia: „Keby si sa radšej nerúhal (...) Ej diety – nehodno posmeškovat', nehodno!“ (Kukučín, 1952, s. 105). Predsa sa však v diele vyskytne paradoxná situácia, keď si mladí tesárski majstri pri stavbe „márnice“ uľahčujú prácu žartami a vtipným komentovaním – vo všeobecnom reflektovaní ťaživej epidemickej situácie akoby pozabudli, resp. vo svojom vedomí si nepripustili, že i sami v mladom veku i dobrej fyzickej kondícii môžu ochorieť; ich pracovné nasadenie a vidina možného zárobku prehlušila obavy, strach a v konečnom dôsledku i dezilúziu: „Na cimiteri belie sa zrub. Tesári pilne robotujú. Buchot tešlíc a toporov ide do taktu, ale neznie tak veselo ako inokedy. Len majstri sú veselí“ (Kukučín, 1952, s. 104). Neochvejné, autorom intencionalne postulované psychomentálne zotrúvanie tesárov v relativizovaní epidemickej situácie zvýraznilo v skúmanej poviedke komické momenty. Autor v texte zobrazil ich šibalstvo, pestvo napríklad v situácii, keď obmotali čiernymi

<sup>5</sup> Oskár Čepan vo svojej vedeckej monografii *Stimuly realizmu* naznačoval, že v Kukučínových textoch „polarita medzi dokumentarizujúcim objektivismom, humoristickou groteskou a tragicky podfarbenou nostalgiou za všetkým ponímajúcim vyjadruje východiskovú rovnoprávnosť motívov ‚vedomého‘ (život dediny), ‚nevedomého‘ (archaické zvykoslovie) a ‚predvedomého‘ (rozporné skúsenosti autora), ktoré v rozličných epických podobách zaplňali zjavný i skrytý plán Kukučínových črt, obrázkov a poviedok“ (Čepan, 1984, s. 143–144).

motúzmi od sadzí lomnického hrobára v čistej košeli, a žartovali s ním, že sa cholere poddať neplánujú a hrobárovi núkali prednostne svoje služby – že mu môžu vyhotoviť truhlu: „Mišo drží šnúru a namáča ju do rozrobených sadzí. Žmurkne na Paľa, hotového vždy do pestva. Chytili sa šnúry a okrútili ju okolo Ďura, lomnického hrobára (...) Truhlu vám môžeme spraviť i zaraz. Umriete aspoň na hotovô. A užijete s nami oldomáš“ (Kukučín, 1952, s. 105). Hrobár Ďuro ich samozrejme slovne umravňuje v obave zo strachu a poverčivosti: „Bodaj ťa! Počkaj, ony ťa figle prejdú, keď ťa cholera pripučí (...) Keby si sa radšej nerúhal! (...) Ej dietky – nehodno posmeškovať, nehodno. Ja viem, čo je cholera!“ (Kukučín, 1952, s. 105).

V intenciách čierneho humoru vyznie aj situácia, keď sa hrobárovi deti hrajú počas jeho práce na čerstvo vykopaných hroboch („(...) hrobár Ďuro vykopal ne jeden hrob. Sám nestačí, pomáha žena i deti. Čo menšie, zabávajú sa v cimiteri na čerstvých hrobách“ (Kukučín, 1952, s. 133)), prípadne keď si objednáva od tesárov truhlu pre malého syna Janka, pričom jeden z nich súciteľne kondoluje, že mu je chlapca ľúto („No, chlapca škoda“ (Kukučín, 1952, s. 134)), no hrobár najskôr síce v jednom prehovore bolestínsky konštatuje, že jeho syn je mŕtvy („Janko umrel, maličký celkom. Nuž lepšie mu tam, ako nám tuná“), no hneď v ďalšom už situáciu pomerne prekvapivo relativizuje a bagatelizuje – vraj mu deti i tak doma zostalo ešte päť („Mám ich ešte päť, chlapcov. Ani jeden!“ (Kukučín, 1952, s. 134)).

Akosi smútočne i úsmevne zároveň môže čitateľ tiež reflektovať okolnosti pohrebu samotného hrobára Ďura. Z textu možno najskôr vydedukovať, že smútočné obrady sa v determinácii cholerovej epidémie realizovali veľmi kuso a v skrátanom prevedení. Hlavnými aktérmi mali byť osobnosti obecnej komunity – obecný kňaz a miestny učiteľ. Prvý menovaný vykonával obrady pochovávaného zosnulého, druhý prednášal reč na jeho rozlúčku, „valedikciu“ (Kukučín, 1952, s. 134). Obraz ich zástoja pri realizovaní smútočných obradov je zobrazený polyvalentne, viacvýznamovo. Najskôr je konkretizovaná ich smútočná a trúchlivá póza („Farár a učiteľ klonia hlavy k tichej modlitbe“ (Kukučín, 1952, s. 134)), neskôr je však tento ich postoj relativizovaný, resp. samotným rozprávačom je spochybnená ich pôvodná motivácia k oficiálne prezentovanej póze. A tak učiteľ viac ako za zosnulým smúti nad nemožnosťou realizovať svoju rozlúčkovú reč („Pán učiteľ zvlášte bude zle spať. Prepásol krásnu valedikciu. Aká utešená téma! (...) Ženy by plakali a naveky spomínali (...). Ale kde teraz valedikcia! Pohreb krátky, ľudu hŕstka. Krásna téma padla s Ďurom do hrobu a pán učiteľ sotva sa s ňou sníme!“ (Kukučín, 1952, s. 134–135)) a kňaz sa v obrazoch a podobenstvách viac zamýšľa v súvislosti s honorovaním smútočných obradov nad kvantitou i rýchlosťou jeho „gazdovania“, viac ho irituje stupňujúca sa obava, že ak bude takýmto tempom pochovávať aj naďalej, ich pochovať podľa kresťanských tradícií už nebude mať kto: ((...) kto pochová nás?“ (Kukučín, 1952, s. 135)).

Martin Kukučín zaujal aj priblížením **mytologizujúcich postupov**, ktoré súviseli s procesmi, uplatňovanými voči cholere. V konzervatívnej a málo napredujúcej dedinskej komunite sa okrem zvýšených nárokov na hygienu očakávala

zázračná sila konkrétneho lieku či dezinfekčného prostriedku. Miera poznania a zistení lekárskej vedy boli samozrejme limitujúce, a tak eliminovať cholera mala podľa Kukučínovho textu akási zelená soľ,<sup>6</sup> v ktorej bolo potrebné si namáčať šaty, zrejme kvôli dezinfekcii: „Tá soľ vyhryzie cholera, čo by tá kde bola“ (Kukučín, 1952, s. 105). Poverenec na boj s cholera, tzv. cholera komisár „objavil, že cholera sa ukráda ústami – treba ich teda zamknúť“ (Kukučín, 1952, s. 112), zároveň však realizuje budovanie svojej imunity tým, že si neustále „prikladá fľašku k nosu a vťahuje zdravonosnú vôňu“ (Kukučín, 1952, s. 150). Aj charakteristika dvoch najatých pracovníkov obce, ktorí by mali chorých liečiť a mŕtvych obliekať, Lukáča a Hnátika, mala zdôrazniť, že ich spôsob života, resp. svojsky budovaná imunita by mali byť voči cholere účinné: „Obidvaja mnoho pijú, mnoho fajčia, žujú močku a pracujú okolo duba. Aby cholera ešte väčšmi prestrašili vôňou, akú rozširujú, strovia každé ráno po hlávke cesnaku“, resp. „I dom už páchne od nich cesnakom, borovičkou a tabakom“ (Kukučín, 1952, s. 113, 150). Laický spôsob, ako sa zbaviť potenciálnej cholery, resp. obmedziť jej ďalšie šírenie autor dokumentoval na postave gazdu Hubku, ktorý sa vrátil z oblastí, zamorených cholera – realizoval na sebe domácu karanténu a predpokladal, že aj účinnú dezinfekciu: „V dome sa bál nocovať, spával pod holým nebom. A keď prišiel do zdravého kraja, tam ho držali, vykiadali a kropili akousi vodkou. Zapáchal na stelenie, ženy sa chytali za nos“ (Kukučín, 1952, s. 104). Osobitné postavenie má v tomto zmysle na základe autorovho spracovania aj alkohol a predstavy ľudí (najmä mužov) o jeho údajných dezinfekčných a hlavne povzbudzujúcich účinkoch: „Vypijeme si, ak by nás tá cholera napotáckala“ (Kukučín, 1952, s. 139).

Nákaza cholery v novele *Dies irae* sprítomnila aj **sociologický rozmer**<sup>7</sup> – Martin Kukučín v nej explicitne aj preto podal obraz v duchu pravdivého zaznamenávania skutočnosti a jej verného reprodukovania<sup>8</sup>, ako štátne orgány prostredníctvom svojich zamestnancov, takzvaných cholera komisárov i lekárov, ktorí organizovali riešenie epidemickej situácie, viedli evidenciu chorých a zosnulých, ako permanentne monitorovali situáciu, vyhodnocovali údaje a štatisticky ich spracúvali. Podľa miery zamorenosti rozhodovali o zavádzaní určitých obmedze-

<sup>6</sup> V poviedke *Dies irae* Martin Kukučín špecifikoval chuť a silu zelenej soli vo význame, že „kvapky sú vraj tuhšie od pálenky“ (Kukučín, 1952, s. 113).

<sup>7</sup> Ján Gbúr v kapitole *Zakladajúca generácia realizmu: M. Kukučín*, publikovanej v kolektívnej práci *Panorama slovenskej literatúry*, v danom kontexte pripomína, že Martin Kukučín zachytil „sociologický rámec závažnej spoločenskej problematiky v dedinskom prostredí, ktoré rozkladá sila peňazí“ (Gbúr, 2005, s. 22).

<sup>8</sup> Oskár Čepan sa v uplatňovaní realistických prvkov v tvorbe realistov a tým aj Martina Kukučina odkazuje k pozitivistickej filozofii A. Comteho, ktorá bola v istom zmysle pre nich svetónázorovým „katalyzátorom“. Aj na základe neho mohli podľa Čepana rozriešiť krízu vzťahov medzi subjektom a objektom; medzi prežitkami romantizmu a potrebami novej doby „(...) sa prozaici slovenského realizmu vzdávali zvyškov iracionálnych postojov. Namiesto nich sa zameriavali na skúmanie sociálnych procesov ako stálych vzťahov ‚podobnosti a následnosti‘ a len v obmedzenej miere ich hodnotili cez optiku ‚niektorých všeobecných faktov‘, zanikajúcich pod tlakom pokroku ľudského poznania (A. Comte)“ (Čepan, 1984, s. 26).

ní, reštrikčných a nepopulárnych opatrení – napríklad o zákaze zhromažďovania, o rušení jarmokov („(...) nebolo jarmoku. Zakázali ho pre cholera“ (Kukučín, 1952, s. 103)), o izolovaní dedinskej komunity („Nepúšťať nikoho do mesta (...). Ako zavrieť dedinu?“ (Kukučín, 1952, s. 104)), o pochovávaní za účasti čo najmenšieho počtu ľudí („na pohreb (...) sa nechodilo“ (Kukučín, 1952, s. 130)) a pod. Zaujímavá je v tomto kontexte aj situácia, keď po smrti epizodickej postavy Ondráša Hôrku, ktorý ako prvý podľahol ochoreniu cholery („Páni predsa našli v ňom cholera“ (Kukučín, 1952, s. 112)) sa už aj Lomnica zaradila k obciam, v ktorých sa prítomnosť ochorenia oficiálne potvrdila („Lomnicu sotili medzi obce nakazené“ (Kukučín, 1952, s. 112)) a medzi ľuďmi zavládol spomínaný strach. Zavádzanie početných nariadení a opatrení, mýtotočné a interpretačné spôsoby vysvetľovania súvislostí, zámerné zastieranie skutočností a dôsledné nedodržovanie opatrení („No občianstvo nedrží sa tak prísne inštrukcie“ (Kukučín, 1952, s. 106)) spôsobilo, že „prvý strach prešiel, ľud sa spamätal, robí si žarty (...), razom prestalo sa o cholere hovoriť, na ňu myslieť“ (Kukučín, 1952, s. 114). V tejto pasáži už potom autor musel uplatniť síce paradoxnú maximu, ale logicky odôvodniteľnú – cholera prepukla v Lomnici razantne až vtedy, keď s ňou ľudia vlastne už nerátali. Jej živelnosť a intenzitu autor premietol do existenčného strachu, modifikovaného zúfalstva, zdesenia a nakoniec i rezignujúcej letargie dedičanov: „Choroba zapratala sa i do dediny. Vystúpila prudko, ukrutne (...). Skoro každý chorý umrie. Rodinné väzby sa uvoľnili. Každý myslí na seba, modlí sa o seba. Hja, egoizmus je to hrozný, kde ide o život“ (Kukučín, 1952, s. 130–131). Podrobne túto situáciu Martin Kukučín sprítomnil napríklad prostredníctvom vedľajšej postavy židovského obchodníka a finančného špekulanta Mojžiša. Táto postava je pomerne špecifická. V autorovom vyobrazení je kontrastne zvýrazňovaná na jednej strane istou mierou predsudkov, dobových prejavov antisemitizmu, na druhej strane ale aj obrazom empatickeho človeka, ktorému nákaza zobrala väčšiu časť rodiny, i sám jej neskôr podľahol. Polyvalentnosť charakteru Mojžiša umocňuje ešte aj autorov dôraz na zobrazenie jeho obetavosti a odvahy napríklad pri pochovávaní zosnulého pomocníka Jana, neskôr i svojich detí, ale dokonca i pointovým zvýraznením jeho prefíkanosti, ako sa na smrteľnej „posteli dokázal vyhnúť splateniu dlžôb“ úžerníkovi Sýkorovi tým, že všetok svoj majetok previedol na manželku.

Martin Kukučín vo svojej próze *Dies irae* pri sprítomňovaní témy cholerovej epidémie kládol dôraz na rôzne aspekty, ktoré mali jej dôležitosť i význam v texte pri reflektovaní dobovej prítomnosti umocniť. Pri zohľadnení pozitivistckej determinácie zmyslami overiteľnej skutočnosti bol takýmto prvkom napríklad aspekt farebnosti, resp. sprievodné vizuálne kolorovanie: „Sviatočné šaty Ondrášove v kúte – na stole sa černie mŕtve telo“ (Kukučín, 1952, s. 107). Samozrejme čierna farba implikuje negatívne konotácie; sčernené mŕtve telo, ktoré bolo pravdepodobne vystavené tenzii vo svojom poslednom existenčnom zápase o jestvovanie, nadobudlo takýto vizuálny obraz. V okamihu predchádzajúceho konštatovania rozprávača ešte nie je čitateľovi jasné, že smrť parciálnej postavy bola spôsobe-

ná cholerau – tú má potvrdiť až následná pitva. Autor však dramatickosť príbehu umocňuje laickým uvažovaním, “mudrovaním“ mužských subjektov, ktoré prostredníctvom univerzálnej analógie a fatalistických predstáv explicitne podsúvajú čitateľovi tézu, že za Ondrášovou smrťou môže byť práve cholera. Práve ono mŕtvobné sčernenie tela vnímajú ako sprievodný vizuálny obraz jestvujúceho ochorenia: „Ona je – chorela je, šepkajú si chlapi. Pustila farbu“ (Kukučín, 1952, s. 107).

Mŕtve telo Ondráša Hôrku malo byť uložené v rakve a tá mala byť natretá tiež čiernou farbou (M. Kukučín použil dobový výraz *kyndrus*, čo bola kedysi farba zo sadzí, určená na natieranie dreva). Z textu však nie je jasné, či tak označovali zomrelých na cholerau a chceli ich odlíšiť od ostatných, prípadne išlo o bežný postup: „Stolár práve rozrába kyndrus, že natrie Ondrášovu truhlu načierno“ (Kukučín, 1952, s. 106).

V Kukučínovej poviedke je ešte niekoľko koloritných zvýraznení, ktoré majú dotvárať kontexty, modifikované v súvislosti s ochorením cholery. Na eliminovanie cholery doručili z mesta do obce zásielku, pravdepodobne zelenej skalice. Tiež mala slúžiť hlavne na eliminovanie šírenia cholery. V texte sa o tejto situácii píše: „Z mesta prišlo pol vreca akejsi zelenej mrzkej soli a dva paky drobných fľaštičiek. Znalci rozsúdili, že je to koprvas (...). Tá soľ vyhryzie cholerau, čo by tá kde bola“ (Kukučín, 1952, s. 105). Z nej extrahovaný macerát bol rozposielaný do domovov a rodín. Z textu sa dozvedáme, že postavy ju pravdepodobne skúšali aplikovať, testovali jej účinnosť – „kvapky sú vraj tuhšie od pálenky, teda i lepšie“ (Kukučín, 1952, s. 113).

Drobným koloritným zvýraznením má byť aj bledá, svetlá farba drevenej budovy pre mŕtvych na cintoríne – ona má čitateľa upriamiť na skutočnosť, že budova je úplne nová a vznikla iba v determinácii vonkajších faktorov – pod vplyvom rýchlo šíriaceho sa ochorenia cholery: „Na cimiteri belie sa zrub“ (Kukučín, 1952, s. 104).

Martin Kukučín v občianskom živote vykonával profesiu lekára, a tak možno predpokladať, že dokázal pomerne presne identifikovať, rozpoznať dobové **príznaky** cholerového ochorenia. Do umeleckého diela ale nepotreboval vnášať cizelovaný popis príznakov ochorenia, zabralo by mu to v texte príliš veľa priestoru a uvedená deskripcia by retardovala jeho dejové časti. Nechcel sa však vyhnúť empirickej zložke; okolnosti nástupu cholery chcel aspoň čiastočne priblížiť symptómami, ktoré ochorenie skutočne spôsobovalo. Z odbornej literatúry sa v súvislosti s popisom symptómov možno dozvedieť, že cholera začínala „náhlymi bolesťami v brušnej dutine a prudkými hnačkami“ (Liška, 2012, s. 11)<sup>9</sup> po masívnej dehydratácii organizmu mal pacient

„nízky, často až nemerateľný tlak, ťažko hmatateľný tep, veľmi nízku telesnú teplotu, vyschnutú a nepružnú kožu pokrytú studeným, lepkavým potom, suché sliznice a chrapľav-

<sup>9</sup> „[S]tolica (...) z tela odchádza spontánne (...), dosahuje až tretinu telesnej hmotnosti za deň (...), po hnačkách nastupuje zvracanie (...), veľké straty vody (...) vedú organizmus chorého k extrémnej dehydratácii (...) a pacient sa dostáva do kolapsového stavu“ (Liška, 2012, s. 11).



vý hlas. Dýchanie je povrchné a ťažko počuteľné. Chorý musí zápasit' aj so svalovými kŕčmi. Pacient je počas celého trvania choroby pri vedomí. V záverečnej fáze ochorenia často dochádza k akútnemu zlyhaniu obličiek, poškodeniu srdcového svalu a následnej smrti“. (Liška, 2012, s. 11–12)<sup>10</sup>

V *Dies irae* Martin Kukučín zobrazil symptomatickú príznakosť ochorenia cholery hlavne na postave mladého syna vicerichtára Sýkoru a nádejného záťa richtára Zimu, Jurka<sup>11</sup>. Ten sa po nezhodách s otcom presťahoval k Zimovcom a práve tam si povšimli na jeho správaní prvé abnormality, ktoré sa vymykali jeho zaužívaným konvenciam a zvykom – akosi skoro sa vrátil z práce na poli, nešiel popri koňoch, ale sa viezol na vozíku, kone dôsledne neobriadil. V texte predtým ho rozprávač priblížil ako húževnatého a mocného mladíka, plného sily, odhodlania, ale i charakterného a svedomitého človeka. Siedma časť príbehu poviedky sa však začína údivom richtárky Zimovej nad jeho telesnou slabosťou a popisom príznakov, po ktorých príde jej priama reč s povzdychujúcim konštatovaním, že ani ich dom “to“ – a tým myslí cholera – neobišlo: „Je veľmi slabý. Ako vstúpil do izby, hodil sa na lavicu. Údy ako olovo (...), brada sa mu kýva, zuby hrkocú (...), čelo – je studené, vlhké, sťa mramor (...). Aký je zmenený! Pery belasé, oči vpadnuté, nik by neriekol, že to on“ (Kukučín, 1952, s. 145). Autor tiež prostredníctvom nasledujúcich vyjadrení rozprávača čitateľa navádza k uvedomeniu, že Jurkove príznaky sú totožné so symptómami chorých na cholera. Takéto konštatovania súbežne s hrôzou v tvári realizuje jeho budúca nevesta Evka i jej otec, richtár Zima. Po otázke, či sa cíti lepšie, ktorá bola adresovaná Jurkovi skôr ako prejav súcitu, sa z textu možno dozvedieť ďalšie informácie o jeho zdravotnom stave: „Veľká ťarcha okolo srdca – a zima (...). Dýchal tak ťažko, akoby centy ležali na ňom“ (Kukučín, 1952, s. 146). Ďalšie podrobnosti v tejto pasáži textu z medicínskeho hľadiska autor nepridáva, len situáciu graduje uvažovaním rozprávača o tom, že choroba u Jurka prepukla veľkou razanciou a bolo ťažko sa na chorého pozerať. Aj úvaha vystrašenej Evky, ale výstižnejšie vyznie skôr zdesenej, potenciálnej nevesty Jurka, je štylizovaná v podobnom kontexte: „Jeho zlomené oko, studená ruka svedčia, že života tu namále (...), nazerá do akéhosi iného sveta, druhého, ako ktorému žila a ktorý sa pred ňou otvára (...). Bojí sa pozrieť naňho, na trosky svojich snov a nádejí“ (Kukučín, 1952, s. 148–149). Martin Kukučín však Jurka zobrazuje ako mladíka, ktorý svoj boj o život nevzdáva, bojuje húževnato a vytrvalo („No mladé telo bojuje ako vojak“ (Kukučín, 1952, s. 148)), i keď jeho vyhladky na vyliečenie nie sú pri ďalších symptómoch veľmi priaznivé: „Eva (...)

<sup>10</sup> Anton Liška v inej štúdii tiež popisuje dobové príznaky cholery z pera dr. Ignatiusa Sommera: „(...) pocit tlaku, sťahovanie a bolesť v hrudnom koši, nevoľnosť, bolesti hlavy a náhle rozširujúca sa slabosť, dávnenie s častým kašľom (...), vodnaté stolice, časté zvracanie vodnatej, bielej tekutiny (...), naliehavý smäd, sťažené dýchanie s častým stonaním, veľká úzkosť a slabý neobvyklý hlas, ochladenie rúk a nôh s bolesťami (...), ťažko hmatateľný pulz.“ (Liška, 2014, s. 100).

<sup>11</sup> Miloš Tomčík, keď sa v štúdii *Z problematiky Kukučinovej tvorby v pražskom období* vyjadroval o Jurkovi, ako o čestnom a mravne zásadovom človeku, pri interpretačnom hodnotení poviedky *Dies irae*, explicitne zvýraznil, že „na smrť ochorel na cholera“ (Tomčík, 1957, s. 182).

čuje z izby ťažké stony chorého. Veľká ťažoba od žalúdka – a ledva sa žalúdok sprostí ťarchy, zasa smäd neuhasiteľný (...). Eva nosí čerstvú vodu a žasne, keď je zas krčah prázdny“ (Kukučín, 1952, s. 150). Priebeh choroby Martin Kukučín na postave Jurka zobrazoval aj v ďalších kapitolách skúmaného textu. Z nich vyplýva, že Jurko sa zmietať v sústavne opakujúcich sa mučivých bolestiach („Dorážali k nej [k Evke] stony a výkriky chorého, ktorý mal noc ešte horšiu ako predošlú. Aké to pre ňu muky. Ako by každým stonom bola vyletela duša z tela úbohého“ (Kukučín, 1952, s. 158)) a v krátkych remisiách, počas dočasných úľav v procese liečby bolo chorobou jeho telo značne zdevastované, v istom kontexte i rezignované: „Na posteli on, horeznačky, s očami zatvorenými. Dve tmavé jamy škeria sa na ňu, sťa by boli vypité. Ruky pri tele, každá žilka označená belasým pásom. Obraz, skutočný obraz smrti“ (Kukučín, 1952, s. 159).

Mimoriadnou udalosťou v obecnej komunite – a o tom už bola reč – bol prípad potenciálne prvej obete cholerovej epidémie, smrť Ondráša Hôrku. Tento prípad samozrejme že vzbudzoval strach, obavy a zdesenie, ale na druhej strane poskytol aj možnosti niektoré otázky zodpovedať. Autor totiž vložil do textu opis prípravy a realizácie **pitvy** mŕtveho Hôrku: „Mŕtve telo v truhle vyviezli do novej búdky. Tam bol dlhý stôl (...), i lavicu kdesi pochytili. Nádob tiež jest hodne“ (Kukučín, 1952, s. 106). Aj v tejto oblasti mohol siahnuť k množstvu empirického materiálu, nemusel nič fabulovať. Túto skutočnosť potvrdil aj Augustín Bárdoš vo svojom článku o Bencúrovom povolani lekára – jeho skúsenosti s pitvou priblížil v nasledujúcich riadkoch: „Bencúr študoval medicínu najviac z ruských, nemeckých i anglických a českých kníh. Okrem teoretických prednášok sa zúčastňoval na praktikách a prirodzene aj na pitevných cvičeniach, o ktorých Janoškovi písal: „Ľudia mrú, máme mnoho materiálu. Nechcel by som, aby ma tam Jasenovec dajeden videl, lebo by ma z dediny vyhnali“ (Bárdoš, 1957, s. 732).

Pitva mŕtveho Hôrku sa realizovala za účelom identifikácie cholery v jeho tele a definitívneho potvrdenia príčiny smrti. Samozrejme išlo o záležitosť neprebádanú, náležite tak vzbudzovala aj veľa pozornosti odborníkov i laickej verejnosti: „Okolo stola zostali samí páni. Okolo budy celá dedina“ (Kukučín, 1952, s. 106–107). Úkon pitvy bol ale v rozpore s očakávaním rodinných príslušníkov, ktorí ju vnímali v istom zmysle ako akt znesvätenia ostatkov zosnulého: „Hôrkuľa zalamuje rukami (...) ,Ej, veru si sa, veru nenazdal, že vyjdeš na takýto posmech ľudský – moja potecha, môj muž radostný! Ej, nenazdal, že ani po smrti nebudeš mať odpočinutia““ (Kukučín, 1952, s. 107). Autor pomerne odvážne ustupuje od implicitného sprítomňovania danej situácie, priamo pomenúva nástroje, ktoré slúžili v procese hľadania cholery v Hôrkovom tele. Uvádza, že na stole sú porozkladané nožičky, píłka, dláta, v niektorých prípadoch dokonca naturalizuje svoj text formuláciami<sup>12</sup>:

<sup>12</sup> Podľa Tichomíra Milkina sú v zázname Kukučínovej deskripcie prípravy a procesu pitvy „neoceniteľné podrobnosti“ (Mentor, 1894, s. 3).

„Ľafa, hlavu mi lúpi“ (...). Z búdy čuť, ako keď sa píłka zareže do búrľavého dreva (...). „Hlavu mu pília, žasnú občania“ (...), vidí ľudí so zakrvavenými rukami a čosi červenieť sa na misách“ (Kukučín, 1952, s. 107–108). Samotný proces pitvy vzbudzuje u dedinčanov veľkú hrôzu, ale samozrejme i enormnú zvedavosť, ktorá je zdá sa silnejšia než obava z možného infikovania sa: „(...) smelší hľadajú špármi, čo sa v búde robí (...). Chlapec, belko asi osemročný, vyštveral sa na stenu a hľadá špárou do búdky“ (Kukučín, 1952, s. 107–108). Interpretácia odpozeraných úkonov a procesov osobami dedinského kolektívu je laická a tomu autor prispôboval aj argumentačnú silu vyjadrení postáv. Takéto postavy si síce uvedomujú, že lekári hľadajú signifikantný znak ochorenia cholery, ale nad jej obrazom a podobou iba hypoteticky a mystifikačne uvažujú: „Hľadajú chorelu, ale tá je nie v hlave (...), behá po celom tele ako živá. Tu do nôh, tu po chrbte a zas do ladi. A valí sa v takých gundziach ako päšť, popod kožu. (...) Ale chorely tam už nenájde, na mŕtvom nie. Môžeš tú už hľadať: kde je tá!“ (Kukučín, 1952, s. 107).

Cholera v Kukučinovej poviedke *Dies irae*, tak ako napríklad vojna v Timravínych *Hrdinoch* nie je hlavnou témou samou o sebe, ale pomáha odkryť, dešifrovať sociálne postavenie postáv, transformovať ich konanie a správanie v hraničných situáciách, odhaľovať ich morálne prešľapy a u Kukučina zvlášť aj katarzne sa uvedomiť. Tak autor prostredníctvom kontextových súvislostí nástupu a prítomnosti cholery v dedinskom kolektíve upozorňuje okrem iného aj na ziskuchtivosť („Pánovi i cholera na ošoh. Zarába na nej, ako ty na koňoch. Sedliak, plať, ak chceš chorieť (...), mimoriadne časy učia človeka mimoriadnym veciam. V takom zmätku, akého narobila cholera, ľahko sa nájdu, čo koristia z rozstrojenia spoločnosti“ (Kukučín, 1952, s. 113, 170)), egoizmus („Každý myslí na seba, modlí sa o seba. Hja, egoizmus je to hrozný, kde ide o život“ (Kukučín, 1952, s. 131)), na deziluzívne stavy obyčajných ľudí, ktorí si uvedomujú, že panujú časy, „kde život visí na vlásku?“ (Kukučín, 1952, s. 133), ale aj skromnosť a pokoru, zakotvenú v kresťanských tradíciách („Keď prišla táto chorela a Reháčka umrela na ňu a ostalo tých dvoje detí – taký drobizg, nebožiatka! – ja som sa preľakla. Kľakla som na kolená a Boha prosila, aby mi neskrátil života. Ja mám krdel' detí. Kdeže by sa podeli bezo mňa?“ (Kukučín, 1952, s. 186)). Cholera bola okrem iného aj príčinou rozvratov charakterov postáv diela – aj jej nástupom sa uskutočnil hodnotový obrat Sýkoru, došlo k odhaleniu morálneho prešľapu, nelichotivej a hlavne ťaživej minulosti richtára Zimu, vytvoril sa priestor pre finančné vydieranie a pomstu Zimom opustenej Masliačky, jej vyrovnávanie sa s traumatizujúcou minulosťou; zarezonovala žiarlivosť Evky na Jurkovu veľkú lásku k otcovi, k vicerichtárovi Sýkorovi, vyprofilovala sa postava dedinskej klebetnice Durduly.

Martin Kukučín prózou *Dies irae* dokázal, že je empiricky determinovaný realista, dokumentarista dobovej skutočnosti, pravdivo reprodukovanej reality. I keď mu pomerne záležalo na celkovom dojme z umeleckého stvárnenia percipovanej reality a postavám doprial vnútornú duševnú očistu, katarzné uvedomenie, i na-

priek týmto skutočnosťami je kategória pravdy v jeho texte silne dominujúca. Dokumentoval to na zobrazení prepuknutia, nástupu, šírenia cholery, jej symptómov a dôsledkov jej nekontrolovateľného rozbuženia v kolektíve slovenskej dediny devätnásteho storočia.

## Bibliografia

- Bárdoš, A. (1957). MUDr. Matej Bencúr – obecný lekár. In: A. Matuška, M. Prídavková, & M. Tomčík (Ed.), *Martin Kukučín v kritike a spomienkach* (s. 731–739). Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- Čepan, O. (1984). *Stimuly realizmu*. Bratislava: Tatran.
- Gbúr, J. (2005). Zakladajúca generácia realizmu. In: L. Čúzy, J. Gbúr, D. Kršáková, M. Mikulová, D. Roberts, & J. Zambor, *Panoráma slovenskej literatúry II (Literárne dejiny od realizmu po rok 1945)* (s. 7–29). Bratislava: SPN, Mladé letá.
- Kukučín, M. (1952). *Život*. (K. Rosenbaum, Ed.) Martin: Matica slovenská, Hviezdoslavova spoločnosť.
- Liška, A. (2012). *Cholera epidémia z roku 1831 a jej priebeh v prešovskej eparchii*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove.
- Liška, A. (9 2014). Dobové tlače dr. Ignatiusa Sommera a dr. Martina Hlatkého z roku 1831, popisujúce príznaky, prevenciu a liečbu cholery. *Dejiny (1)*, 96–125.
- Mentor. (1 1894). Dies irae. Povešť. *Literárne listy (Príloha ku Kazateľni)*, s. 1–3.
- Mikula, V., & Mikulová, M. (Ed.). (2010). *Kapitoly zo slovenského realizmu: Dejiny, medailóny, štúdie, interpretácie*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.
- Mikulová, M., & Taranenková, I. (Ed.). (2011). *Reálna podoba realizmu*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Mikulová, M., Taranenková, I., & kol. (Ed.). (2016). *Konfigurácie slovenského realizmu*. Brno: Host – vydavateľství, s. r. o.
- Noge, J. (1965). Martin Kukučín. In O. Čepan, I. Kusý, S. Šmatlák, & J. Noge, *Dejiny slovenskej literatúry III (Literatúra druhej polovice devätnásteho storočia)* (s. 715–755). Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Panczová, Z. (2017). *Konšpiračné teórie: témy, historické kontexty a argumentačné stratégie*. Bratislava: Ústav etnológie SAV, Vydavateľstvo Veda.
- Potužník, V. (1991). Cholera skupina vibrií. In J. Zahradnický (Ed.), *Mikrobiológia a epidemiológia I* (s. 3083–11). Martin: Osveta.
- Rosenbaum, K. (1984). *Encyklopédia slovenských spisovateľov (I. zväzok, A–P)*. Bratislava: Obzor.
- Tomčík, M. (1957). Z problematiky Kukučínovej tvorby v pražskom období. In A. Matuška, M. Prídavková, & M. Tomčík (Ed.), *Martin Kukučín v kritike a spomienkach* (s. 158–196). Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.15>

Data przesłania artykułu: 15.01.2022

Data akceptacji artykułu: 11.05.2022

MARTIN TICHÝ

Uniwersytet Śląski w Opawie, Republika Czeska  
(Silesian University in Opava, Czech Republic)

JANA CINDLEROVÁ

Uniwersytet Śląski w Opawie, Republika Czeska  
(Silesian University in Opava, Czech Republic)

## Obraz cholery v české populární literatuře počátku 20. století

### The Representation of Cholera in Czech Popular Literature in the Early 20th Century

#### Abstract

This paper focuses on the reflection of the cholera outbreak in Eastern and Central Europe after 1907, as observable in Czech media, especially popular literature. The discourse of cholera is a discourse of panic. The newspapers described the disease and its symptoms in great detail, but at the same time aimed to calm the readers down. The panic caused by the outbreak was also a prominent motif in humorous and satirical works. This theme, of course, brought no innovations to the genre, but that does not preclude its impact on readers. The cholera panic was generally ridiculed in such works as it is seen as a disruption of the status quo. Their authors perceived a glaring contrast between an exaggerated fear of disease and the principles of common sense. This common sense should guarantee a rudimentary, self-explanatory understanding of the world, and therefore safety amid dangerous threats. The motif of disease serves, predictably, as a means of confirmation of certain stereotypes about the proper ways of living.

*Keywords:* cholera, Czech literature, popular literature, humor, drama

## Образ холеры в чешской популярной литературе начала XX века

### Резюме

Основное внимание в исследовании уделяется восприятию и изображению холеры в Центральной и Восточной Европе после 1907 года, которое можно наблюдать в чешских СМИ и особенно в популярной литературе. Дискурс холеры — это дискурс паники. Газеты описывают все детали эпидемии, но в то же время стараются успокоить читателей. Паника также является основным мотивом в юмористических литературных и сатирических произведениях. Конечно, эта тема не вносит новшеств в отмеченный выше жанр, но это не противоречит влиянию на читателей. Панику по поводу холеры высмеивают за то, что она рассматривается/преподносится как нарушение статус-кво. В цитируемых работах наблюдается четкий контраст: между необоснованным страхом болезни и здравым смыслом. Здравый смысл должен гарантировать базовое, самоутверждающее понимание мира — и, следовательно, безопасность от внешних угроз. Таким образом, мотив холеры, инфекции или эпидемии служит подтверждением существования жизненных стереотипов.

*Ключевые слова:* холера, чешская литература, популярная литература, юмор, драма

Cholera jde z Asie,  
koho potká, zabije.  
Proto slyšte vlastní slova  
profesora Mečnikova:  
„Drhněte a buďte čisti,  
pak jste před nákazou jisti.“

(Gellner, 1913, s. 336)

## I

V roce 1907 se začala v Rusku masivně šířit cholero­vá nákaza. Šlo o vrchol šesté cholero­vé epidemie v ruských dějinách (Patterson, 1994). České noviny začaly o epidemii ve větší míře informovat v průběhu léta 1908, kdy se nemoc rychle rozšiřovala v evropské části Ruska. Když počátkem podzimu toho roku začala řádit v hlavním městě Petrohradě, stalo se informování o jejím postupu pravidelnou součástí denního zpravodajství, ale nemoc pronikla i do populární literatury. V tomto příspěvku, inspirovaném postupy nového historismu, chceme prozkoumat, jaký byl český cholero­vý diskurs v letech před první světovou válkou, jaké jsou reprezentace cholero­vé nákazy v české populární literatuře a jak souvisejí s povědomím o nákaze zprostředkovávaným dobovými médii (denní tisk a časopisy).

České noviny plnily pravidelně především různé statistické údaje, ale třeba *Národní politika* ve své původní zprávě vylíčila i jeden konkrétní případ z Ušakovské nemocnice:

Nemocný Kozlov – asi hodinu před smrtí, po nevýslovných mukách se zvedl na loži a divoce koule očima vyrážel ze sebe zvuky jako zvíře a hrozil komusi zařatými pěstmi. Bylo to tak neobyčejné a strašné, že opatrovnice, mezi nimiž některé i 35 let slouží a viděly různé způsoby úmrtí, omdlely. (Anonym, 1908b, s. 3)

U čtenářů zprávy vyvolávaly obavy, zejména když se začaly objevovat informace, že cholera zasáhla již i ruský díl Polska a blíží se k Haliči. Koncem září 1908 se rozneslo, že se vyskytla v Praze, údajně u ruského obchodníka. *Národní politika* musela své čtenáře uklidňovat:

Radíme obecenstvu, aby při těchto poplašných zprávách zůstalo úplně klidno a pomyslilo si, že v době všeobecného požívání švestek a hrušek neznamená ještě nějaký střevní katar nebezpečí cholery! Ostatně byla hned učiněna taková opatření, že není třeba se obávatí nějakého nebezpečí, i kdyby snad se ukázalo, že ochuravělý cizinec by byl skutečně stížen cholerou! (Anonym, 1908c, s. 7)

Zprávy o průběhu epidemie v Rusku se pak objevovaly v denním i odborném tisku i v následujících letech. 15. září 1910 píše ruský dopisovatel slavistického časopisu *Slovanský přehled*, že se v tomto roce opět zemí silně šíří asiatská cholera, „jež asi brzy stane se v carské říši endemickou nemocí“. Podle něho má epidemie již na 100.000 obětí<sup>1</sup> a krom toho „bude mít v zápětí silnou hospodářskou krizi; hlavně proto, ježto cholerou na mnoha místech znemožněna letošní sklizeň úrody“ (–ov, 1911, s. 28–29). Kromě zpráv z Ruska, kde však epidemie od roku 1911 silně ustupovala, začaly české noviny brzy plnit informace o výskytu cholery v rámci mocnářství, hlavně v Bosně. Ačkoliv šlo většinou o spíše ojedinělé případy, vzbuzovaly bezprostřednější obavy než situace v Rusku. To, že byly tyto obavy oprávněné, potvrdily v roce 1913 první lékařsky potvrzené případy v Čechách – byly totiž importovány právě z Bosny. Velkou pozornost pražských deníků vyvolal na přelomu září a října 1913 zejména případ Bosňanky Santy Goboldové, která dva dny po příjezdu do Prahy zemřela za epidemiologicky podezřelých okolností v bytě svého příbuzného, vrchního úředníka Hypoteční banky Františka Tichého. Epidemiologického vyšetření mrtvoly se ujala přední lékařská kapacita, zakladatel moderní české bakteriologie, přednosta patologického ústavu české univerzity dvorní rada prof. dr. Jaroslav Hlava, který potvrdil cholera jako příčinu smrti. Mrtvola byla pak „obalena plátnem namočeným do lyzolu a polita karbolem. Ve zvláštním voze byla odvezena na hřbitov, kde vložena do hrobu a zasypana silnou vrstvou chlorového vápna“ (Anonym, 1913a, s. 2). Byly provedeny rozsáhlé dezinfekce a rodiny bratrů Tichých byly izolovány v nemocnici a podrobovány vyšetřování, ač nikdo neprojevoval žádné příznaky. Nakonec se postup orgánů ochrany veřejného zdraví ukázal správným, jelikož bezpříznakovým přenašečem cholery bakterií byl sedmiletý vnuk zemřelé Vratislav Tichý, jenž s ní přijel z Bosny

<sup>1</sup> Epidemie v roce 1910 vrcholila, počet obětí se blížil za tento rok 200 tisícům (Patterson, 1994, fig. 5).

(Anonym, 1913c, s. 7). V nastalé panice se záhy vyrojila řada dalších případů onemocnění, o nichž byli čtenáři rovněž zpravováni – nicméně informace musely být brzy uváděny na pravou míru: jako u nejmenované ženy, u níž se ukázalo, že nemá cholera, nýbrž „prudký zánět střev po požití švestek a piva“ (Anonym, 1913b, s. 2).

Způsob, jímž české noviny informovaly o choleře v Rusku i doma, ukazuje, jaký byl (nejen) na počátku 20. století „cholerový diskurs“. Pečlivé zaznamenávání jednotlivých podezření, detailní líčení okolností ojedinělých případů i záliba v morbidních detailech jsou neustále doplňovány uklidňováním čtenářů, vyzdvihováním účinnosti úředně přijatých opatření a zdůrazňováním ojedinělosti a výjimečnosti anebo vzdálenosti líčených skutečností. Toto paradoxní spojení fascinace a popření ukazuje, že cholerový diskurs je diskursem paniky.

## II

Takové nastavení veřejného diskursu v podstatě vylučuje, aby bylo téma pojednáváno v tragickém módu: chyběla k tomu především reálná společenská zkušenost s nemocí samou, ale současně tomu nepřál ani literární kontext: „vysoká“ literatura se čím dál razantněji odpoutávala od tradičních realistických témat, mezi něž přirozeně pařily i zdravotní a sociální problémy (vzpomeňme jen na postavu souchotináře v realistické próze i poezii). S tím souvisel vůbec široce rozšířený odpor k aktualitě – proto cholera v českém prostředí nachází své literární reprezentace předně v „nízké“, populární literatuře, v žánrovém povídkářství vesměs regionální provenience, a především v humoristické produkci. Ta je úzce spojena s ilustrovanými časopisy jako charakteristickým masovým médiem formující se populární kultury v Českých zemích (Machek, 2013). Tento typ literatury, na využívání pomíjivých aktualit naopak založený, reagoval svými obvyklými postupy, jak uvidíme. Ani humoristické literatuře samozřejmě nebyla k dispozici zkušenost s nemocí, avšak to nevedlo potud, že tématem se vlastně nestává přímo ona, ale především senzitivita obyvatelstva ke zprávám o ní. Komický účinek zde vyplývá z implicitní konfrontace panického strachu a reálné nepřítomnosti nákazy. Literární reprezentace vycházejí tedy z téhož schématu jako novinové zpravodajství, a vlastně míří k týmž komunikačním efektům: bez výjimky jsou zde osoby cholery se obávající zesměšněny, jejich jednání je zobrazeno jako upřílišněné, nelogické – a právě proto směšné. Proti strachu, který je nesmyslný, stojí „zdravý rozum“ těch postav, které strachu nepodléhají – anebo jej šikovně využívají pro víceméně ušlechtilé účely.

Už v jedné z „mlynářských“ povídek známého humoristického prozaika Karla Tůmy *Cholera mordus* (časopisecky již 1883) využívá mlynář Drmola novinových zpráv o choleře k vyvolání paniky, pomocí níž pak přiměje sedláka Suchánka k souhlasu s dceřiným sňatkem, jemuž dosud bránil (Tůma, 1924, s. 51–58).



Tentýž motiv vyvolání strachu a jeho následného využití/zneužití k oklamání příliš bázlivých nacházíme třeba také v črtě *Humoristických listů*, v níž manžel obdobným způsobem – zasíláním novinových zpráv – prodlouží manželce pobyt na letním bytě, čímž si zajistí tři týdny klidu (Anonym, 1910b).

Na této vzorové zápletce je postavena i divadelní aktovka se stručným názvem *Cholera*, vydaná roku 1910 v divadelní edici katolického časopisu *Vlast*. Jejím autorem je tehdejší mladý korektor časopisu Josef Hais Týnecký, jenž se záhy poté etabluje jako populární a velmi plodný autor románů, povídek, veršů a především oblíbených próz pro děti. Děj hříčky se odehrává v ševcovské dílně. Do té vstupuje roznašečka novin s výtiskem *Národní politiky* – a spolu s ním vnáší i zápletku. Všeteční tovaryši do deníku ihned nahlédnou – a informace o šířící se cholerové epidemii v Rusku jim vnukne nápad zabít dvě mouchy jednou ranou: vylepšit náladu v rodině a současně zajistit si lepší stravu. Náležitým přibarvením informace a jejím ještě barvitějším podáním (smích a kvalitní strava – jediná záchrana před jistou smrtí) se jim podaří natolik vyděsit mistrovou, že ta sice s velikým přemáháním, avšak bezodkladně začne se smíchem na rtech podstrojovat manželovi i jim samotným. Úspěch své strategie oslaví chasníci veselým výkřikem „sláva nazdar choleře“ a poté kupletem s refrénem „Cholero, cholero, tetko, my dobře jíme a spíme, my nejsme bázlivé děcko, my se tě nebojíme!“ (Hais Týnecký, 1910, s. 24). Týmž popěvkem pak hříčka i končí – poté, co se úskok sice prozradí, nicméně vztahy v rodině i strava již zlepšeny zůstanou.

I v řadě dalších textů se využívá podobné konstrukce zápletky. Zdrojem strachu přitom nemusí být jen novinové zprávy – byť je to nejobvyklejší –, ale třeba rozhovor s lékařem údajně choleroou postiženého oddělení: naaranžovaná akce, již se podaří vypudit neodbytného obchodního zástupce (Sil, 1910). Všechny tyto texty vlastně jen naplňují velmi obvyklou humoristickou/komediální zápletku: jedna postava (chytřejší) využije slabosti nebo omezenosti postavy druhé, aby ji přelstila, což ji v očích čtenáře zesměšní. Specifické zde není ani to, že onou slabostí je strach z něčeho, co reálně vlastně nehrozí. Osobitost spočívá toliko v tom, že do obvyklého vzorce je jako zdroj strachu dosazena právě cholera, tedy jev, který aktuálně poutal pozornost veřejnosti.

To nakonec platí i tam, kde se nesetkáváme přímo s tímto nejobvyklejším schématem; např. v črtě, v níž se údajná cholera novomanžela – diagnostikovaná příznačně tchyní s naučným slovníkem v ruce – ukáže být produktem špatných kuchařských schopností novomanželky (Skružný, 1910). Všechny tyto humoristické texty pak nakonec ústí v obnovení klidu a životní pohody. Nejde-li už přímo o lepší uspořádání vztahů mezi postavami jako v Haisově hře, je to aspoň návrat ke *statu quo ante*. Postavy vycházejí z „událostí“ poučenější, ale svět se nijak nezměnil a nezmění; vše bylo, je a bude v pořádku. Komická pointa zde tedy vlastně relativizuje jak závažnost nemoci samotné, tak (především) obav z ní jako něčeho, co nakonec jen zbytečně rozčeřuje životní klid.

## III

Podobně konvenční je využití motivu cholery v dobové sociální satíře. Tento žánr před první světovou soustavně pěstoval válkou sociálnědemokratický časopis *Kopřivy*. Ale i *Humoristické listy* otiskly po zprávách o choleře v Praze podobně satirické *Proroctví moderního slepého mládence o choleře v Praze 1913*, kde je nadneseně líčeno nebezpečí choleroých bacilů i dopady, které bude mít nákaza na běžný život:

Čas všem povleče se líně,  
zavrou koncertní se síně;  
– dejte pozor na má slova:  
odjede nám Destinnová,  
policie – jaké fraky –  
zavře nám i kina taky.  
Zpustnou rázem vinné sklepy –  
To vám praví mládenec slepý... (Opočenský, 1913a, s. 592)

To, co se zdá na základě dnešní zkušenosti s pandemickou nákazou jako samozřejmá a skoro již přirozená věc, je zde ovšem pro dobového čtenáře zdrojem komiky jako něco absurdního – především samozřejmě pro publikační kontext, v němž se „proroctví“ ocitá (humoristický časopis), ale i proto, že všechna líčení béd, jež povstanou z nákazy, se nakonec odhalí jen jako opilecké řeči u Fleků. Báseň tak končí bodrým oslovením číšnice: „– Hej, Růženko, ještě jednu!!“ Pro-rocká vize cholery v Praze je pouze noční můrou měšťáka, jenž by se jen velmi nerad nechal vyrušovat ze svého poklidného života. Na rozdíl od výše charakterizovaných textů zde postava zesměšňuje sama sebe – a svou bonhomní moudrost odkrývá jako obyčejný strach o pohodlí a požitky.

Autor básně, známý příslušník pražské bohémy Gustav Opočenský, přispěl veršovaným zesměšněním strachů měšťáka – a to ještě explicitnějším – rovněž do *Kopřiv*. Báseň nese příznačný název *Hrůza domácího pána vinohradského před cholerou*. Nárek hrdiny nad nebezpečím nákazy hrozící téměř odevšad je tu podpořen vědomím hodnoty života daňového poplatníka:

Ach, což pak je o chudáky,  
již nemají co ztratit!  
Já ale mám tři baráky  
a daně musím platit! (Opočenský, 1913b, s. 8)

Podobný motiv rozehrávaly *Kopřivy* už v roce 1910 v ironicky stylizovaných opatřeních pražské radnice proti šíření cholery: nejdůležitějším prostředkem pro ochranění města zde bylo zvýšení činží, jež povede k eliminaci nejchudších vrstev, v nichž se cholera šíří především (Anonym, 1910a). Strach mocných a zaopatřených z nakažlivé choroby tu tedy získává přímo institucionální charakter. Ale opět jde jen o využití aktuálního motivu v tradičně schematické satíře, zobrazující měšťánské vrstvy jako nadřazené, sobecké a samolibé.

Satirické využití motivu cholery může nabýt také podoby prostého odsouzení spoluobčanů, kteří svým chováním narušují řádné mezilidské vztahy – např. cestující a průvodčí ve vlaku z Krakova v době, kdy se v Haliči objevují první případy cholery (Vibrion, 1910), nebo osazenstvo hospody, které se nezdráhá vypovědět věrného štamgasta jen proto, že bydlí v činžáku, do něhož se má nastěhovat rodina vzdáleně spojená s případem cholery (Kuděj, 1913). V této črtě dalšího známého příslušníka pražské bohémy Zdeňka Matěje Kuděje opět hraje důležitou roli motiv autodiagnózy (náměsíčníci činžáku začínají u sebe po návštěvě dezinfekční čety objevovat příznaky cholery): právě autodiagnózy a amatérské diagnózy patří mezi nejtýpější motivy této produkce.<sup>2</sup>

Amatérská diagnóza se stala leitmotivem i dalšího samostatně vydaného textu o choleře určeného pro scénické předvedení: nese rovněž název *Cholera*, doplněný podtitulem „veselý obrázek – věčně časový“. Napsal jej a ve vlastním vydavatelství vydal Josef Šváb Malostranský (patrně 1911). Krátká hříčka rozdělená do jedenácti výstupů se odehrává v hostinském pokojíku U Pozlaceného telete, kde si kartáčník a krejčí stěžují na poměry – tentokrát v podnikání. Při společné hře v karty pak neustálé odchody kartáčníka Fouska vyvolají v jeho spoluhráčích takový strach a paniku z neklamných příznaků cholery, že ihned přivolají lékaře – aby se následně ukázalo, že příčinou Fouskovy opakované absence bylo „pořád obsazeno“; přičemž Fousek se toho dne „najed hodně hráchu a ten ho nadýmá!“ (Šváb Malostranský, [1911], s. 5).

Atraktivitu cholery pro dramatické zpracování dosvědčuje kromě prací Haise Týneckého a Švába Malostranského i němý hraný film s názvem *Cholera v Praze* (natočený 1913, premiéra počátkem roku 1914, režie Antonín Jalovec),<sup>3</sup> produkován společností Illusion film. Dílko bylo uváděno s podtitulem „dobový žert o epidemickém šíření cholery v evropských městech“ (Český hraný film I, 1995, s. 77). Není zřejmé, zdali film souvisel se sledovanými dramatickými texty, víme však, že oba autoři s rodícím se filmovým průmyslem příležitostně spolupracovali a Josef Šváb dokonce natočil v téže době (1913) filmovou frašku s názvem *Pět smyslů člověka*, v níž účinkovala i hvězda *Cholery v Praze* Katy Kaclová-Vališová (Bartošek, 1979, s. 30). Právě podle jejího svědectví přišli s nápadem převést novinové zprávy na filmové plátno sami herečtí protagonisté, tj. Kaclová a Antonín Michl (Opěla, 1995, s. 76). Do jaké míry je toto svědectví hodnověrné, nelze však vyšetřit: film se nedochoval. Jediným přímým dokladem zůstávají čtyři fotografie, které vlastní Národní filmový archiv v Praze.<sup>4</sup> Ty bezpečně svědčí o rozvernosti

<sup>2</sup> Panické autodiagnózy, které jsou i častým obsahem novinových zpráv, ovšem souhlasí s doporučeními dobové osvěty. Ve spisku Františka Kuthana *Poučení o nakažlivých nemocích* můžeme číst, že „[v] cholerové době je každý průjem podezřelý. Každého podezřelého nemocného dlužno hned od ostatních odloučiti, uložit do postele a zahřívati [...]“ (Kuthan, cca 1914, s. 16).

<sup>3</sup> Hráli: Katy Kaclová-Vališová (Ševcova dcera), Antonín Michl (Švec), František Fořt (Mily), Rudolf Innemann, Miroslav Inneman (Český hraný film I, 1995, s. 77).

<sup>4</sup> Fotografická sbírka NFA *Cholera v Praze*, signatura 025/503621.

dílka, které ne-li v zápletce, tedy jistě aspoň ve své tendenci nevybočilo z mantinelů cholerového diskursu, jež zde mapujeme. (Snad to může potvrdit i zajímavý technický detail, jenž patrně též přispěl k divácké atraktivitě: režisér Jalovec část filmu ručně koloroval – a použil přitom všech základních barev duhy, aby nakažený choleroou takřikajíc hrál všemi barvami [Wasserman, 1958, s. 154].)

Vzdor tomu, že vstup motivu cholery do humoristické/satirické literatury kolem roku 1910 nemá, jak jsme ukázali, z hlediska žánru žádný podstatný inovativní potenciál a texty na něm postavené využívají zažitá schémata, nemusí to nijak oslabovat jejich účín na modelového čtenáře, možná právě naopak: díla vycházející vstříc očekáváním čtenářů dobového tisku byla patrně více způsobilá na ně působit ve shodě se soudobou zdravotnickou osvětou – aniž by měla ovšem jakkoliv intencně osvětový charakter. Humoristická/satirická produkce tedy svým způsobem může reprezentovat onen hlas lidskosti a soucitu, po němž volá dobová lékařská osvěta. V časopise *Šťastný domov* nabádal lékař Otakar Zuna k ohleduplnosti, jelikož nevráživost k potenciálně nakaženým stejně před nákazou neochrání. „A takový poplašený pacient jde pak k lékaři, je deprimovaný, postrašený [...]. Doslovně řekla mi onehdy jedna pacientka: „Ani ruku mi nikdo nepodal, když jsem si šla domů lehnout – jako bych byla prašivá ovce – –““ (Zuna, 1913/1914, s. 652).

Uvažujeme-li tedy o konkrétních komunikačních efektech, jež jsou u populární literatury vždy primární (Mocná et al., 2004, s. 501), vidíme, že v dobovém medicínském kontextu může mít zesměšnění strachu z cholery nejen humanistický smysl, ale i mnohem konkrétněji smysl „epidemiologicky preventivní“. V době vrcholící ruské cholerové epidemie radil zmiňovaný lékařský poradce *Šťastného domova*: „Jednu věc kladu čtenářům na mysl: zbytečný, nemístný strach před nákazou je pošetilostí, která působí poklesnutí mysli i nálady a vždy víceméně činí pak člověka takového k chorobě náchylnějším“ (Zuna, 1910/1911, s. 628). I agrární deník *Venkov* šířil mezi svými čtenáři takovéto poznání: „Cholerové bacily usazují se v *tenkém střevu*. Dříve nežli tam dospějí, procházejí žaludkem! Zdravá kyselina žaludeční *je usmrcuje* a nemohou pak působiti zlobně. Ale churaví-li žaludek buď špatnou stravou, nebo i *strachem!*, pozbývá ona žaludeční šťáva své smrtící moci a bacily pak *mohou volně se množit!*“ (Anonym, 1908a, s. 3).<sup>5</sup>

## IV

Neobjevuje-li se v humoristických textech z důvodu chybějící zkušenosti motiv reálné přenosné nemoci, neznamená to, že by se v literární produkci počátku století nevyskytoval vůbec – je však omezen na historické žánrové obrázky, vra-

<sup>5</sup> Na totéž – s ostnem proti alkoholu, jenž oslabuje zažívací ústrojí – upozorňují své čtenářky také např. *Ženský list* (A.M., 1910) a řada dalších časopisů.

cející se k choleroým vlnám 19. století: do třicátých a šedesátých let.<sup>6</sup> Nicméně i těmto reprezentacím historicky doložených epidemických vln v Českých zemích – náležejícím vesměs do regionální populární literatury – dominuje humoristická tendence navázaná na motiv nepodloženého strachu z nákazy, jak ukazují např. humoristické črty ze souboru *Drobtý z Valašska* z pera známého valašského prozaika Čeňka Kramoliše (Kramoliš, 1908).<sup>7</sup> Motiv strachu rámuje i „pamětnické vypravování“ v povídce hanáckého kněze Jana Vyhlídala *Juch, juch, ju! Kolerka je tu!* (Vyhlídala, 1912, s. 442–447), byť je nejasné, zda to tentokrát není strach přece jen oprávněný. Všechny tyto texty představují vlastně pouze přenesení zmíněných schémat reprezentace cholerové nákazy do historických reálií.

Oproti tomu zcela výjimečné je zobrazení reálné nákazy v drobné próze *Harna* od jiného moravského autora kněžského povolání, Adama Chlumeckého (v souboru *Povídky*, 1908) – vyprávění není totiž podáno satiricky nebo humoristicky ani v módu tragédie, nýbrž jako romance. Titulní hrdina slízne ze špinavé podlahy hostii, jež po kýchnutí vyletěla z úst nemocného choleroou, právě zaopatřovaného knězem. Harna pak říká: „Tak vidíš, příteli, bojíš se cholery a ona není tak strašná! Člověk to s ní musí dělat, jak to dělá s dotěrnými lidmi, chtějí-li se rvát: Nebát se jich! Podívat se jim směle do očí! A zajde jim chuť! Tak se vítězí nad zlou nemocí!“ (Chlumecký, 1908, s. 624).

Mravný a silný jedinec ochrání svým činem a příkladem vesnici uprostřed cholerové epidemie před pohromou – tím, že ji zbaví strachu. Přes odlišné pojetí tak nakonec i této povídce Adama Chlumeckého dominuje právě motiv strachu, jehož je třeba se vystříhat. Jestliže lékařská osvěta argumentovala proti strachu účinností úředních protiepidemických opatření a snadností hygienických postupů, jejichž dodržováním se lze nákaze snadno vyhnout, nic takového zde nepadá na váhu: demonstrativní akt hlavního hrdiny ignoruje všechna myslitelná hygienická pravidla – ve prospěch víry v Boha, ale především, jak jasně vysvětluje z Harnova vysvětlení, ve prospěch prostého zdravého rozumu, jenž převádí neznámou hrozbu na známé problémy každodenního života, a demonstruje tak jejich řešitelnost.

„Zdravý rozum“ má v choleroém literárním diskursu klíčovou roli: stává se protikladem (iracionálního) strachu. Odkazuje k jakémusi primárnímu, samozřejmému porozumění světu, které zajišťuje bezpečnost navzdory všem externím hrozbám. Reprezentací nezdravého strachování se v literárních textech stává příliš starostlivé čtení novinových zpráv, ale také studování odborné literatury či encyklopedií nebo zakrývání úst různými kusy látky (což ostatně nemá v případě cholery žádný význam). Toto vše jen zhoršuje stav a především činí člověka směšným. Směšnost přitom nebývá vyjádřena explicitně, komický účín textů zde plyne z věcného popisu člověkova jednání; k jejich „humoristickému čtení“ je tedy

<sup>6</sup> Podle dobové statistiky byly poslední vyšší počty obětí cholery zaznamenány v roce 1873, resp. 1874 (Pelc, 1913, s. 36).

<sup>7</sup> Jde o texty *Cholera a Místo cholery tesknice* (tato později přepracována pod názvem *První cholera na Valašsku* v souboru *Zábabonky*, 1928).

podmínkou opět právě „zdravý rozum“, který toto jednání identifikuje jako nepřirozené, nezdravé a směšné.

Populární literatura obecně směřuje k oslavě *statu quo*, k utvrzování stereotypů, a ničeho se nestřehne více než znepokojování svého publika, jež nechce být vyrušováno z životního klidu. Vstup cholerové nákazy jako pozoruhodné aktuality do této produkce kolem roku 1910 se děje zcela v tomto řádu věcí. Nenajdeme zde žádné tragické tóny, nemoc – nebo přesněji jen strach z nemoci – se tu stává spíš pozadím, na němž má vyniknout zdraví a prosté životní instinkty bodrého člověka, jeho „zdravý rozum“, jenž má představovat jednoznačně nejúčinnější ochranu před jakoukoliv hrozbou, byť by to byla i nakažlivá nemoc. Vidíme zde při práci určité kulturní vzorce, jichž je populární literatura nikoliv snad stvořitelem, ale aspoň upevňovatelem – vzorce, které fungují a ochraňují idylu celkem spolehlivě ve známém světě. Nezdá se ale, že by populární literatura dokázala bezpečně identifikovat mez, po kterou mohou tyto postupy být použitelné (něco takového je ostatně zcela mimo její obzor). V případě cholerové vlny na počátku 20. století bezpochyby zůstaly všechny tyto stereotypy a všechna tato literární schémata nenarušena a plně funkční. Jak víme, podstatnou transformaci světa tehdy nepřinesla cholerová epidemie, ale o něco později světová válka – teprve ta představovala jak pro životní stereotypy, tak pro literární schémata velkou výzvu, která nezůstala v obou případech už bez významných důsledků.

## Bibliografie

- A.M. (1910). Cholera a neuvědomělost. *Ženský list*, 41 (19), s. 3–4.
- Anonym. (1908a). Cholera. *Věnov*, 202 (3), s. 3.
- Anonym. (1908b). Cholera v Petrohradě. *Národní politika – odpolední vydání*, 259 (26), s. 3.
- Anonym. (1908c). Zbytečný poplach choleroou v Praze. *Národní politika*, 269 (26), s. 7.
- Anonym. (1910a). Opatření Velké Prahy proti choleře. *Kopřivy*, 18 (2), s. 9.
- Anonym. (1910b). Jak si pan Kotyšan prodloužil svobodu. *Humoristické listy*, 38 (53), s. 455.
- Anonym. (1913a). Případ asijské cholery na Král. Vinohradech. *Národní listy*, 267 (53), s. 2.
- Anonym. (1913b). Po případu asijské cholery na Král. Vinohradech. *Národní listy*, 268 (53), s. 2.
- Anonym. (1913c). Cholera. *Čas*, 270 (27), s. 7.
- Bartošek, L. (1979). *Dějiny československé kinematografie I. Němý film 1896–1930. Část I*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Gellner, František. (1913). Cestovatelé. *Večery*, 40 (3), s. 336.
- Hais Týnecký, J. (1910). *Cholera. Veselohra o 1 dějství*. Praha: Vlast.
- Chlumecký, A. (1908). *Povídky*. Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských.
- Kuděj, Z. M. (1913). Cholera. *Kopřivy*, 5 (5), s. 2–3.
- Kuthan, F. (cca 1914). *Poučení o nakažlivých nemocech*. Tišnov: C. k. okresní hejtmánství v Tišnově.
- Machek, J. (2013). Počátky populární kultury v českých zemích na přelomu 19. a 20. století. W: O. Daniel, T. Kavka, J. Machek (red.), *Populární kultura v českém prostoru* (s. 88–104). Praha: Karolinum.
- Mocná, D., Peterka, J. (red.). (2004). *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka.
- Opěla, V. (ed.). (1995). *Český hraný film I. 1898–1930*. Praha: Národní filmový archiv.

- Opočenský, G. (1913a). Prorocství moderního slepého mládence o choleře v Praze 1913. *Humoristické listy*, 43 (56), s. 592. [podepsáno Gero]
- Opočenský, G. (1913b). Hrůza domácího pána vinohradského před cholerou. *Kopřivky*, 21 (5), s. 8. [podepsáno Roger]
- ov (1911). Z Ruska. *Slovanský přehled*, 1 (13), s. 25–29.
- Patterson, K. D. (1994). Cholera diffusion in Russia, 1823–1923. *Social Science & Medicine*, 9 (38), s. 1171–1191.
- Pelc, H. (1913). *Zpráva o poměrech a zařízeních zdravotních v království Českém za léta 1909–1911*. Praha: C.k. místodržitelství.
- Sil. (1910). V době cholery. *Kopřivky*, 20 (2), s. 10.
- Skružný, J. (1910). Cholera v Praze. *Humoristické listy*, 37 (53), s. 443. [podepsáno Matouš Česnek]
- Šváb, J. (1911). *Cholera. Veselý obrázek – věčně časový – (pro 4 pány) o 1 dějství*. Praha: vl.n.
- Tůma, K. (1924). *Z českých mlýnů*. Praha: J. R. Vilímek.
- Vibron. (1910). Jak jsem dostal cholery. *Humoristické listy*, 38 (53), s. 448–449.
- Vyhlídal, J. (1912). *Z hanáckého kraje*. Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských.
- Wasserman, V. (1958). *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*. Praha: Orbis.
- Zuna, O. (1910/1911). Cholera. *Šťastný domov*, 23 (7), s. 627–628.
- Zuna, O. (1913/1914). Ochrana před nákazou ve styku s jednotlivci. *Šťastný domov*, 24 (10), s. 652–653.





<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.16>

Data przesłania artykułu: 4.01.2022

Data akceptacji artykułu: 23.05.2022

MARCELA ANTOŠOVÁ

Uniuersytet Konstantyna Filozofa w Nitrze, Słowacja

(Constantine the Philosopher University in Nitra, Slovakia)

## Nákaza a jej sémantické polohy v románe *Atómy Boha*

### Infection and Its Semantic Positions in the Novel *Atoms of God*

#### Abstract

The article focuses on the novel *Atoms of God* by Gejza Vámoš. The study looks at the work through the motif of infection, which has three dimensions in the novel: organic life as an infection, egocentrism as infection and infection as a health disorder. As a result, the first two levels represent the phenomenon of infection in the figurative sense of the word, and only the last level of the motif captures it in its primary meaning. However, all three levels of the infection overlap, correspond and complement each other. Their background (starting point) is the philosophical worldview, which the writer in the *Atoms of God* (identically to his academic dissertation on the philosophy of the *Principle of Cruelty*) himself declares. Vámoš, inspired by biological determinism, defines life as an infection by an egocentric struggle of an individual about himself and for himself. Moreover, in the end, it is egocentrism that weakens the individual even in the fight against the disease.

*Keywords:* infection, philosophy, egocentrism, self-preservation instinct, biological determinism

## Nákaza a její sémantické polohy v románu *Atomy Boha*

#### Abstrakt

V centru pozornosti příspěvku je román *Atomy Boha* Gejzy Vámoše. Studie nahlíží na dílo prostřednictvím motivu nákazy a pomocí interpretace definuje jeho určující polohy. Interpretace ponor do sémantických diaspor textu vyjevil tři roviny motivu: organický život jako nákaza, ego-

centrismus jako nákaza a nákaza jako porucha zdraví. První dva rozměry představují fenomén nákazy v přeneseném smyslu slova a teprve poslední poloha motivu jej zachycuje v primárním významu. Všechny detekované roviny nákazy se ale navzájem prolínají, dopovídají, doplňují a jejich zázemím (východiskem) je filozofický světonázor, který spisovatel v *Atomech Boha* (identicky i ve své disertační práci z filozofie s názvem *Princip krutosti*) deklaruje. Vámoš, inspirovaný biologickým determinismem, definuje život jako nákazu egocentrickým bojem jedince o sebe a za sebe. A v konečném důsledku je to egocentrismus, který člověka oslabuje i v boji s nemocí.

*Klíčová slova:* nákaza, filozofie, egocentrismus, pud sebezáchovy, biologický determinismus

## Úvod

Gejza Vámoš (1901–1956) predstavuje v slovenskej literatúre svojráznu osobnosť prvej polovice 20. storočia. Do súdobého literárneho sveta vniesol novum v niekoľkých aspektoch: narušil klasické atribúty žánrových noriem a čo sa týka organickej spätosti formy a obsahu, „nezostal nič dlžný“ ani významovému plánu diela. Takouto originalitou v oboch smeroch sa vyznačuje i jeho román *Atómy Boha* (1928), ktorý stojí v centre pozornosti predkladanej štúdie a ktorý budeme interpretovať cez motív nákazy.

Neštandardná kompozícia, nesúrodosť a nekohéznosť dejových častí diela, neakceptácia zaužívaného románového kreovania textu a rôznorodý jazyk, v ktorom sa expresíva s biologicko-naturalistickým štylistickým zafarbením striedajú s odbornými termínmi, sa v jednote dopĺňajú s tematicko-obsahovou rovinou diela, a to všetko veľmi prirodzene korešponduje s celkovým naturelom autora. V osobnosti Gejzu Vámoša sa totiž v reálnom živote spájali lekár a filozof a obe tieto roviny (miestami aj v exaktnejšej podobe) sa potom na platforme umeleckého textu stávali určujúcimi. V diele *Atómy Boha* (a nielen v ňom) vovádza autor percipienta do lekárskeho prostredia plného chorôb, bacilov, vírusov, exaktne pomenovaných diagnóz a zoči-voči boju o život načrtáva zložité filozofické otázky ľudského bytia.

Na takomto originálnom medicínsko-filozofickom podklade autor pracuje aj s motívom nákazy. Presnejšie povedané, práve motív nákazy je s ohľadom na svoju sémantickú plnosť, ako aj autorov medicínsko-mysliteľský prízor práve tým momentom, ktorý román významne nasycuje na úrovni medicínskej i filozofickej. Možno pritom zaznamenať niekoľko jeho polôh, navzájom sa prestupujúcich, dopĺňajúcich a dopovedávajúcich, pričom ich zázemím je filozofický svetónázor, ktorý autor v románe (rovnako v svojej dizertačnej práci z filozofie *Princip krutosti*<sup>1</sup>) komunikuje.

<sup>1</sup> Gejza Vámoš sa zapísal na externé štúdium filozofie roku 1925. Dizertačnú prácu *Princip krutosti* obhájil na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave 28. apríla roku 1932. Knižne táto práca vyšla až roku 1996, a to pod gesciou vedúceho redaktora Romana Michelka. Viac pozri Vámoš, G. (1996). *Princip krutosti*. Bratislava: Chronos.

Autorovu dizertačnú prácu spomíname v príspevku z dôvodu toho, že myšlienkovu korešponduje s filozofickou rovinou románu *Atómy Boha*. Považovali sme preto za náležité uvedenie skutoč-

## Život ako nákaza

Prvý základný rozmer motívu nákazy, evidentný v diele, predstavuje ako ná-kazu samotný organický život. Je zadefinovaný hneď v úvodnej časti románu *Bratstvo živých*<sup>2</sup>, ktorá v symbióze so spomenutou netradičnou románovou štruktúrou diela predstavuje akýsi prológ, resp. „predvstup“ do románového diania. Jej špecifickosť predznamenáva aj grafická diferenciácia (v porovnaní s ostatným textom je napísaná iným typom písma), na ktorú už upozornil Vladimír Barborík (Barborík, 2006, s. 60). V sémantickej rovine predstavuje uvedená stať akési zhustenie Vámošovho filozofického svetonázoru a myšlienkovy intenzívne a v ideovej jednote (ako už bolo spomenuté vyššie) komunikuje s jeho dizertačnou prácou z filozofie *Princíp krutosti*. Zároveň ide o text, ktorý tvorí logický dôvodový rámec pre následné románové dianie a percipientovi napomáha k lepšiemu pochopeniu diela.

Ako sme už naznačili, v tejto časti explicitne a na zovšeobecňujúcej, teoretizujúcej úrovni<sup>3</sup> autor/rozprávač konštatuje a rozvíja tézu o „živote ako nákaze“<sup>4</sup> a na uvedenom podklade potom deklaruje svoj svetonázor, ktorý vykazuje biologicko-determinačné tendencie<sup>5</sup>, i keď „biologizujúcu teóriu kontaminuje svojou predstavou prvého hýbateľa – Boha“ (Barborík, 2006, s. 60).

Organický život je tu neželanou chorobou, reflektovanou ako agresívna invázia do harmonického poriadku neživej prírody: „Panenský povrch vychladnutej zemekôry naraz zasiahla nákaza. Atómy Rozmaru padaly do vody, padaly na zem a tá zmenila sa naraz v dejisko spádu, boja a pominutia. Živá buňka sa usadila“ (Vámoš, 1936, s. 7–8).<sup>6</sup>

Krutý Boh – takýto obraz autor kreuje – si organický život vytvára z akéhosi rozmaru a pre vlastné pobavenie. Živým atómom/bunkám dáva pokyn, aby sa zhluokovali v súdržných špecifických „útvaroch“ a vytvárali rôzne formy organic-

---

nosť zobrať na vedomie. Vámošovo minucióznejšie rozvedenie filozofického konceptu v *Princípe krutosti* nám zároveň umožnilo detailnejšie vnímať/obsiahnuť aj autorov filozofický pohľad na svet zachytený v románe *Atómy Boha*.

<sup>2</sup> Ide o časť, ktorá má filozofujúci charakter a skladá sa z podkapitol: *Spád, Boj, Zrada a Amor zlomených krídel*.

<sup>3</sup> Skonkrétne viac-menej prichádza až v závere celej časti, t. j. podkapitole *Amor zlomených krídel*. Viac o tom pozri: Vámoš, 2003, s. 15–16.

<sup>4</sup> „Rozmar [Boh], nemajúc lepšej roboty, si odpľul do vesmíru. Jeho spútum sa rozptýlilo v prach a každý atóm toho prachu bol živou bunkou. Ten prach padá, lieta, nákaza života sa šíri na hviezdach ako mor. (...) Tak sa dostal i na zem. Panenský povrch vychladnutej zemskej kôry naraz zasiahla nákaza (Vámoš, 1936, s. 7).

Túto tézu Vámoš identicky konštatuje a významovo korešpondujúco rozvádza aj v dizertačnej práci *Princíp krutosti* (Vámoš, 1996, s. 17).

<sup>5</sup> Prítomnosť biologicko-determinačných tendencií vo Vámošovom svetonázore už skonštatovalo viacero filozofov i literárnych vedcov, napr. Milan Zigo (Zigo, 1997, s. 57) či Vladimír Barborík (Barborík, 2006, s. 60).

<sup>6</sup> Citácie z vydania románu *Atómy Boha* z roku 1936 (vyd. L. Mazáč) sú v tejto štúdii uvedené so zachovaním dobovej pravopisnej normy.

kého života, ktorého určujúcim determinantom je pud sebazáchovy, a teda neustály boj o udržanie existencie. Vznik rôznych druhov živočíchov takto buduje systém subordinácie a v mene pudu sebazáchovy silnejší prežíva na úkor slabšieho: „A tak podmienkou žitia jedného stala sa smrť druhého. (...) Žrala sa tráva, vyhrabávali sa červy, vychytali sa ryby, prenasledovali sa vtáci a vraždili sa zvieratá. A ten boj stával sa stále a stále rafinovanejším“ (Vámoš, 2003, s. 8).

Rozprávač vykresľuje organický život ako infekciu, pretože je zlom, večným egoistickým bojom, výsledkom ktorého je prežitie jedného jedinca na úkor druhého. Pohľad na fenomén života ako náказы (spádu, boja) ďalej pointuje tým, že na vrchol organického sveta stavia človeka ako najnebezpečnejšiu formu organického jestvovania.

Uvedený status ľudskej bytosti, t. j. „najkrutejší, najnásilnejší a najmazanejší typ bojovných kľbiek“ (Vámoš, 1936, s. 12), sukcesívne emanuje z filozofických rámcov, ktoré rozprávač v románe (identicky G. Vámoš v dizertačnej práci *Princíp krutosti*) komunikuje. Človek je totiž svojou najkomplikovanejšou telesnosťou, utváranou z nespočetného množstva buniek, s ohľadom na svoju telesnosťou najkrehkejšou formou života<sup>7</sup>, no v rámci duševného/rozumového potenciálu dostal také schopnosti/možnosti, aké nemajú žiadne iné formy života. Stvoriteľ iným živočíšnym druhom „... spôsob zápasu obmedzil, kým boli oni len úbohými automatmi, zatiaľ človeku dal široké možnosti. Boh dal človeku z kľbka svojej nekonečnej chytrosti jedno vlákenko“ (Vámoš, 1936, s. 12) a „...do mozgu také centrá, aké nemalo nijaké zviera“ (Vámoš, 1936, s. 18). „V pomere k ostatným živým tvorom dovolil mu všetko, najkrajnejšou krutosťou podrývať životy týchto [iných] bytostí. Všetko, k čomu len človeka pripustil, čo mu len dal do ruky, slúžilo vždy len k podmaneniu sveta, k rafinovaným a zdokonaleným spôsobom získania výživy a k chráneniu vlastného, biedneho, mäkkého neodolného tela. A človek všetkých živých tvorov zotročil“ (Vámoš, 1936, s. 12).

V tomto zmysle Boh ako transcendentný princíp stvorenia/tvorenia (prvý hýbatel') v ľudskej existencii prekračuje čistú elementárnu determináciu prežiť, dáva človeku potenciál chcieť viac, ako je na prežitie prirodzene nutné, čím ho predurčuje, „aby si podmanil zem“ (Vámoš, 2003, s. 11) a zotročoval iné formy života: „Morduj sa, bi sa, mláť sa, človek, so všetkými živými, bojuj, zotročuj a tvor, veď preto som ťa stvoril. Boh odpočinul si a bol spokojný. Kochal sa v svojom diele, v človeku. Bol neznášateľný ako krček. Pobíľ sa s každým živým tvorom a rval sa i medzi sebou“ (Vámoš, 1936, s. 18).

Pre úplnosť treba dodať, že rozmer, v ktorom je človek – v duchu poetiky románu – definovaný ako „najnebezpečnejšia forma náказы“, schopná najtvrdšieho a najpreľikanejšieho egocentrického boja, presahujúceho základný pud sebazácho-

<sup>7</sup> „Okrem toho, že je najrafinovanejším bojovníkom medzi živými, je aj najviac napádaným. Za to, že ho určili za vládcu živých, musí kruto platiť. Jeho duch je ukrytý do biednej bezmocnej masy. (...) Človek musí trpieť pre svoju zložitost' také úrazy, ktoré ostatné životné tvory nepostihujú vôbec alebo len v obmedzenej miere“ (Vámoš, 2003, s. 9).

vy, má vo Vámošovom koncepte aj kompenzačnú fakticitu – fenomén lásky<sup>8</sup>. Je to explicitne uvedené v závere pertraktovanej filozofujúcej časti *Bratstvo živých* (podkapitola *Amor zlomených krídel*), v ktorej rozprávač spomína ešte jeden dar, čo ľudský jedinec dostal od transcendentného princípu, a to dar lásky. Spomínaná téza je však rozvinutá veľmi okrajovo (k daru lásky dokonca „zlomyseľný“ prvý hýbateľ pripojil pohlavné choroby) a vnímanie lásky má v diele nejasné, hĺbkovo nerozvedené sémantické kontúry, a to tak vo filozofujúcej časti románu, ako aj v rámci konkrétneho románového diania. Na jednej strane autor podčiarkuje pudovú podstatu lásky [„Dve pohlavia sa k sebe blížia hnané nutkavou silou pohlavného údu“ (Vámoš, 2003, s. 15).] a v týchto základných črtách neprekračuje plán „schopenhauerovskej“ vôle k životu<sup>9</sup>, no na strane druhej ďalšie skutočnosti avizované v diele akoby fenomén lásky predsa len vysúvali z pudového rámca, keď v rámci zovšeobecňujúceho „predstupu“ rozprávač konštatuje, že láska je „zmysel života vyplňajúci pocit“ (Vámoš, 2003, s. 15). A prekračujúc uvedenú filozofickú stať, na pláne už konkrétneho románového diania hlavná postava potrebu lásky explicitne vyjavuje, pričom tu nejde iba o pudové, sexuálne potreby viazané na mužsko-ženskú platformu alebo zachovanie rodu, ale aj o bytostnú potrebu láskavosti, pozornosti, porozumenia, empatie, ľudskej súdržnosti ako takej<sup>10</sup>. Ide o lásku, ktorá môže nadobúdať rôzne podoby (Nováčiková, 2002, s. 81). Otázkou však už zostáva, do akej miery sa onú zduchovenú, uvedenú a elementárnu pud presahujúcu rovinu lásky darí či nedarí v diele realizovať.

Uvedená skutočnosť však nič nemení na fakte, že vyššia rovina lásky, resp. vízia o vyššej (nadpudovej) polohe lásky je v diele prítomná, a to, čo naznačujú diaspóry *Atómov Boha*, potvrdzuje filozofický koncept explikovaný vo Vámošovej dizertačnej práci *Princíp krutosti*. Človek je síce odsúdený k egocentrickému, egoistickému, agresívnemu boju za seba samého (presahujúcemu elementárny boj o prežitie), no v jeho potencii (ako v potencii jedinej živej bytosti) je zároveň schopnosť si ono zlo uvedomiť a v mene lásky a etiky ho prekročiť: „...u človeka nielenže nemôžeme rezignovať a rezignovane strpieť stereotypné riadenie osudu, ale uvedomenie si zla, ktoré na nás nalieha, zaväzuje nás k protiopatreniam“ (Vá-

<sup>8</sup> Toto dopovedanie Vámošovho filozofického konceptu využijeme aj v ďalších častiach interpretácie.

<sup>9</sup> „Toto je pravá tvár človeka. Jeho životná fáza jednobunková. Ďalšie delenie tejto jednej bunky, jeho vývin do podoby embrya, jeho prechod cez všetky tvárnosti živých bytostí až po trápný pôrod, potom dozrievanie na dospelého samičieho či samčieho jedinca, to všetko sa deje len s tým cieľom, aby dospelé jedince produkovali nové prvky samčie i samičie, ktoré, keď sa dostanú k sebe, vytvoria novú bytosť“ (Vámoš, 2003, s. 14).

<sup>10</sup> Ako príklad možno uviesť románovú situáciu okolo súdneho lekárstva a nekompromisného lekára nazývaného „Starý kat“: „Kristus na kríži, to sme my všetci, dnes ja, zajtra ty. Tomu [odsúdeniu] niet sa čo radovať, triumfovať, súdiť, lebo v živote je každý sto ráz súdený. Tu treba milosrdnú, všetko chápujúcu a odpúšťajúcu lásku, liečiť a napravovať, a nie bezcitnú, cynickú krutosť...“ (Vámoš, 2003, s. 51). O princípe lásky sa ešte budeme zmieňovať a deklarovať ho aj v ďalších častiach príspevku.

moš, s. 1996, 84). Je potrebné „Rúcaním namyslenej a lživej individuálnosti dospieť k princípu lásky, k tomu jedinému, keď aj nie úspešnému, ale aspoň snaživému a osud náš zmierňujúcemu soku a paralyzovateľovi princípu krutosti, ktorá najväčšiu oporu svoju má v individuálnom blude ľudstva“ (Vámoš, 1996, s. 87).

## Egocentrizmus ako nákaza

Vychádzajúc z nastolenej tézy, že organický život je ako nákaza či infekcia, ktorá vrhá všetky formy života do neľútostného boja o individuálne prežitie, u človeka navyše s potencialitou zotročovať, manipulovať, podmaňovať a potrebou víťaziť, emanuje ďalšia poloha nákazy, o ktorej možno v diele hovoriť, a to nákaza egocentrizmom<sup>11</sup>.

S ohľadom na filozofický kontext diela, na polaritu pudové vs. nadpudové (ostatné formy života vs. človek) možno hovoriť jednak o inštinktívnom (neuvedomenom) egoizme, ktorý je určený pudom sebazáchovy (odsúdené sú naň všetky formy života okrem človeka), a jednak o egocentrizme nadpudovom (je charakteristický len pre človeka), ktorý je svojou povahou oveľa deštruktívnejší ako elementárny pud sebazáchovy a ktorý však môže človek v svojej uvedomenosti reflektovať z nadhľadu a korigovať prostredníctvom rozmeru lásky.

V motivickej polohe „egocentrizmus ako nákaza“ autor rozohráva románový príbeh Karola Zuriana a na jeho pozadí predstavuje spoločnosť, ktorá v dominantných črtách zrkadlí filozofické rámce deklarované v úvodnej časti románu, tzn. bojovný, preľkanosťou a egoistickými záujmami vedený princíp krutosti, v ktorom sa princíp láskavosti nedarí realizovať. V súvislosti s uvedeným možno spomenúť hneď úvodnú kapitolu *Traja psi* (nasleduje po filozofickom „predstupe“). V nej sa Zurian neprimerane vyvršuje na nižšom živočíšnom druhu (povedané v duchu poetiky románu), a to konkrétne na psoch, ktoré ho opakovaným štekaním, hoci bez zásadnej ujmy na zdraví, obťažujú. Pes je pritom v súlade s filozofiou pertraktovanou v diele determinovaný svojimi prirodzenými limitmi, t. j. inštinktívnym pudovým bojom o život, a na rozdiel od človeka nemá nič navyše: ani ono chytré Božie „vlákenko“, ani možnosť prekročiť svoju pudovú bojovnosť uvedomeným princípom lásky a súčasne je človekom cvičený na to, aby strážil vymedzené územie. Sujetové okolnosti zároveň nie sú nijako významne nebezpečné, príp. nečakané. Naopak, situácia ohľadom psov je priehľadná, predvídateľná a svojim spôsobom triviálna; pravidelne sa opakuje a hlavný hrdina (z princípu svojich možností, ktoré ostatné živočíšne druhy nemajú) nijako zásadne nehľadá spôsoby, aby ju vyriešil neagresívne. Namiesto toho svojim nerovným psím „nepriateľom“ premyslene pripravuje pomstu, keďže sa ich otravovaním cíti dotknutý: „Časom bol už

<sup>11</sup> Túto egocentrickú líniu v diele konštatuje tiež Dagmar Kročanová-Roberts (Kročanová-Roberts, 2003, s. 231–245).

taký nervózný, ponížený a rozdráždený, že cítil, že to tak ďalej nepôjde. (...) Bolo už otázkou moci, prevahy a mravného víťazstva, aby s tými netvormi zúčtoval“ (Vámoš, 1936, s. 32).

Hlavná postava celú situáciu reflektuje prehnane zveličene až úzkostlivo. Od nižšieho druhu (psa) požaduje niečo, čím ten zo svojej podstaty byť nemôže [„...kto mečom napáda, nech mečom zhynie. Skapeš, Pufi [pes], a tvoja smrť bude zákerná a nízka, ako si ty bývala k svetu“ (Vámoš, 1936, s. 33).] a triviálnosť okolností i nerovnosť boja len deklaruje ľudskú samolúbosť, urazenosť, agresivitu, potrebu víťaziť a dokazovať si prevahu. Zuriana dokonca mrzí neschopnosť psov pochopiť, že to bol práve on, kto akt pomsty vykonal: „...nie, to nie je to, čo som chcel. (...) Mal som ísť na tú obludu inak, aby chápala, že som to ja, jeho nepriateľ, ktorý sa mu týmto odplácam, aby vtiahol do pekiel s plným vedomím svojej krutej porážky a môjho víťazstva“ (Vámoš, 1936, s. 37).

Ako sme už naznačili, nastolená epická situácia odráža tézu z úvodnej filozofickej časti, a to konkrétne myšlienku o prefíkanosti, zákernosti a negatívnej „nadpráci“ ľudského druhu, ktorá prekračuje elementárny pud sebazáchovy smerom k potrebe biť sa, podmaňovať si, vlastniť, vyvyšovať sa, víťaziť. Explicitne to dokazuje vstup postavy žobráka do deja, keď konštatuje:

Mladý pán je veľký hrdina. Znamenite vie bojovať proti úbožiakom, ktorí na tom svete nič nemajú, len ten svoj kožuch, čo ich chráni v zime, a ten kus košťaľa, čo im hodí gazda za odmenu, že mu chránia majetok. Mladý pán morduje bedárov, ktorým ten brechot, čo mladému pánkovi ucho uráža, je ako mlynárovi kameň, kováčovi kladivo. (Vámoš, 2003, s. 25)

Kapitola *Traja psi* bezprostredne významovo súvisí s nasledujúcou kapitolou *Traja doktori*, ba možno povedať, že je v základných črtách v podstate jej obdobou. V centre pozornosti však už nestojí „nižší živočíšny druh“, ale ten „najkrutejší, najnásilnejší a najmazanejší typ bojovných klbiék“ (Vámoš, 1936, s. 12), t. j. človek, ktorý už na rozdiel od psov znepríjemňuje Zurianovi život premyslene a vedome. V tejto relácii už hlavný hrdina však taký odvážny nie je a vždy v zásadných chvíľach, keď by sa mal rozhodne ozvať, brániť seba alebo iných, obhajovať slušnosť, korektnosť a pravdu, zostáva ticho. Lekári pri spoločnom obede v jedálni:

[p]opravovaliť kohosi, či vlastne každého, kto prišiel do reči. Zurianov zmätok a prekvapenie rástli. Za celú polhodinu, ako tam sedel, nepadlo iné slovo, než kto, kedy a ako sa blamoval, s kým sa pohádal, aký bol špinavý a kedy ho odtiaľ vyhodia. Preberali špinavú bielizeň neprítomných ľudí, rozprávali hanebné intímnosti o ženách, kolegyniach, ktoré každý z prítomných poznal, a Zurian nevedel, ako sa zachovať. (...) Odišť snáď, či ich upozorniť, že je tam a nemali by pred ním takto hovoriť, takto špiniť neprítomných ľudí, veď je to nemožné. (...) Zuriana ovládla zbabelosť. Človek je nechutný, bezfarebný, slabý tvor. Hrdinom a originálnym býva len vo svojich snoch či obrazotvornosti, kde to nik iný nevidí a nepočuje. (Vámoš, 2003, s. 30)

Kapitola *Traja doktori* a ďalšie za ňou nasledujúce (*Diplomovi kuliovia*, *Vyvrhel'* atď.) vytvárajú široký priestor pre rozmanité životné situácie, ktoré má na svedomí „najvyšší živočíšny druh“, t. j. človek. Rôzne sémantické polohy (ako to potvrdzuje aj vyššie uvedený citát) deklarujú svet a zobrazujú vzťahy, v ktorých

dostáva priestor „boj o život“, a to v ľudsky „bohatších“ možnostiach a ďalekosiahlejších dôsledkoch ako len elementárny, inštinktívny boj o prežitie.

Vámoš, známy kritik spoločnosti (viac pozri: Barborík, 2006, s. 58), v svojom románe rozvíja defektný svet medziľudských vzťahov. Postavy bojujú za seba, svoje miesto v spoločnosti, vlastnú prestíž a ich konanie sprevádzajú klamstvá, intrigy, úplatkárstvo, závisť, pretváрка, chamtivosť. Medicínske prostredie, do ktorého je románové dianie vsadené, tu charakterizuje nízkosť a obmedzenosť:

... táto veda, táto klasická, intímna, vznešená, Pána Boha za nohy držiaca krása, lekárstvo, bola zaplavená davom štréberov. Najvznešenejšie povolanie, ktoré by sa malo šíriť len ako božie tajomstvo, povolaným a stokrát vyskúšaným, táto veľkolepá, báječná vec, najsmelšia korektúra božieho diela sa stala remeselníckym povolaním tisícich a tisícich mamľasov, pilných šikovníkov, snaživých obmedzencov, bez poňatia o etickej stránke a vznešenosti pojmu liečiť, opravovať omyly Prírody. (Vámoš, 2003, s. 36)

Zobrazením medziľudských vzťahov, situácií, zápletek a atmosféry v románe vôbec (okolnosti okolo prípadu Dr. Vokurkovej, rozbitá röntgenová lampa, neochota pomôcť, závisť, vzájomná rivalita a pod.) autor deklaruje boj „ľudského druhu“ v rámci vlastnej „skupiny“ (teda nie proti „nižšej forme života“ ako v kapitole *Traja psi*) na tej najprízemnejšej úrovni.

Na základe uvedeného môžeme skonštatovať, že ak Vámoš v svojom filozofickom koncepte zadefinoval človeka ako fakticitu, v ktorej princípu krutosti (agresívny boj za seba) „kontruje“ princíp lásky, tak v nehostinnej atmosfére románu sa mu túto opozitnú rovinu nepodarilo zásadnejšie realizovať. Ľudský potenciál láskavosti, empatie či možnosť prekročiť vlastnú individualitu (egocentrický priestor) smerom k aspoň akej-takej harmonizácii spoločnosti, ako i možnosť posunúť vlastné „ja“ od deštruktívne egocentrického (inštinktívny pud sebazáchovy presahujúceho) boja do vyšších (láskavejších, vznešenejších) polôh sa v románe deje (či skôr nedeje) veľmi okrajovo a takýmto situáciám sa nedostáva ani zásadnejšieho epického rozvedenia. Hoci Zurian spočiatku explicitne vyjadruje svoju vieru v srdečnosť a láskavosť kolektívu: „Aha, kolegovia, pomyslel si Zurian, spolu bojovníci. Nebudem sám, budem mať za sebou oporu v podobe kolegiálnych, srdečných a skúsených kamarátov, ktorí mi všetko objasnia, kým sa im stanem rovnocenným bojovníkom“ (Vámoš, 2003, s. 29), v skutočnosti ostáva viac-menej konfrontovaný len s ľudskou nízkosťou.

Nákazu individualizmom a egocentrickú obmedzenosť v medziľudských vzťahoch narúšajú, paradoxne, postavy žien s diskutabilnou povestou, ktoré Zurian lieči – prostitútka Lojzka a pokladníčka Filoména, nakazené gonoreou (kvapavkou). Vámoš takto stavia oproti sebe vznešený, intelektuálny svet medicíny, plný nízkości a deštruktívnych medziľudských vzťahov, a na strane druhej svet ľahotických žien, ktorými spoločnosť a samotný Zurian opovrhujú. Sú to však práve tieto ženy (spoločenskou optikou zadefinované ako nemravné), ktoré v hraničnej situácii choroby a vízie smrti Zurianovi prejavujú súcit, láskavosť a pozornosť. V porovnaní s nimi lekár Sanscuolotte, údajný Zurianov kamarát, ho zradí,



vo vypätej hraničnej situácii ohovorí, klamstvom zosmiešni a zdehonestuje. A aj jeho neschopnosť byť Zurianovi v krízových situáciách oporou, napokon hlavného hrdinu doženie k samovražde.

Princíp lásky, ako sme už podotkli, sa v pláne diela objavuje iba v podobe nepatrných fragmentov (Filoména, Zurianov kamarát Eugen a i.) – napriek skutočnosti, že je daný ako fakt, ktorým ľudský jedinec disponuje – a svojou rozpínavosťou ho v modelovaných dejových sekvenciách naplno pohlcuje princíp krutosti, resp. agresívneho boja, motivovaný egocentrickými záujmami: „Ako vie človek človeka nenávidieť. Ako nemilosrdne ubíja silnejší slabšieho. Halda humbugárstva o večnej pravde, o víťazstve lásky, o nekonečnom milosrdenstve a zatiaľ je tu len ohyzdný, krutý boj, kde silnejší zožerie slabšieho“ (Vámoš, 2003, s. 218).

Nástojčivosť reality, že „dielo stvorenia organického života ovláda zásada krutosti a túžba Stvoriteľa po zápase živých“ (Vámoš, 2003, s. 13), podčiarkuje (ako už vyplýva aj z vyššie uvedeného) i samotný plán hlavnej postavy. Zurian zmätočne osciluje medzi princípom krutosti (egocentrickým riešením seba) a princípom lásky, pričom dominantné postavenie (rovnako ako v pláne diela osebe) získava princíp krutosti.

Hlavný hrdina síce nástojčivo túži po láskavom, tolerantnom, priateľskom svete, no rovnako, ako sa mu nedarí takýto svet žiť, nedarí sa mu ho ani vytvárať. Nostalgicky, v akomsi spomienkovom optimizme, sa obracia do minulosti, kde „žil neustále v spoločnosti umelcov a spisovateľov. Bol zvyknutý na krajné duševné emócie, na sebaobetavé nezištné priateľstvo znamenitých chlapcov, bohatých duší.“ (Vámoš, 2003, s. 29), no v románovom dianí sú však tieto rozmery Zurianovej osobnosti neidentifikovateľné a možnosť takéhoto prežívania ľudských relácií (až na ojedinelé momenty, napr. už spomínané priateľstvo s Eugenom) ťažko uveriteľná. Dokazuje to už spomínaná agresívna situácia so psami a ani na pláne ľudských relácií sa Zurian neprezentuje ako otvorená postava schopná vytvárať/budovať zdravé, láskavé medziludské vzťahy. Tie na pracovisku mu úplne zlyhávajú a uvažujúc sám pripúšťa, že je to možno práve jeho uzavreté, nečitateľné, individualistické a ctižiadostivé správanie, ktoré mohlo vyslať signál pre bezohľadné a egoistické správanie kolegov:

Ved' som vždy mlčal. Čušal vždy a všade. Vy ste zo mňa nikdy nedostali súkromné slovo, nemohli ste ma teda poznať. (...) Život je často divný a ľudia ešte divnejší. Koľko rás ohrievaš na svojich ňadrách zmižu, ktorá ťa pri prvej príležitosti uštipne. Pusti nevďačnika do svojho domu a ani sa nenazdáš, už ťa vytisol na ulicu a potom môžeš o hlade, smáde, v slzách, opustený, otrhaný preklínať svoju hlúpu dôveru a dobromyseľnosť. Nevďačník ťa ešte dokope tvojimi vlastnými topánkami, ktoré si mu daroval. Ako mali tí dvaja [Zurianovi kolegovia] vedieť, že nie som taký? Že ich nechcem vykynožiť. (...) Vo svete tak málo lásky, tak málo dobroty, a keď predsa len kdesi kvapne, priam to omráči. (Vámoš, 2003, s. 66–67)

V tomto smere stojí rovnako za zmienku aj situácia s pokladničkou Filoménou, v ktorej sa láskavý a chápatý lekár (Zurian) nechá v momente, keď je hrdinkou insitne zavádzaný, strhnúť extrémne nenávisťnými emóciami. Okolnosti pri-

tom (podobne ako v prípade so psami) nemajú zásadnú vážnosť, dotýkajú sa výlučne Zurianovej márnomyseľnosti, a navzdory nezávažnosti a triviálnosti týchto situácií postava vždy odpovedá/reaguje prehnane zveličene, dotknuto, nenávisťne a agresívne.

Okrem spomenutých sujetových sekvencií neschopnosť tvoriť a udržiavať plnohodnotné medziľudské vzťahy v texte významne podčiarkuje aj hrdinov deštruktívny vzťah s Medúzou (milovanou ženou), ktorý je plný vzájomného napätia, útokov, boja a neadekvátnych reakcií (napr.: Zurian núti Medúzu k potratu dieťaťa (je to jeho dieťa, ktoré s Medúzou čaká), pretože naňho žiarli a pod.).

O realizácii princípu lásky však niektorí literárni vedci<sup>12</sup> uvažujú pri sujetovej situácii, keď sa Zurian zámerne (laboratórne) nakazí gonoreou, aby intenzívnejšie precítil jej pôsobenie, a tak mohol svetu priniesť adekvátnejšiu liečbu nákazy. No s ohľadom na komplexný pohľad na postavu a jej vývoj (utrpené „fiaská“ v kolektíve, pošramotená povesť, citlivosť na svoju osobu, bojovná túžba víťaziť) ostáva na pováženie, do akej miery sa na uvedenom Zurianovom geste podpísala egocentrická túžba po víťazstve a napravenom renomé, nie túžba bez akýchkoľvek podružností a benefitov (slávy či uznania) len ľudstvu pomôcť.

Uvedené projektovanie postavy sa však s ohľadom na celkovú atmosféru diela i jeho myšlienkový diapazón nejaví ako cielené projektovanie negatívneho hrdinu. Naopak, čo tu z postavy Zuriana emanuje, je akási bezradná vhodnosť do „víru“ sveta, v ktorom odsúdený na boj musí bojovať. Zmieta sa vo vlastnej krehkosti, osamotenosti. Túži po prijatí, milovaní, láskavosti, no nedostáva ich a ani ich nevie dať. Vníma svoju konečnosť a cíti sa nezmyselný a ničotný: „...život je ohavný žart, (...) neutešený kolobeh v tieni pomínutia smrti. Všetko dýcha pomínutím, hnilobou a z celého vesmíru sa odráža zúfalý výkrik: dost' už, načo to, nie ďalej!“ (Vámoš, 2003, s. 135). A v takomto nehostinnom, neznámom svete Zurianovi zároveň nikto a nič nie je nápomocné – ani najvyššia transcendentná inštančia, Boh. Práve naopak: celým románom sa vinie leitmotív Boha ako toho, ktorý „pracuje“ výhradne proti človeku.

## Nákaza ako porucha zdravia

Tretia poloha motívu nákazy predstavuje tento jav v pravom zmysle slova. Vracia nás k úvodnej úvahe, t. j. filozofickému „predvstupu“, v ktorom je človek explicitne definovaný ako najbystrejší, no zároveň svojou komplikovanou telesnosťou najkrehkejší „živočíšny druh“. Vámoš (v zmysle svojho svetonázoru) stavia do protikladu najodolnejšiu formu života, nekomplikované jednobunkovce (bactery, mikróby), a najkrehkejšiu, zložito diferencovanú bytosť tvorenú množstvom buniek, t. j. človeka:

<sup>12</sup> V tomto zmysle uvažuje napr. Daniel Okáli v práci *Burič Gejza Vámoš* (Okáli, 1971, s. 27–59).

Človek je tvorom jednobunkovým aspoň v okamihu spojenia ženského vajíčka so semenným zvieratkom. Je pravým bratom améb, infuzórií, bacilov. Boh však chcel, aby sa stal zložitým tvorom, obrovským, nemotorným kľbkom buniek a na každú súčiastku jeho úbohého tela poštvál zvláštne, vybrané gardy tých šťastnejších, jednoduchších jednobunkových tvorov, gardy bacilov (...) rozsypaných útočných Atómov“ (Vámoš, 2003, s. 10)

Rozprávač baktérie definuje ako najväčšieho nepriateľa človeka [„najväčším nepriateľom človeka sú zlostné, divoké, bezohľadné Atómy Boha: baktérie“ (Vámoš, 2003, s. 9)] a s lekárskou exaktnosťou presne pomenúva problémy, ktoré mikróby v tele človeka spôsobujú:

Boh dal človeku obrovský, dlhý zamotaný črevný trakt (...) a pustil na ten trakt divý bezohľadný bacil týfusu, cholery, červienky, kvôli ktorým sa zapáli, opuchne, vysype sa vredmi, prederaví sa a vykrváca. (...) Dal mu ruky a nohy (...) a do nich kľby, do ktorých sa nasťahuje stafylokok. Až opuchnú, sčervenajú, stanú sa prameňom neslýchaných bolestí, potom nastanú zrasty a nehybnosť, zmrzačenie človeka. (...) Človeku Boh nedoprial ani len pevný telesný obal, ako má chrúst vo svojom chitínovom pancieri. Jeho mäkká koža môže kdekolvek utrpieť úraz, čo len najmenší, na ničomné škrabnutie už reaguje hnisáním, opuchnutím, nesmiernou bolestivosťou a koľkokrát i celkovou otravou krvi. Kadejaký stafylokok či streptokok či plesňovitá huba si tu nájde výbornú pôdu pre svoju výživu“ (Vámoš, 2003, s. 9–10)

V centre tejto polohy motívu nákazy je teda boj človeka s mikróbom (zdrojom nákazy), pričom tým najsofistikovanejším a najpovolanejším bojovníkom proti svetu bacilov je lekárska veda. Uvedený rozmer už priamo implikuje boj lekárov s chorobami – Karol Zurian je najskôr na pľúcnom oddelení, kde sa lieči tuberkulóza, a neskôr na kožnom oddelení, kde sa liečia pohlavné choroby. V tomto rozmere – podobne ako v podstate v celom románovom priestore – sa naplno potvrdzuje vo filozofickom „predstupe“ definovaná fyzická neduživosť, krehkosť a labilnosť najdiferencovanejšieho a najkomplikovanejšieho „živočíšneho druhu“ (človeka). Deklaruje sa lekárskou optikou/terminológiou a detailnými drobnokresbami s naturalistickou štylizáciou: „Na tretí deň sa choroba prihlásila v podobe hojného hnisavého výtoku z močovej rúry“ (Vámoš, 2003, s. 75). „Ako si Zurian spomína, defilujú mu v poradí, ako umierali. (...) Vymrel mu celý pavilón. Muži i ženy. Jeho predchodca tam nazhromaždil strašný materiál. (...) Samé prízvučné vlhké i suché rachoty. Samé kaverny veľkosti pästi jablka. (...) Samé zničené, rozožrané pľúca. (...) Strašný a neporaziteľný bacil žral týchto ľudí, búral im pľúca a oni umierali ako muchy v jeseni“ (Vámoš, 2003, s. 61). Ľudská schránka sa tu kladie na úroveň nekvalitného „materiálu“, čo v diele podporuje myšlienku zbytočnosti, nezmyselnosti, úbohosti a krehkosti ľudského (organického) života, ktorý je – ako už bolo skonštatované – neželanou nákazou.

Vámoš zároveň minuciózne opisuje boj lekárov s chorobami. Pozornosť pritom zacielfuje na Zuriana, ktorý v svojej húževnatosti, odhodlaní, túžbe po neustáлом zdokonaľovaní sa a so svojou vášňou k lekárstvu intenzívne hľadá spôsoby ako „mikróba“ (nákazu) poraziť. V rámci procesu liečby románové dianie vyjavuje nadčasové fenomény spojené s ľudskou bytosťou konfrontovanou s nákazou. Choroba je vždy tou hraničnou situáciou, v ktorej jedinec – ak ju berie vážne a plne

si uvedomuje jej dosah – naplno precíti krehkosť a pomínutelnosť svojho života [„Eugen bral ohromné dávky salicylu a chorobu prekonal dosť šťastne. Na srdci nepočuli zmeny, ale ten krutý dôkaz krehkosti ľudského života nevelmi podporoval Zurianov životný optimizmus“ (Vámoš, 2003, s. 44)]. Prináša so sebou „precitanie“, t. j. zložité existenciálne otázky o zmysle života a hľadanie spôsobov, ako s perspektívou vlastnej konečnosti jestvovať ďalej. V diele *Atómy Boha* sú zároveň spolu s tým prítomné aj javy ako hanba z nákazy (viac pozri: Vámoš, 2003, s. 74), ktorá je zintenzívnená povahou samotnej infekcie (v centre pozornosti je primárne pohlavná choroba), neochota priznať si nákazu, problémy s dodržiavaním opatrení (viac pozri: Vámoš, 2003, s. 88) či ľahkovážny a nezodpovedný prístup vedľajších postáv k možnosti infekciu šíriť a ohrozovať ňou ďalšie životy (Viac pozri: Vámoš, 2003, s. 75).

Už sme skonštatovali, že všetky detegované polohy motívu nákazy sa navzájom prelínajú, dopĺňajú a aj pre jestvovanie javov (t. j. hanba, zľahčujúci prístup k ochoreniu a možnosti nakaziť niekoho iného), o ktorých hovoríme v tejto tretej rovine, ostáva smerodajná nákaza egocentrizmom, a teda prehnaná egocentrická citlivosť na vlastné „ja“ a egocentrické/nehostinné spoločenské prostredie celkovo. Postavy sa viac ako nákazy obávajú toho, ako budú okolím pre svoju chorobu prijímané, podliehajú falošnej spoločenskej morálke<sup>13</sup> a túžbou po pozornosti a uspokojení vlastných potrieb neváhajú egoisticky ohroziť životy iných<sup>14</sup>.

Aj cez prizmu tejto polohy ostáva Vámošov filozofický koncept, spočívajúci v možnosti prekročiť princíp krutosti, egocentrizmus a vlastnú individualitu princípom lásky, jednoty a vzájomnosti, nenaplnený. Michal Habaj síce v spojitosti s románom *Atómy Boha* identifikoval spisovateľovu inšpiráciu budhizmom (Habaj, 2002, s. 194), no možno skonštatovať, že sa ono učenie v diele nedarí završovať. Postavy sú natoľko pohltené vlastným egom (nadpudovým egocentrickým bojom za seba), že potenciál láskavosti a súcitu, schopnosť vnímať sa ako parciálna súčasť celku, ktorej konanie má na celok osebe dosah (a teda vnímať, že celok je viac-menej taký, aké je správanie jeho súčastí), je zatlačený do úzadia.

V tomto zmysle aj dielo vrcholí a Zurian po laboratórnom infikovaní sa gonnoreou a po zhoršení jej priebehu, paralyzovaný agresívnym, egocentrickým okolím (ohováranie, vysmievanie, posudzovanie), nie je schopný v sile svojho ega čeliť zlyhaniu, zničenej reputácii, a preto radšej zvolí samovraždu. Takéto riešenie situácie v románovom sémantickom priestore implikuje vyvrcholenie, v ktorom v konečnom dôsledku ani nie choroba ako taká, ale nadvláda egocentrizmu osebe

<sup>13</sup> „Keď sa my, gonokokovia, uhniedzime v človeku, ten sa svojou chorobou neprihlási, ale ukryje sa. Nie aby narobil poplach ako ranený mrož a zavolal ostatných na pomoc, ale ukryje sa a keby umieral a pýtali sa ho, čo mu je, luhal by a nepriznal sa. (...) Ako vidieť, Boh sa dôkladne postaral o našu ochranu. Máme ju my, gonokokovia, v hlúpych mozgoch ľudí a keďže ľudská hlúposť a pretváрка sú večné, nemáme sa čo obávať o svoj osud“ (Vámoš, 2003, s. 74 a 75).

<sup>14</sup> Viac pozri románové okolnosti okolo bankovej úradníčky (Vámoš, 2003, s. 80–82) a Mariše Sýkorovej (Vámoš, 2003, s. 75).

je tým zhubným fenoménom, ktorý v boji s chorobou (mikróbom) človeka (Zuriana) oslabuje a v konečnom dôsledku poráža. Hoci človek dostal od prvého hýbateľa potenciál na to, aby bol v boji s chorobou úspešný (rozum, lekársku vedu, mikroskop), ostáva porazený sebou samým.

## Záver

Interpretačne sme ukázali, že v diele Gejzu Vámoša *Atómy Boha* možno hovoriť o troch základných polohách motívu nákazy: organický život ako nákaza, egocentrizmus ako nákaza a nákaza v pravom zmysle slova, t. j. ako porucha zdravia. Spomínané roviny sa navzájom prestupujú, prelínajú, dopovedávajú a ich východiskom je autorov svetonázor a filozofický koncept (významovo identicky ho formuloval aj v svojej dizertačnej práci z filozofie *Princíp krutosti*). Z filozofického podkladu, v ktorom sa Vámoš necháva inšpirovať biologickým determinizmom, emanuje prvá motívická poloha nákazy: organický život osebe je nákazou, pretože v biologicky nevyhnutnom pude sebazáchovy je jeho podstatou krutý egocentrický boj každého jedinca za seba samého (jeden prežíva na úkor druhého), pričom u človeka ako najrozumnejšej bytosti tento egocentrický boj o prežitie presahuje elementárny (inštinktívny) boj o jestvovanie a má potenciál nadobúdať deštrukčné rozmery. V uvedenom zmysle Vámoš oproti sebe stavia automatický/inštinktívny egocentrizmus (typický pre všetky formy života okrem človeka) a egocentrizmus presahujúci rámec elementárneho pudu sebazáchovy, t. j. nadpudový egocentrizmus. Práve ten je základom ďalšej motívickej polohy nákazy: nákazy egocentrizmom, ktorý je výhradne spojeným s človekom. V spomínanej tematickej línii autor „pretkáva“ sujetové situácie individualistickým, egocentrickým, prešpekulovaným a premyslene zákerným konaním postáv, pričom ho zásadne nezjemňuje ani vyrovnávajúcim princípom, t. j. princípom lásky či darom lásky, ktorý Vámoš (rovnako v románe aj v dizertačnej práci) vníma ako protipól agresívneho, nadpudového egocentrizmu. Jeho románové postavy po láske a porozumení túžia, no nevedia ich realizovať.

Z filozofickej tézy, že organický život je nákazou, ktorej podstatou je egocentrický boj o prežitie, vyvstáva napokon v románe tretia poloha motívu: nákaza ako porucha zdravia. Oproti sebe v boji o život stojí mikrób (t. j. pôvodca choroby a najelementárnejšia i najodolnejšia forma života) a človek (t. j. zložitou telesnosťou najkrehkejšia, no svojimi možnosťami najmocnejšia, najbystrejšia forma života). Táto tretia poloha motívu nákazy vrcholí v boji hlavnej postavy s chorobou a v konečnom dôsledku to však nie je mikrób (choroba), na ktorý hlavná postava umiera, ale samovražda. Zo spádu sujetových udalostí a najmä z ich vyvrholenia preto vyvstáva, že hoci človek dostal od prvého hýbateľa všetky predpoklady na to, aby sa bránil nákaze a bol v boji s ňou úspešný, ostáva porazený sebou samým – svojím egom a egocentrizmom osebe.

## Bibliografia

- Barborík, V. (2006). *Prozaik Gejza Vámoš*. Bratislava: Slovak Academic Press.
- Bžoch, A. (2002). Vámošov Princíp krutosti z hľadiska filozofie života. *Slovenská literatúra*, 3 (49), s. 193–209.
- Habaj, M. (2002). Gejza Vámoš. *Slovenská literatúra*, 3 (49), s. 193–212.
- Kročanová-Roberts, D. (2003). O atómoch Boha. Od ego-mánie k otvorenosti (doslov). In: G. Vámoš, *Atómy Boha* (s. 231–246). Bratislava: Dilema.
- Mešťan, P. (eds.). (1997). *Gejza Vámoš — burič?* Bratislava: SNM – Múzeum židovskej kultúry.
- Nováčiková, D. (2002). Typologicko-interpretačná analýza podôb lásky v prózach Timravy. In: *Literárnovedné štúdie II* (s. 81–92). Nitra: Filozofická fakulta UKF v Nitre.
- Okáli, D. (1971). *Burič Gejza Vámoš*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Petrík, V. (1980). *Hodnoty a podnety*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Števček, J. (1983). *Moderný slovenský román*. Bratislava: Tatran.
- Vámoš, G. (1936). *Atómy Boha*. Bratislava: L. Mazáč.
- Vámoš, G. (1996). *Princíp krutosti*. Bratislava: Chronos.
- Vámoš, G. (2003). *Atómy Boha*. Bratislava: Dilema.
- Zigo, M. (1997). Poznámky k Vámošovej „biologickej filozofii“. In: P. Mešťan (ed.), *Gejza Vámoš — burič?* (s. 57–65). Bratislava: SNM – Múzeum židovskej kultúry.

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.17>

Data przesłania artykułu: 10.12.2021

Data akceptacji artykułu: 20.05.2022

DOROTA ŻYGADŁO-CZOPNIK

Uniwersytet Wrocławski, Polska

(University of Wrocław, Poland)

## Motyw zarazy w *Guvernancie* Vladimíra Macury

### The Motif of Disease in Vladimír Macura's *The Governess*

#### Abstract

The main goal of this article is a recreation of the dramatic events in Prussian Wrocław in the 1840s during the cholera epidemic in Vladimír Macura's novel *The Governess*. The Czech writer's work is not only a short history of the epidemic in Wrocław but also a psychological study of the community in the face of the threat. The chronological framework of these considerations are the years 1845–1852. During this period, poet, university teacher, and widower František Ladislav Čelakovský married Antonia (née Reiss) in Prague. Soon after the wedding, the married couple arrive in Prussian Wrocław, which will soon be overcome by the plague. The disease is a unique situation in the life of both Antonia and František and the inhabitants of Wrocław, a borderline of sorts. In Macura's literary world, the plague functions as a metaphor for an identity crisis and, simultaneously, as a means of overcoming it, becoming a stimulus for introspection, and thus for better recognition of one's place in the world. He accompanies the Čelakovskis during family crises, disasters and historical turning points described in the article. It is a sign of the end of a particular world accompanied by "the great dying."

*Keywords:* Vladimír Macura, *The Governess*, František Ladislav Čelakovský, Antonie Reissová, plague, cholera epidemic, disease, Prussian Wrocław, the 1840s

## Motiv epidemie v *Guvernantce* Vladimíra Macury

### Abstrakt

Tato studie se zaměřuje na snahu popsat dramatické události, které se odehrály v pruské Vratislavi v 40. letech 19. století během epidemie cholery, na příkladu románu *Guvernantka* Vladimíra Macury. Publikace českého spisovatele představuje nejen v krátkosti vývoj epidemie ve Vratislavi, ale také přináší psychologickou studii komunity tváří v tvář nebezpečí. Chronologický rámec těchto úvah je vymezen lety 1845–1852. V tomto období básník, vysokoškolský pedagog a vdovec František Ladislav Čelakovský uzavírá v Praze manželský svazek s Antonii, rozenou Reissovou. Krátce po svatbě manželé přijíždějí do pruské Vratislavi, kterou během jejich pobytu zasáhla epidemie cholery. Nemoc je v životě Antonie a Františka, stejně jako obyvatel pruské Vratislavi, specifickou – hraniční situací. V Macurově literárním světě epidemie vystupuje jako metafora krize identity a zároveň jako prostředek jejího porážení, když se stává impulzem k introspekci, a tím i k lepšímu poznání svého místa ve světě. Doprovází Čelakovské během popisovaných rodinných krizí, katastrof a přelomových událostí. Je symbolem konce tohoto světa, který doprovází „velké umírání“.

*Klíčová slova:* Vladimír Macura, *Guvernantka*, František Ladislav Čelakovský, Antonie Reissová, epidemie, cholera, nemoc, pruská Vratislav, 40. léta 19. stol.

Na przestrzeni wieków „morowe powietrze” dziesiątkowało miasta i wsie w całej Europie. Epidemie nieraz wpływały na bieg dziejów, a ich ślady możemy znaleźć nie tylko w literaturze światowej czy filmach, lecz także w architekturze miast. Choroba w jednej chwili zmieniała przy tym bliskie osoby w ludzi sobie obcych i niosących śmierć; nieufność i lęk niszczyły wzajemne relacje. Życie na granicy życia i śmierci weryfikowało dodatkowo prawdę o nas samych.

Niniejszy tekst przedstawia motyw epidemii na przykładzie powieści *Guvernantka* (*Guvernantka*, 1997) Vladimíra Macury. W artykule opisane zostały między innymi dramatyczne wydarzenia, które rozegrały się w pruskim Wrocławiu w latach czterdziestych XIX wieku podczas epidemii cholery. Pozycja czeskiego pisarza to nie tylko krótka historia zarazy we Wrocławiu, ale również studium psychologiczne społeczności w obliczu zagrożenia. W książce Macury choroba jest bowiem kategorią ontologiczną niepozbawioną znaczenia epistemologicznego. Pojawia się bez zrozumiałej przyczyny i jest niewytłumaczalna. Zarówno osobiste doświadczenia choroby, jak i obserwacje postępujących procesów chorobowych prowadzą protagonistów do nowego oglądu zastanej rzeczywistości, albowiem staje się ona integralną częścią ludzkiego życia.

## Vladimír Macura — pisarz, literaturoznawca, kritik i tłumacz

Vladimír Macura (1945–1999) to znany czeski pisarz, literaturoznawca, kritik i tłumacz. W twórczości prozatorskiej często wykorzystywał warsztat i do-



świadczenie badacza literatury, którą uważał za świadka kultury. Ten swoisty *poeta doctus* (Żygadło, 2004, s. 461–470) szczególnie inspirował się semiotyką szkoły estońskiej z Tartu, co znalazło oddźwięk zarówno w jego publikacjach teoretycznych, jak i w przekładach. W pracy naukowej i beletrystycznej często podejmował temat czeskiego odrodzenia narodowego — poświęcił mu między innymi klasyczną dziś monografię *Znamení zrodu* (1983), w której metodami semiotycznymi badał kulturę czeskiego odrodzenia narodowego<sup>1</sup>. O tym okresie traktuje również ostatnia wydana za życia autora książka, mianowicie zbiór esejów *Český sen* (1998), a także tetralogia powieściowa *Ten, který bude*, na którą składają się tomy *Informátor* (1992, nowela), *Komandant* (1994, „żywe obrazy”), *Guvernanka* (1997, elegia) oraz *Medicus* (1999, „pamięć”)<sup>2</sup>. Pisarz tytuł całości tetralogii znał już na początku pracy nad tym projektem. Daniela Hodrová zauważa, że: „*Ten, který bude* (vázał se ke konkrétnímu místu v románu, byl součástí obrozeneského slovanského snu: Budeč — ten, který bude, vysvětluje Amerling)” (1999, s. 1).

Macura był też autorem cyklu opowiadań *Něžnými drápky* (1983), powieści z kluczem *Občan Monte Christo* (1993), tomów eseistycznych *Šťastný věk* (1992) i *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony* (1993), będących analizą języka symbolicznego kultury realnego socjalizmu, jak również kilkunastu przekładów książkowych z języka estońskiego. W 1999 roku pośmiertnie otrzymał Estońską Nagrodę Państwową za wkład w popularyzowanie literatury i kultury estońskiej.

Był ponadto twórcą koncepcji i stałym współpracownikiem czasopisma „Tvar”, na którego łamach w latach 1992–1993 publikował swoje felietony semiotyczne i tak zwane semifelietony (półfelietony). Poruszane w nich tematy dotyczyły aktualnych politycznych i kulturalnych zjawisk czeskiej rzeczywistości. Autor próbował przy tym nakreślić ich szerszy kontekst, odszukać znaczenie i umieścić je w tradycji. Pod redakcją Macury ukazały się między innymi *Slovník světových*

<sup>1</sup> Niestety do czasu publikacji *Guvernanki* teksty Macury były w Polsce drukowane tylko w fragmentach, między innymi w czasopismach: „Kresy”, „Odra”, „Opce”, „Pamiętnik Słowiański”, „Literatura na Świecie”, „Teksty Drugie”, „FA-art” i „Zagadnienia Rodzajów Literackich”. Teksty prozatorskie: Macura, 1994a, s. 215–216; 1998a, s. 116–119; 1994b, s. 216–217; 2000b, s. 52–55; 1997, s. 105–106 (w numerze zamieszczony został szkic wraz z notką o autorze i komentarz tłumaczki, zatytułowany *O Europie Środkowej inaczej. Mit Europy Środkowej w ujęciu czeskim i węgierskim*). Teksty paraliterackie: Macura, 2000a, s. 115–132. Teksty z teorii literatury: Macura, 1998b, s. 153–158 (o badaniu semiotyki socjalizmu przez teoretyków literatury: Michała Głowińskiego i Nikołą Georgijewą); 1994c, s. 109–125 (fragmenty książki *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989*). Artykuły o twórcy: Poslední, 1996, s. 303–308 (omówienie 14 numeru czasopisma „Tvar” z 1995 roku, poświęconego twórczości V. Macury). Wywiady: Tarajło-Lipowska, 2000b, s. 56–59. Wspomnienia pośmiertne: Engelking, 2000, s. 255–258; Tarajło-Lipowska, 2000c, s. 56; 2000a, s. 173–176. Artykuły o utworach: Car, 1995, s. 227–231.

<sup>2</sup> Pavel Janoušek zwraca uwagę, że: „Každé z částí celku autor přiřkl jiný žánrový klíč — trochu jako vnější image, trochu jako vzor, podle něhož se snažil tu kterou část formálně napsat, a trochu jako označení pro typ příběhu, jenž ten který hrdina prožívá, respektive do něhož on sám svůj život stylizuje. [...] Zvolenými žánry se staly NOVELA, ŽIVÉ OBRAZY, ELEGIE a PAMĚTI, přičemž význam, který jim autor ve struktuře jednotlivých příběhů přiřkl, je patrný i z toho, že je píše vždy verzálami” (2014, s. 353).

*literárnych děl* (1988) i *Průvodce po světové literární teorii* (1988) (zob. Tomeš *et al.*, 1999, s. 305). Pavel Janáček podkreśla, że:

různá nadání žila ve Vladimíru Macurovi ve vzácně viděném souladu, jako by jedno neutiškovalo druhé, ale vzájemně se posilovaly. [...] Dominanty Macurova působení v české literatuře jsou dvě: jednu představuje jeho tvorba románová, vrcholící historickou teatrologií *Ten*, který bude (souborně ji v těchto dnech vydává nakladatelství Hynek), druhou je historicko-teoretické práce o „českém světě“. [...] Dohromady se nám tu český svět, přesněji jistá jeho intelektuálně odvážná a inspirativní konstrukce, podal jako na dlani. (Janáček, 1999, s. AB 9)

Macura w latach 1993–1999 był dyrektorem Instytutu Literatury Czeskiej w Czeskiej Akademii Nauk. W 1998 roku odebrał Czeską Nagrodę Państwową. W trakcie uroczystości, podczas swojego wystąpienia, podziękował między innymi bohaterom *Guvernantki*: Františkowi Ladislavowi Čelakovskiemu i Antonii Rajskej. W tekście przemowy czytamy:

Snad jsem se svému rodišti alespoň trochu přiblížil právě v *Guvernance*, která je vlastně slezským románem — protože se z větší části odehrává v srdci Slezska ve Vratislavi a protože v české části Slezska nedaleko Ostravy, v Nýdku u Jablunkova, byla také v létě o prázdninách před dvěma roky dopsána. Vždyť Ostrava — to je už dotek se Slezskem. Měl bych také poděkovat Čelakovskému a Antonii Rajske, že mi propůjčili své osudy k svévolnému použití pro to, co jsem já sám potřeboval říci za sebe sama, poděkovat a omluvit se: ale přiznám se, že jsem to učinil v tichosti u jejich hrobu na Olšanských hřbitovech, když knížka vyšla, a měl jsem tehdy pocit, že omluva byla shovívavě přijata. (Knopp, 2000)

Dorobek twórczy pisarza liczy 41 archiwalnych kartonów, które zostały zdeponowane w Památníku národního písemnictví (PNP) w Pradze<sup>3</sup>.

## Ten, który był we Wrocławiu

W 2003 roku we Wrocławiu ukazała się publikacja *Wrocław w Czechach. Czesi we Wrocławiu. Literatura — język — kultura*, będąca pokłosiem międzynarodowej konferencji zorganizowanej z okazji stuśmięciolecia powstania seminarium słowiańskiego na Uniwersytecie Wrocławskim. W monografii oprócz tekstów na temat Wrocławia w czeskiej literaturze oraz literackich śladów czeskich podróży do tego miasta odnajdujemy także artykuły o wrocławskich inspiracjach w twórczości Vladimíra Macury. Wśród nich należy wymienić tekst Zofii Tarajło-Lipowskiej *Literackie ślady czeskich podróży do Wrocławia*, Romana Madeckiego *Hra protikladů v Macurově „vratislavské elegii”*, Jiříego Urbanca *Vratislav v české literatuře* oraz Pavla Janouška *Macura, Rajska, Čelakovský a Vratislav. O genezi prózy „Guvernantka”, studie takřka pozitivistická*. Co ciekawe, monografia wyprzedziła druk przekładu *Guvernantki* w Polsce. W naszym kraju

<sup>3</sup> Památník národního písemnictví (PNP) jest instytucją kulturalną, muzealną, naukową i edukacyjną, która pozyskuje, gromadzi, przetwarza, ewidencjonuje i udostępnia zbiory związane z rozwojem literatury i kultury na ziemiach czeskich od XVIII wieku do współczesności.

tekst ukazał się bowiem dopiero w 2018 roku dzięki staraniom wrocławskiego wydawnictwa Amaltea, w przekładzie Michała Kunika i Olgi Czernikow.

Autor tetralogii podczas pracy nad jej ostatnimi tomami zmagał się z chorobami prześladowającymi jego rodzinę oraz własną śmiertelną chorobą. W związku z tym poszukiwanie sensu ludzkiego życia, walka z chorobą i śmierć stają się najważniejszymi tematami powieści. Kluczowym gatunkiem i elementem znaczącym w *Guvernantce* jest elegia, rozumiana jako wyraz tęsknoty za czymś odległym i nieosiągalnym. Macura twierdzi:

U *Guvernantky* se mi přímo zdálo, že jsem až neslušně autobiografický, privátní, protože víc než o Čelakovském a Rajské jsem toužil psát o vztahu muže a ženy vůbec, o uplývání života, o smrti, k níž se řítíme, je to elegie, ale trochu i modlitba, dialog člověka a Boha, pokorný a vzdorný. (za: Hausenblas, 1997, s. 10)

Elegii towarzyszy motyw śmierci, z którym spotykamy się już na pierwszych stronach tekstu.

Ramy chronologiczne niniejszych rozważań określają lata 1845–1852. Okres biedermeieru to ważny wyznacznik w tekście, w którym dominuje tematyka codzienności, intymności, a istotne wydarzenia rozgrywają się w kręgu rodzinnym oraz najbliższych przyjaciół i krewnych. W tym czasie František Ladislav Čelakovský, główny bohater utworu, pięćdziesięcioletni odrodzeniowy poeta, nauczyciel akademicki i wdowiec<sup>4</sup>, zawiera w Pradze związek małżeński z trzydziestoletnią Antonią z domu Reiss (młodą nauczycielką i poetką, występującą pod pseudonimem Bohuslava Rajska)<sup>5</sup>. Głównym miejscem akcji jest pruski Wrocław,

<sup>4</sup> František Ladislav Čelakovský (1799–1852) — poeta czeskiego odrodzenia narodowego, krytyk, tłumacz i profesor slawistyki w Katedrze Literatur i Języków Słowiańskich Uniwersytetu Wrocławskiego (1842–1849). Publikował też pod pseudonimami Marcián Hromotluk i Žofie Jandová. Twórczość literacka Čelakovskiego wyrosła na gruncie ideałów narodowych i słowiańskich oraz estetycznych zasad preromantyzmu i programu kulturalnego Josefa Jungmanna. Już podczas studiów Čelakovský interesował się językami słowiańskimi i folklorem tych regionów. Zbierał i publikował poezję ludową znanych narodów w oryginale i w przekładzie czeskim. Opublikował kilka zbiorów poezji, między innymi *Smišené básně* (1822), *Růže stolistá* (1840), *Spisův básnických knih šestery* (1847). Čelakovský, nie licząc własnej twórczości, tłumaczył także dzieła zagranicznych autorów preromantyzmu i romantyzmu, między innymi Johanna Gottfrieda Herdera, Johanna Wolfganga Goethego, Waltera Scotta czy Aleksandra Puszkina. Dziełem jego życia zaś jest tekst *Mudrosloví národa slovanského v příslovích* (1852) — publikacja zawiera 15 tysięcy tematycznie ułożonych przysłów. Čelakovský jest ponadto autorem literatury naukowej oraz podręczników, takich jak chociażby: *Dodatky ke slovníku Josefa Jungmanna* (1851), *Krátká mluvnice německého jazyka* (1840) czy *Malý výbor z veškeré literatury české* (1851). Zob. Večerka, 2013, s. 38–39.

<sup>5</sup> Antonie Reissová (1817–1852) — poetka pisząca pod pseudonimem Bohuslava (czasami i Bohumila) Rajska, dyplomowana nauczycielka, pisarka i druga żona Františka Ladislava Čelakovského. Chociaż wychowywała się w języku niemieckim, stała się — podobnie jak Božena Němcová — wielką czeską patriotką. W salonach swoich dwóch zamężnych sióstr (jedna wyszła za doktora Václava Staňka, druga za prawnika Josefa Františka Friča — była matką znanego rewolucjonisty Josefa Václava Friča z wydarzeń 1848 roku) nawiązała kontakty z patriotycznym środowiskiem. Jej marzeniem było założenie szkoły dla dziewcząt. Doświadczenie zawodowe zdobywała w Wiedniu i Prešpurku, następnie zdała egzaminy w Pradze (1843) i zaczęła uczyć dziewczęta

do którego małżonkowie przybywają wkrótce po ślubie. Tutaj Antonie opiekuje się czwórka dzieci Františka z pierwszego małżeństwa (z niejaką Marią). Związek Čelakovskich nie należał jednak do szczęśliwych; wspólnie doczekali się trojga dzieci, które Antonie urodziła na obczyźnie. Bohater przeczuwa zmierzch swoich sił witalnych (cierpi na reumatyzm) i twórczych, czuje się niedoceniany i lekceważony na polu zawodowym, a przy tym staje się jeszcze chorobliwie zazdrosny. Bohuslav Hoffmann w artykule *František Ladislav Čelakovský jako literární postava: pocta Vladimíru Macurovi beletristovi* podkreśla, że wizerunek czeskiego poety, jaki wyszedł spod pióra Macury, może budzić w środowisku miłośników czeskich budzicieli pewne zastrzeżenia.

Epický obraz Čelakovského, který Macura ve svém románu *Guvernantka* vytvořil, se může zdát pro obdivovatele českých obrozenců, cititele bronzových pomníků českých vlastenců, nepřijatelný, svatokradežný. Nemyslím si to. Macura Čelakovského odbronzoval, zlidštil ho, byť ho nevybavil zrovna ideálními lidskými vlastnostmi (ukazal ho jako ješitu, žárlivce, málocitlivého souložícího manžela, politického konzervativce, ba zbabělce apod.). Pomocí ho věnil do proudu času a ukázal ho jako osobnost, která pochopila osudovou sílu ubíhajícího času, v němž má člověk naději jen v „papírovou věčnost“. (Hoffmann, 1999, s. 5)

Z kolei piękna, młoda i wykształcona Antonie nie może pogodzić się z tym, że będzie musiała porzucić własne ambicje i wcielić się w rolę szacownej pani domu, małżonki starzejącego się profesora i opiekunki jego dzieci z pierwszego małżeństwa. Daniela Hodrová pisze, że „i tam, kde „promlouvá” Rajska, slyším ten hlas — Rajská, to je on, mohli bychom říct (ostatně sám cosi takového vskutku říkal, že právě v tomto románu je z něho [Macury] nejmíc, ani jsem tomu dobře nerozuměla” (1999, s. 1).

Ponadto podobnie jak Antonie pisarz zmagął się ze śmiertelną chorobą.

[...] do jeho myšlenkového světa vstoupil prožitek vážné nemoci: chorob pronásledujících jeho rodinu a především jeho choroby vlastní, natolik vážné, aby si pod jejím vlivem začal uvědomovat dočasnost života a svět kolem sebe poměřovat možností vlastního blízkého zániku. (Janoušek, 2014, s. 397)

Macura po tym, jak zapoznał się z praskimi archiwami z lat trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku, przyjechał do Wrocławia (8 kwietnia 1995 roku), aby przejrzeć zbiory archiwów wrocławskich na temat pobytu Čelakovskich w pruskim mieście.

Dociekania te wzbogacił o pogłębione studium topografii miasta — chciał porównać ją z opisami zawartymi w listach wysyłanych z Wrocławia do Pragi przez członków rodziny Františka Ladislava Čelakovskiego (1799–1852) i rodziny Jana Evangelisty Purkyniego (1787–

---

w wieku od 5 do 15 lat w wynajętym przez siebie mieszkaniu przy ulicy Vodičkovéj. Prowadzona przez Reissową szkoła dla dziewcząt przestała istnieć we wrześniu 1844 roku. Wydawnictwo Jana Otty w Pradze opublikowało pośmiertnie trylogię jej wspomnień i korespondencji: *Z let probuzení I* (1872), *Z let probuzení II* (1872), *Z let probuzení III* (1873), *Korespondence I: 1844–1852*, *Vzájemná korespondence F.L. Čelakovského a Bohuslavy Rajské z let 1844–1845*. Zob. Bahenská, 2005, s. 12–14.

1869). [...] Czeski pisarz, tropiąc wrocławskie szlaki Čelakovského, przemierzył stolicę Dolnego Śląska od Leśnicy po Niskie Łąki, odwiedził stare kościoły, odtworzył sobie trasy spacerów i niedzielnych wycieczek rodziny Čelakovských. [...] W *Guvernantce* Macura starał się o dokładne odtworzenie topografii Wrocławia z połowy XIX wieku. Zależało mu na tym, by ukazać obcość, a nawet wrogość nieoswojonych jeszcze przestrzeni, do których Čelakovscy musieli stopniowo przywykać, przełamując wiele trudności i wewnętrznych oporów. Chciał przy tym możliwie najprecyzyjniej zrekonstruować i ożywić realia dziewiętnastowiecznego miasta, co z powodu zniszczeń, jakich Wrocław doznał podczas drugiej wojny światowej, nie było rzecz jasna łatwym zadaniem. Nie należy jednak sądzić, że autor wyłącznie rekonstruuje faktyczną przestrzeń historyczną, przede wszystkim bowiem buduje przestrzeń własną, imaginacyjną. (Tarajło-Lipowska, 2018, s. 251–254)

Pisarz dokładnie i pieczołowicie studiował materiały źródłowe. Jak wspomina Pavel Janoušek:

K psaní beletrie i odborných prací proto přistupoval v podstatě shodným způsobem. Prvním krokem mu vždy byl sběr materiálu. [...] Báł se volně fabulace, kterou by bylo možné usvědčit z nepravdivosti či nevěrohodnosti, a realie pro své prózy čerpal ze stejné materiálové a rešeršní báze, z níž psal své práce odborné. (Janoušek, 2014, s. 14)

Macura korzystał na przykład z informacji zawartych w albumie Olgierda Czernera *Wrocław na dawnej rycinie*, w którym zamieszczono ponad 280 rycin<sup>6</sup>. Studiował też tekst Zygmunta Antkowiaka *Wrocław od A do Z*, w którym autor przybliży wrocławianom między innymi historię miasta i jego zabytków, a także dzieje osiedli i ulic. Książka ta jest swoistą encyklopedią wiedzy o Wrocławiu, zawierającą informacje nie tylko o najważniejszych budowlach i osobach, lecz także o wydarzeniach związanych z Wrocławiem. Macura wiedzę na temat miasta czerpał również z licznych dziewiętnastowiecznych publikacji niemieckojęzycznych. Dzięki temu jego powieść, pełna poetyckich obrazów i finezyjnych gier słownych, jest jednocześnie gruntownym opisem dziewiętnastowiecznego Wrocławia<sup>7</sup>. Polskie wydanie *Guvernantki* zawiera jeszcze litografie przedstawiające

<sup>6</sup> Olgierd Czerner (1929–2020) — architekt, konserwator zabytków, historyk architektury, wykładowca akademicki, pracownik Politechniki Wrocławskiej. W latach 1955–1965 Konserwator Zabytków Wrocławia. Założyciel (w 1965 roku), wieloletni dyrektor, a także twórca stałej ekspozycji i wielu wystaw czasowych Muzeum Architektury we Wrocławiu. Autor kilkudziesięciu publikacji, między innymi *Wartości autentyczności w zabytkach* (1974), *Rynek Wrocławski* (1976), *Wrocław — krajobraz i architektura* (1976), *Wrocław na dawnej rycinie* (1989), *Lwów na dawnej rycinie i planie* (1997), *Architektury istnienie i zachowanie — z szuflady profesora* (2004) oraz dwóch tomów obszernych wspomnień: *Mój wiek XX — 1900–1970* i *Mój wiek XX — 1971–2000*. W 2015 roku został odznaczony Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

<sup>7</sup> Lubomír Machala podkreśla, że: „Prozaické návraty do 19. století, které ve větší či menší míře souznějí s postmoderním diskurzem, nejsou v české polistopadové próze ojedinělé. Za všechny možno připomenout *Cestu do pekel* od Václava Vokolka či *Hastrmana* od Miloše Urbana. K jeho oblíbením reinterpretacím tradičních (zejména biblických) mýtů a příběhů možno nalézt v soudobé české próze paralelu třeba v díle Jiřího Drašnarů *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu*, ve slovenské literatuře pak například v románu Dušana Mitany *Hľadanie strateného autora (Rozhovory s Luciferom)*. Originální přínos Vladimíra Macury v tetralogii *Ten, který bude* (a zejména pak v *Guvernantce*) spočívá především v jeho civilním traktování osudů osobnosti

pejzaże miejskie dziewiętnastowiecznego Wrocławia autorstwa grafika Maxa von Grossmanna, który przebywał w mieście w latach 1820–1840. Należy dodać, że Macura poszukiwał nie tylko ogólnych danych na temat epidemii (w tym okresie we Wrocławiu zmarły 293 osoby), ale też informacji na temat chorób i śmierci osób bezpośrednio związanych z rodziną poety, w tym ich lekarza rodzinnego doktora Krausa (zm. 27 stycznia 1849 roku) i jego żony Emmy (zm. w lutym 1849).

## „Morowe powietrze” — epidemia cholery we Wrocławiu

Z dawna postrzegano wojnę, głód i zarazę jako trzy największe nieszczęścia ludzkości. W XIX wieku cholera była prawdziwym postrachem Europy (zob. Dzierżawski *et al.*, 1892). Szczególnie mordercze żniwo zebrała we Wrocławiu, do którego przybyli bohaterowie „wrocławskiej elegii”. W pierwszych zdaniach powieści, podobnie jak w *Dżumie* Alberta Camusa, mniej się jednak mówi o bohaterach dramatu, a więcej o scenografii: „Miasto, trzeba przyznać, jest brzydkie [...]. W lecie słońce zapala zbyt suche domy i pokrywa mury szarym popiołem; wówczas można żyć tylko w cieniu zamkniętych okiennic. Jesienią natomiast potop błota” — pisze Camus o Oranie (2000, s. 93), a Macura zdaje się mu boleśnie wtórować:

*(Dolendo, sensibile)*. Kamienice są tu nieprzyjemne, wysokie, sięgają czterech, pięciu pięt. Co gorsza, z okien na samej górze nie widać nic prócz innych równie wysokich budynków. I kościołów, niezliczonych kościołów. [...] Wchodzę do kościoła — jest chłodno, wilgotno, mrocznie. (Macura, 2018, s. 5)

František postrzega Wrocław jako „przeklęte miasto” (Macura, 2018, s. 25)<sup>8</sup>. Trzeba przy tym wskazać, że w XIX wieku stojące we Wrocławiu brudne i zanieczyszczone wody fosy wewnętrznej były siedliskiem zarazy i smrodu. Fosa pośród wąskich uliczek, która mieszkańcom dzielnicy biedoty służyła za rynsztok, stanowiła poważne zagrożenie higieniczne. Władze Wrocławia kazały więc zasypać kanał. Zaraza, szerząca się głównie przez picie zanieczyszczonej bakteriami wody, postępowała jednak błyskawicznie<sup>9</sup>.

znanych z literárněhistorických prací a učebnic, v jeho zasvěceném a neidylyzujícím zpřítomnění jejich všedních životních radostí a starostí, aniž by bylo zkrleseno či zneváženo to, čím každodennost přesáhli nebo alespoň usilovali přesáhnout” (2005, s. 12).

<sup>8</sup> Wrocław jawił się bohaterom jako miasto wrogie, wygrał w nim bowiem element niemiecki, poglądy antysłowiańskie, a jego obywatel stanęli przeciw „husyckiemu królowi” Jiřemu z Poděbrad (Malicki, 2000, s. 109–132).

<sup>9</sup> Na początku XIX wieku w mieście panowały liczne choroby, takie jak zapalenie płuc, gruźlica czy dyfteryt, które były stałym zagrożeniem. Na skutek epidemii cholery zmarło tysiąc osób w 1831 roku i tyle samo w 1837. Zaraza wracała w latach 1848, 1849, 1855, a w 1866 pozbawiła życia 4 tysiące mieszkańców. Mnożyły się też „cholerki” — cmentarze dla ofiar epidemii.

Małżeństwo Čelakovskich traktuje pobyt we Wrocławiu niemal jak zesłanie, aczkolwiek „jego [Františka] złe samopoczucie można było wywieść z dolegliwości zdrowotnych, rozczarowań światopoglądowych, a nawet niemocy twórczej, która go we Wrocławiu ogarnęła” (Tarajło-Lipowska, 2003, s. 97). Bohaterowie stale podkreślają obcość, wrogość i chłód tego miejsca. W dodatku podczas pobytu małżeństwa we Wrocławiu szalała w nim cholera, w której wyniku zmarło wielu obywateli.

Wprowadzone do tekstu straszliwe statystyki oddają rozmiar tragedii oraz atmosferę panującej w żyjącym w cieniu śmierci mieście. František czyta w „Breslauer Zeitung” o skali pogromu wywołanego zarazą:

W ciągu kilku miesięcy w tym parszywym mieście umarło, statystycznie rzecz biorąc, półtora procent mieszkańców. [...] Straszne liczby. W niektórych tygodniach takie wiadomości pojawiały się codziennie. Tuż obok obwieszczeń wyborczych ciągnęła się zawsze długa lista nazwisk zmarłych. (Macura, 2018, s. 172)

Czas trwania zarazy przypomina w *Guvernantce* chaos rytualnej fazy granicznej. W codzienności zostaje wówczas wykonany wyłom, przez który wnika czas wyjątkowy. Znosi on zwykle reguły i doprowadza do zachwiania proporcji charakterystycznych dla okresu powszedniego. Przerost pojawia się zarówno w wymiarze fizycznym, mierzonym liczbą zgonów, jak i w sferze symbolicznej, wyrażającej się poprzez kontrdziałanie, na przykład wycinanie przez Čelakovskiego zamieszczonych w gazecie zawiadomień o zgonach, które następnie z drobiazgową dokładnością umieszcza w pudełku, tak jak gdyby miał zamiar wkleić je do zielnika. Metafora pudełka to odniesienie do przemilczanej traumy niewinnych ofiar. Macura wprowadza w ten sposób symbolikę żałoby i zamknięcia się jaźni na wpływy zewnętrzne przy jednoczesnym ukrywaniu własnych tajemnic i tłumieniu wszelkich emocji, pragnień i uczuć. Poecie takie działania służą do porządkowania życia osobistego, emocjonalnego i uczuciowego; pozwalają na kontrolę emocji i uczuć. Chowanie wycinków do pudełka symbolizuje pamięć o zmarłych oraz wprowadzanie ładu i porządku, czas pandemii jest ich bowiem pozbawiony.

Zaraza, organizując w określonym czasie i na pewnej, zamkniętej przestrzeni życie rodziny Čelakovskich, napełnia je czymś nowym i nieznanym. Wydaje wyroki, od których nie ma odwołania i po których ginie się niespodziewanie. Epidemia pojawia się w powieści jako siła autonomiczna, nagły przybysz z zaświatów o niejasnej proveniencji, nic jej nie sygnalizuje, jak na przykład u Camusa — tu nadchodzącą dżumę zapowiada martwy szczur, o którego doktor Rieux zawadza nogą, wychodząc ze swojego gabinetu.

Vladimír Macura, idąc tropem Michaiła Bachtina, postrzega epidemię jako karnawał *à rebours* — czas szczególnie, w którym zachowania charakterystyczne dla dorocznych karnawałów znajdują swoje antytezy.

---

Kres chorobie położyły badania nad jej bakteriami, przeprowadzone przez Roberta Kocho. Zob. Davies, Moorhouse, 2003, s. 278–279.

Karnawał wytworzył własny, bogaty język konkretno-zmysłowych symbolów — od złożonych maskowych igrzysk do odrębnych karnawałowych gestów [...]. Języka tego nie da się przełożyć na mowę słowną w sposób mniej więcej adekwatny i pełny, zwłaszcza w zakresie pojęć oderwanych; możliwe jest jednak pewne transponowanie go na pokrewny, również konkretno-zmysłowy, język obrazów artystycznych, czyli na język literatury nazywany karnawalizacją. (Bachtin, 1970, s. 187–188)

Zaraza nadaje miejscom nowe funkcje i znaczenie. W tym okresie przez miasto ciągną się konduktury żałobne i słychać bicie dzwonów podczas pogrzebów. Dawniej były to miejsca leniwych spacerów Františka i jego pierwszej żony Marii. Obecnie rodzina poety i mieszkańcy miasta próbują żyć zgodnie z maksymą, że „życie trwa, nawet wśród tego powszechnego umierania” (Macura, 2018, s. 172). Zachowują się jak do tej pory, odwiedzają teatry, gospody; Čelakovský prowadzi seminaria i wykłady, jakby nic się nie zmieniło.

Pewnego wieczoru przed Bożym Narodzeniem obraz tej pozornej „normalności” burzy student Gliszczyński, który w stanie lekkiego upojenia alkoholowego zbliżył się chwiejnym krokiem do dwóch mężczyzn niosących trumnę i z szelmowskim uśmiechem zapukał w wieko. Błażeńską głupotę można uznać za wyznacznik czasu plagi, znamię jego inności i nowego charakteru, w którym sens śmierci i związane z nią obrzędy tracą na znaczeniu.

Podobnie jak w karnawale zaraza zrównuje nierównych. Antonie martwi się o zdrowie służącej Gretchen jak o kogoś najbliższego. Służąca zaś swoją chorobę odbiera w kategoriach kary za grzechy, konsekwencji skalania, łączy pomór z Bożym dopustem, wynikającym z popełnienia grzechów. Mamy tu więc do czynienia z powszechnym lękiem społecznym i wzbudzaniem pobożności. Największym z nich była obawa niechybnej śmierci, kojarzonej nierzadko z perspektywą potępienia (Rok, 1995, s. 43). W tym moralistycznym podejściu do choroby jej sprawcą miał być stereotypowy „inny”, „obcy”, „nieczysty” i „zły” człowiek, w tym przypadku rodzina pracodawców obcego pochodzenia. Gdy zaraza dramatycznie narusza ziemski porządek, istotne staje się znalezienie odpowiedzi na pytanie: kto zawinił, kogo obarczyć należy winą? Wiara w „zbrodnicze inklinacje” obcych jest charakterystyczną cechą karnawału *à rebours*, który widzi w nich nosicieli niebezpiecznej mocy — siły śmierci. Mieszkańcy Wrocławia zaczęli wówczas z rosnącą nieufnością traktować przybyszów z zewnątrz. Jan Kracik trafnie nazywa taką postawę wobec obcych „epidemią podejrzliwości”, często równie zaraźliwej jak sama choroba, a nieraz w historii zdarzało się, że podobnie śmiertelnej (1991, s. 70). Kontaktom z obcymi towarzyszył lęk wykraczający poza zwykłe poczucie zagrożenia, wyrażający tradycyjne nastawienie wobec nieznanego.

Wart podkreślenia w tym miejscu jest aspekt psychologiczny sytuacji, w jakiej znaleźli się mieszkańcy miasta. Towarzyszyło im przecucie nadchodzącej katastrofy i strach przed śmiertelnym zagrożeniem. Autor wprowadza motyw choroby jako zapowiedź śmierci. Bohaterowie musieli zmierzyć się z „morowym powietrzem” znacząco osłabieni psychicznie i fizycznie. František od dawna cierpiał na



reumatyzm, a Antonie walczyła z gruźlicą. A dopóki zaraza trwa, dopóty dla bohaterów Macury żadne inne życie prócz „zarazowego” nie istnieje; nie można od niego nigdzie uciec. W miejsce życia wprowadza dominującą nad wszystkim śmierć.

Protagonіści wznoszą symboliczne mury, które mają ich obronić przed chorobą. Symptomatyczna jest u Macury eksploatacja motywu zamknięcia, który przeciwstawia karnawałowej otwartości (Sznajderman, 1994, s. 52). W *Guwernantce* symbolizuje go przywoływane parokrotnie zamknięcie Čelakovskich w domu, odcięcie się od świata, aby odizolować rodzinę od chorych mieszkańców. Mircea Eliade rozumie to zamykanie jako magiczną obronę, wydzielanie skosmizowanej enklawy (1966, s. 388–390). Z okien domu bohaterowie codziennie obserwowali przemarsz kolejnych konduktów żałobnych. U Macury opis pojedynczego pogrzebu staje się niejako równoważnikiem relacji z masowych pogrzebów z *Dziennika roku zarazy* Daniela Defoe. Widok ciągnących się konduktów żałobnych doprowadzał Antonię do bolesnej rozpacz. W tym czasie bohaterka nie mogła nawet uczestniczyć w pogrzebie doktora Krausa, który był bliskim przyjacielem rodziny. Doktor zaś oddał życie, pełniąc swoje obowiązki wśród chorych. Twierdził, że „cholerze najskuteczniej zapobiegają rześka myśl i spokój” (Macura, 2018, s. 171). Nie ulega wątpliwości, że mimo poświęcenia takich ludzi jak Kraus, „bezbronnych a walczących” (Kracík, 1991, s. 71), ówczesny stan wiedzy i dostępne środki medyczne nie pozwalały na skuteczne stawianie oporu rozprzestrzeniającej się błyskawicznie epidemii.

Obserwowaliśmy przez okno konduktu żałobne, ciągnące codziennie z miasta przez most w stronę cmentarza. Szły jeden za drugim, tak że czasami wyglądały jak jeden długi, niekończący się sznur żałobników. Na kondukt z trumną doktora Krausa również patrzyliśmy tylko z okien naszego nowego domu, bo František chorował i nie mogliśmy uczestniczyć w pogrzebie. Kiedy chowali panią Emmę, zdecydowałam się jednak pójść — sama z Ladislávkiem. (Macura, 2018, s. 166–167)

W tej scenie Antonie odczuwa rozdarcie między przywiązaniem, obowiązkiem a instynktem samozachowawczym, czyli „wstydliwą odwrotnością heroizmu” (Delumeau, 1986, s. 25). Przyglądając się plagowemu *sacrum*, nie sposób nie dostrzec jego ciemnego oblicza, wyobrażonego przez symboliczną figurę „nagłej śmierci”. Sytuacja graniczna, „ten czas najwyższego zagrożenia i najgłębszej próby człowieczeństwa, nie zostawiał wiele miejsca na przeciętność. Często zresztą tempo wydarzeń wyprzedzało możliwości wyboru między ratowaniem kogoś a salwowaniem siebie” (Kracík, 1991, s. 77).

Lekarzy, których spotykamy na kartach *Guwernantki* — doktora Krausa, Kłosa i Stańka — nie można nazwać „wrocławskimi Bernardami Reix” Alberta Camusa, nie są bowiem narratorami opowieści, ich myśli i dylematy nie zostały w tekście przedstawione. Michaił Bachtin o postaci lekarza pisze, że „jest złożona, ambiwalentna, pełna sprzeczności. W jej skład wchodzi — jako warstwa górna — lekarz podobny Bogu — jako warstwa dolna — lekarz skatofag (pożeracz kału) z komedii antycznej, mimu, średniowiecznych facecji” (1975, s. 273). U Macury

mamy do czynienia z lekarzami „praktykami”, którzy o stanie zdrowia pacjenta wyrokują na podstawie oględzin, a za swoją pracę otrzymują wynagrodzenie. František za dwa lata stałej opieki musiał zapłacić doktorowi Krausowi „sześćdziesiąt krwawych talarów” (Macura, 2018, s. 118). Doktor nie prowadził też z poetą dyskusji na tematy filozoficzne czy o kwestiach związanych z życiem i śmiercią. Podczas jednej z licznych wizyt w domu Čelakovskich swój stosunek do tych zagadnień wyraził krótko i dosadnie: „Życie, które mija? — powtarzał po mnie bez entuzjazmu [...] — Po prostu żyjemy, dopóki nie umrzemy, *Herr Professor*. Płacimy życiem za to, że mogliśmy żyć” (Macura, 2018, s. 86). Doktor przyjmuje przy tym za punkt wyjścia klasyczny ideał równowagi zarówno w medycynie, jak i w życiu. Choroba jest natomiast wynikiem zachwiania równowagi. Leczenie polega zatem na przywróceniu właściwej hierarchii. To symboliczna walka siły rozumu z człowieczym sercem i duszą.

Przeciwnieństwo sfery biologicznej i duchowej zostało wprowadzone w tekście trochę jak frazka i trochę jak tragedia — somatyczność jest jednak obciążona śmiercią. Rozważaniom na temat cielesności towarzyszą refleksje o tym, co człowieka przewyższa, jeżeli w ogóle go coś przewyższa. Zdaniem poety naszym losem rządzi Władca wszystkich opowieści. W tekście František zwraca się do niego w następujących słowach:

Władco wszystkich opowieści, jakże mam ci wierzyć, i cóż to właściwie znaczy wierzyć, gdy płynie się w bezkresnym morzu Twojego bajania? Czy życie nie jest jedynie niekończącym się strumieniem ludzkich historii, który nieprzerwanie pędzi przez opustoszałą krainę? (Macura, 2018, s. 192)

Przekleństwo przemijania to charakterystyczny rys Macurowskiej prozy. Życie bohaterów jest kruche i ulotne, jak lekki puch trędowników, które unoszą się nad głowami członków rodziny poety na pierwszych stronach powieści. Egzystencja postaci wydaje się tym, „co już było”. Antonie w wyniku przeżyć związanych z epidemią (na cholerę zachorowały ich dzieci: Ludovika i Bohuslávек) odczuwa głęboki smutek z powodu śmierci wszystkich zmarłych w pruskim Wrocławiu, również bezimiennych ofiar. Choroba skłania ją do refleksji, staje się także narzędziem poznania, ale i zbliżenia do siebie najbliższych. Antonie zaczyna odczuwać więź z córkami Františka właśnie podczas choroby. Do tej pory były sobie dość obce, ich wzajemne stosunki należały do chłodnych. Bohaterki w trakcie walki o życie, którą toczą podczas febrы, nawiązują jednak z sobą serdeczną relację. W tekście czytamy:

Choroba poniekąd zbliżyła mnie do dziewczynek, bo odtąd wszystkie trzy nie robiłyśmy nic innego, tylko drżałyśmy z zimna. Skuliłyśmy się razem pod kołdrą i bezradnie przysłuchiwałyśmy się, jak brzęczą nam zęby. Nie dało się z tego nie śmiać, toteż śmiałyśmy się, śmiałyśmy się do rozpuku. Myślałam o swoich dreszczach niemal z wdzięcznością, bo dzięki nim moje relacje z Ludoviką i Liduną wyraźnie się poprawiły. (Macura, 2018, s. 183–184)

To „spłatanie” życia i choroby wywołuje w bohaterce ambiwalentne uczucie radości i lęku o życie swoje i dziewczynek. W tym wypadku wyraźnie ma-

my do czynienia ze śmiechem, który jest radością pokonującą śmierć i lęk przed nią. Mieści się on w ramach Proppowskiej koncepcji śmiechu rytualnego (Propp, 2016, s. 31).

Bohaterowie *Guwernantki* okazują szacunek zmarłym, starając się zachować o nich pamięć. Rodzina często odwiedza groby swych bliskich i dalszych znajomych. Śmierć poprzez pamięć, jaką z sobą niesie, neutralizuje własną niszczącą siłę, ma więc, paradoksalnie, moc ożywiania. W tekście Macury opisom walki człowieka ze śmiercią towarzyszą myśli bohaterów o pozostawieniu po sobie czegoś trwałego, aby w pewien sposób „umknąć” śmierci. František sens swojego życia postrzega w pracy naukowej i literackiej, jej wymiernych efektach, które go przeżyją.

Rodzina Čelakovskich i mieszkańcy Wrocławia zmuszeni byli nauczyć się żyć na krawędzi. Z każdym dniem wzrastał bowiem poziom ryzyka. W trakcie zarazy umierają nie tylko obcy, lecz także przyjaciele Františka i Antonii, umieranie staje się zatem częścią życia rodziny. Čelakovscy żyli wówczas w stałym poczuciu lęku. Bohaterowie dopiero po powrocie do Pragi odczuli radość i ulgę. Strach stał się w okresie wrocławskim nieodłącznym czynnikiem ich egzystencji, współregulatorem więzi rodzinnych i społecznych. Obsesja śmierci nagłej i niespodziewanej ujawnia się bowiem w sposób szczególny w sytuacjach granicznych, a jedną z nich jest bez wątpienia czas zarazy (Jaspers, 1978, s. 186–242).

## Obraz dysfunkcyjnej cielesności

Macura dyskurs dotyczący dychotomii zdrowia i choroby rozwija na trzech poziomach, na których kształtuje się i funkcjonuje także tożsamość podmiotu: na poziomie jednostkowym (Antonie, František), na poziomie grupy społecznej (zaraza) i na poziomie uniwersalnym (narodziny, śmierć). Główne tematy powieści to przemijanie, skończoność ludzkiego losu, śmierć najbliższych i dalszych osób. Dominujący od pierwszych stron elegijny nastrój lokuje czytelnika w niezmiernie barwnym, choć nieodwołalnie gasnącym świecie wzniosłych planów i idei, z którymi Čelakovscy za żadną cenę nie potrafią się rozstać. Antonie w wieku 34 lat przedwcześnie umrze na gruźlicę (2 maja 1852 roku); trzy miesiące później jej małżonek, który cierpi na reumatyzm, bezskutecznie będzie walczył ze śmiercią. Antonie i František zostali pochowani niedaleko siebie na cmentarzu Olszańskim w Pradze.

W powieści pojawia się jednocześnie szerokie spektrum chorób: Hedvika (córka Čelakovskiego i jego pierwszej żony Marii) zmarła wkrótce po narodzinach, tyfus zabił Marię, tylko trzy miesiące żyła Anna (córka Františka i Antonii), która zesza z tego świata na zapalenie mózgu, a siostra Antonii umarła przy porodzie. W świecie literackim kreowanym przez Macurę kategoria choroby jest immanentnie wpisana w strukturę fabularną tekstu.

Bohaterów obserwujemy w momencie, w którym uważnie przyglądają się sobie. Ich obsesyjna autoanaliza może być postrzegana jako objaw neurozy, zarazem jednak można ją interpretować jako próbę dookreślenia siebie (Freud, 1982, s. 289). Nie ma ona przy tym własności terapeutycznej, ponieważ nie prowadzi do syntezy. Rozpadowi konstrukcji mentalnej podmiotu, co samo w sobie zostaje uznane za stan chorobowy, często towarzyszy doświadczenie fizycznego cierpienia. Także starość traktowana jest jako choroba. Antonie postrzega swojego starszego męża jako człowieka słabego, wyczerpanego i chorego. Po ich pierwszej wspólnej nocy uświadamia sobie, że należy teraz „do tego słabowitego mężczyzny” (Macura, 2018, s. 16). František cierpi na reumatyzm i potrzebuje pomocy ze strony młodej małżonki; często uskarża się na bolesne dolegliwości. Wraz z postępem choroby coraz trudniej sprostać mu codziennym obowiązkom, ale i innym czynnościom, które wymagają zaangażowania ruchowego. Choroba, będąc permanentnym stanem, staje się nieodłącznym elementem tożsamości protagonisty.

W tekście występują liczne opisy chorób, także ze znaczną degradacją ciała, które prowadzą do agonii i śmierci. Choroba staje się znakiem szczególnym, przejawiającym się w wyglądzie zewnętrznym, jak w przypadku Antonii, która w chorobie nie poznaje własnego ciała. Macura chorobę drugiej żony Čelakovskiego przedstawił zgodnie z romantycznym sposobem pojmowania tej dolegliwości. Mamy tu bowiem do czynienia z estetyzacją niemocy i śmierci wywołanej suchotami. Wiek XIX i początek XX to czas, gdy — głównie w środowisku artystycznym — obecna była „metafora gruźlicy”, którą traktowano wówczas jako typ powierzchowności, zaś chory, „gruźliczy” wygląd stał się synonimem urody, a wreszcie ideałem kobiecego piękna. Stany chorobowe Antonii wywoływały zarówno „otępienie ducha”, jak i erupcję podniosłych uczuć. Gruźlica stała się tym samym afirmacją wyższej świadomości oraz złożonej psychiki. Macura o gruźlicy pisze jako o chorobie pełnej gwałtownych tchnień ludzkiego ducha, wywołującej lęk i ostatecznie prowadzącej do śmierci.

Zdaniem Susan Sontag romantyzacja gruźlicy wzniosła jej „ideę” do poziomu choroby niemal „szlachetnej”, a nawet „pożądaną” (1999, s. 34). W szczególnej epoce kultu „ducha” ludzie cierpiący na gruźlicę byli postrzegani przez ówczesne elity Europy (przez wielu filozofów i pisarzy) jako osoby w pewien sposób atrakcyjne, wrażliwe i interesujące. Estetyzacja ta w znaczący sposób wpłynęła na emancypację owych „interesująco” wyróżnionych przez chorobę ludzi, zwłaszcza w środowiskach artystycznych oraz elitach mieszczańskich. Jeden z mitów głosił bowiem, że gruźlica w największym stopniu „przysługuje” przedstawicielom bohemy wielkich miast. Jednym z fantazmatów było obiegowe łączenie gruźlicy z twórczością<sup>10</sup>. W *Guwernantce* główna bohaterka jest niespełnioną poetką, która pracuje nad elegią. W tekście czytamy:

<sup>10</sup> Gruźlica została opisana między innymi przez Tomasza Manna w *Czarodziejskiej górze* czy Stanisława Grzesiuka *Na marginesie życia* — tomie zamykającym wspomnieniową trylogię,

gdymbym miała dość odwagi, pisałabym ELEGIĘ własną krwią. Ponieważ nie mogłam przelewać słów na papier, postanowiłam układać je w głowie. Przez dwie ostatnie noce nie zmrzyłam oka: wpatrzona w sufit myślałam o wierszu, który raczej skreśliłam, niż pişzę. (Macura, 2018, s. 196)

W powieści zwraca uwagę połączenie między „gorączką” a „melancholią”, które jest wyczuwalne nawet w budowie tekstu (Woolf, 2010, s. 30–31). Chorobie Antonii przydaje to „wymiar romantyczny” (Sontag, 1999, s. 27).

Bohaterka, mimo całego „blasku” towarzyszącego gruźlicy, zostaje podczas choroby odizolowana od rodziny i znajomych, samotna w swym pokoju, przekształcając się w osobę zatopioną w melancholii, smutku, a nawet do pewnego stopnia pociągającym obłądziej. Z jednej strony przejawiała cechy gwałtownej żywotności, choć z drugiej ulegała nieodwracalnemu uczuciu zbliżającego się końca jak podczas ostatniego fizycznego zbliżenia małżonków, tuż przed śmiercią Antonii. Podczas tego aktu ma miejsce zaspokojenie niezbędnych potrzeb biologicznych, lecz także „má tento horečný akt charakter vzpoury; vzpoury zdůrazňující, že jde o jediný prostředek, jímž člověk může dosáhnout vítězství nad smrtí — sice ne osobního, ale obecně lidského” (Machala, 2005, s. 12).

W XIX wieku gruźlica była uważana za chorobę nieuleczalną i nieprzewidywalną, oznaczała dla chorego wyrok śmierci. Balansując na skraju szaleństwa, czeski pisarz „wpasowuje się” również w tendencje dwudziestowieczne, kiedy miejsce gruźlicy w procesie „romantyzacji choroby” zajmuje obłąd (Sontag, 1999, s. 34). Zarówno gruźlicy, jak i obłąkani wysyłani byli do sanatorium. W pierwszym przypadku wierzone, że pacjentów wyleczy, czy też pomoże im, sama zmiana miejsca. Gruźlicę uważano bowiem za tak zwaną mokrą chorobę wilgotnych i zatęchłych miast. Lekarze zazwyczaj zalecali więc podróż w miejsca suche i położone wysoko. Antonie także udała się na dalsze leczenie do uzdrowiska w Šternbergu. Chora staje się wówczas wygnańcem, a jej podróż do sanatorium to przedłużenie romantycznej idei wędrówki, która towarzyszy gruźlicy. Dla Františka zaś pobyt małżonki w placówce jawił się jako szansa dla rodziny na krótką ucieczkę przed widmem śmierci. Macura opisuje nie tylko przyczyny choroby, sposób leczenia i jej skutki, ale też rytuały i przesady, które temu towarzyszą.

„Wrocławską elegię” wyróżnia to, że na choroby nie istnieją skuteczne terapie. Autor dokonuje przeglądu różnych metod proponowanych przez medycynę w ówczesnym okresie (pijawki, okłady z kaszy, upuszczanie krwi itd.), obnażając jednak ich nieskuteczność oraz bezsilność chorych i samych lekarzy. W *Guwernantce* nie chodzi jednak o śmierć, która zaskakuje czy jest niespodziewana, wprost przeciwnie — to wynik choroby, często długotrwałej, a z tym nie można wygrać. Śmierć jest chorobą osięgającą punkt kulminacyjny. W tekście czytamy: „Konsylium kończy się tak, że lekarze rozkładają ręce i przekazują pałeczkę księdzu. [...] Wygląda na to, że mój świat się kończy” (Macura, 2018, s. 249).

w którym autor relacjonuje swoje dramatyczne zmagania z chorobą pod koniec życia. Choroba ta wciąż utrzymuje się w czołówce najczęstszych przyczyn zgonów na świecie; zob. WHO, 2008.

## Podsumowanie

Motyw choroby jako jeden z najczęściej wykorzystywanych toposów literackich, również w literaturze czeskiej, pojawia się wyjątkowo często, stając się zwłaszcza w XX wieku metaforą sytuacji współczesnego człowieka w świecie<sup>11</sup>. W świecie literackim Macury choroba funkcjonuje jako metafora kryzysu tożsamości i jednocześnie środka na jego przezwycięzenie, stając się bodźcem do introspekcji, a tym samym do lepszego rozpoznania swojego miejsca w świecie. Epidemia wyraża stan całego społeczeństwa, natomiast gruźlica i reumatyzm są wyrazem indywidualnego charakteru, uczuciowego stanu jednostki. Zaraza jest w życiu zarówno Antonii i Františka, jak i mieszkańców pruskiego Wrocławia sytuacją szczególną; jak powiedziała by Jaspers — graniczną (1978, s. 186). Zdaniem niemieckiego uczonego sytuacje graniczne należy dostrzec w całej ich powadze, przyjąć jako integralny wyznacznik swego bycia w świecie, a jednocześnie zachować się w ich obliczu tak, aby stać się dzięki nim jak najlepszym człowiekiem.

Epidemia towarzyszy Čelakovskim podczas kryzysów rodzinnych oraz opisanym w tekście katastrofom i przełomom dziejowym, jak powódź (listopad 1847) i społeczne oraz narodowe burze z drugiej połowy marca 1848 roku. Zaraza staje się najwymowniejszym symbolem klęski, na jaką skazana jest każda ludzka egzystencja, zarazem to znak końca pewnego świata, któremu towarzyszy „wielkie umieranie”. Jak pisze Philippe Ariès, „taniec śmierci jest ogromnym kręgiem, gdzie na przemian występują żywi i umarli” (1992, s. 122). Topika przemijania i nietrwałości rzeczy tego świata to jeden z głównych rysów utworu czeskiego pisarza.

## Bibliografia

- Ariès, Ph. (1992). *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bachtin, M. (1970). *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bachtin, M. (1975). *Twórczość Franciszka Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniovie. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bahenská, M. (2005). *Počátky emancipace žen v Čechách: dívčí vzdělávání a ženské spolky v Praze v 19. století*. Praha: Libri.
- Beneš, K.J. (1977). *Kouzelný dům*. Praha: Československý spisovatel.
- Camus, A. (2000). *Dżuma*, przeł. J. Guze. W: *idem, Cztery powieści: Obcy, Dżuma, Upadek, Pierwszy człowiek* (s. 92–327). Warszawa: Świat Książki.
- Car, A. (1995). Intertekstualne gry Vladimíra Macury w powieści „Občan Monte Christo”. W: H. Janaszek-Ivaničková, D. Fokkema (red.), *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej* (s. 227–231). Katowice: Śląsk.

<sup>11</sup> Zob. m.in. Olbracht, 1954; Hostovský, 1933; Beneš, 1977; Řezáč, 1961; Hanuš, 1972; Havlíček, 1959, 1966a, 1966b, 1972, 1976, 1986, 1998.

- Davies, N., Moorhouse, R. (2003). *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego*. Vratislav, Breslau, Wrocław, przeł. A. Pawelec. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Delumeau, J. (1986). *Strach w kulturze Zachodu: XIV–XVIII wiek*, przeł. A. Szymanowski. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Pax”.
- Dzierżawski, B., Hewelke, O., Janowski, W., Zawadzki, J. (1892). *Cholera, jej dawniejsze epidemie u nas, przyczyny, objawy, zapobieganie i leczenie*. Warszawa: Wydawnictwo „Kroniki Lekarskiej”.
- Eliade, M. (1966). *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Engelking, L. (2000). Vladimír Macura (1945–1999). *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 43, z. 1–2, s. 255–258.
- Freud, Z. (1982). *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniecki. Warszawa: PWN.
- Hanuš, M. (1972). *Méněcennost*. Praha: Melantrich.
- Hausenblas, O. (1997). Citová exkurze do národního obrození aneb Macurovy „mikrodějiny”. *Čteme si o obrozencích. Čeština doma a ve světě*, 4, s. 6–14.
- Havlíček, J. (1959). *Synáček*. Praha: Československý spisovatel.
- Havlíček, J. (1966a). *Helimadoe*. Praha: Odeon.
- Havlíček, J. (1966b). *Neviditelný*. Praha: Československý spisovatel.
- Havlíček, J. (1972). *Neklidná srdce*. Praha: Mladá fronta.
- Havlíček, J. (1976). *Kalvach*. Hradec Králové: Kruh.
- Havlíček, J. (1986). *Hodinky pana Balabána*. Hradec Králové: Kruh.
- Havlíček, J. (1998). *Petrolejové lampy*. Praha: Knižní klub.
- Hodrová, D. (1999). Příběh, který byl, je a bude (čistě osobní recenze). *Tvar*, 14, s. 1–4.
- Hoffmann, B. (1999). František Ladislav Čelakovský jako literární postava: pocta Vladimíru Macurovi beletristovi. *Tvar*, 14, s. 4–5.
- Hostovský, E. (1933). *Případ profesora Körnera*. Praha: Melantrich.
- Janáček, P. (22.06.1999). Za Vladimírem Macurou (7.11.1945–17.4.1999). *Akademický Bulletin*, 8, s. AB 9.
- Janoušek, P. (2014). *Ten, který byl. Vladimír Macura mezi literaturou, vědou a hrou*. Praha: Academia.
- Jaspers, K. (1978). Sytuacje graniczne, przeł. A. Staniewska, M. Skwieciński. W: R. Rudziński, *Jaspers* (s. 186–242). Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Knopp, F. (2000). *Bibliografie díla Vladimíra Macury. Ústav pro českou literaturu AV ČR*. Pobrane z: <http://www.ucl.ac.cz/edice/data//prirucky/bibliograficke/BDVM/BDVM.pdf> (dostup: 31.08.2021).
- Kracik, J. (1991). *Pokonać czarną śmierć*. Kraków: Wydawnictwo M.
- Machala, L. (2005). Vladimír Macura: *Guvernantka*. *Tvar*, 18, s. 12.
- Macura, V. (1994a). Obrona Ewy, przeł. J. Waczków. *Kresy*, 18, s. 215–216.
- Macura, V. (1994b). Przemianowywanie, przeł. J. Waczków. *Kresy*, 18, s. 216–217.
- Macura, V. (1994c). Topika realnego socjalizmu, przeł. M. Burková. *Teksty Drugie*, 1, s. 109–125.
- Macura, V. (1997). Walka o środek, przeł. H. Janaszek-Ivaničková. *Opcje*, 4, s. 105–106.
- Macura, V. (1998a). Obywatel Monte Christo (fragmenty), przeł. A. Car. *Fa-art*, 1–2, s. 116–119.
- Macura, V. (1998b). W natarciu czy na tarczy, przeł. C. Juda. *Teksty Drugie*, 3, s. 153–158.
- Macura, V. (2000a). Sen o Europie. *Pamiętnik Słowiański*, 49, s. 115–132.
- Macura, V. (2000b). Suknia po Marii, przeł. Z. Tarajło-Lipowska. *Odra*, 3, s. 52–55.
- Macura, V. (2018). *Guvernantka*, przeł. M. Kunik, O. Czernikow. Wrocław: Amaltea.
- Malicki, J. (2000). Vratislav v české paměti. Kapitola z neexistujícího průvodce. *Cahiers du CEFRES*, 18, s. 109–132.
- Olbracht, I. (1954). *Žalář nejtemnější*. Praha: Československý spisovatel.
- Poslední, P. (1996). Ogarnąć całość, przeł. A. Kaczorowski. *Literatura na Świecie*, 3, s. 303–308.
- Propp, V. (2016). *O komizmie i śmiechu*, przeł. P.M.E. Knyz. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Řezáč, V. (1961). *Černé světlo*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.

- Rok, B. (1995). *Człowiek wobec śmierci w kulturze staropolskiej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Sontag, S. (1999). *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sznajderman, M. (1994). *Zaraza: mitologia dżumy, cholery i AIDS*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper.
- Tarajło-Lipowska, Z. (2000a). Vladimír Macura (7 XI 1945–17 IV 1999). *Pamiętnik Słowiański*, 49, s. 173–176.
- Tarajło-Lipowska, Z. (2000b). Wrocław był bliżej Pragi. *Odra*, 3, s. 56–59.
- Tarajło-Lipowska, Z. (2000c). Wspomnienie. *Odra*, 3, s. 56.
- Tarajło-Lipowska, Z. (2003). Literackie ślady czeskich podróży do Wrocławia. W: Z. Tarajło-Lipowska, J. Malicki (red.), *Wrocław w Czechach. Czesi we Wrocławiu. Literatura — język — kultura* (s. 95–101). Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Tarajło-Lipowska, Z. (2018). Wrocław był bliżej Pragi. W: V. Macura, *Guwernantka*, przeł. M. Kunik, O. Czernikow (s. 251–254). Wrocław: Amaltea.
- Tarajło-Lipowska, Z., Malicki, J. (red). (2003). *Wrocław w Czechach. Czesi we Wrocławiu. Literatura — język — kultura*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Tomeš, J. et al. (1999). *Český biografický slovník XX. století, cz. 2. K–P*. Praha: Paseka.
- Večerka, R. (2013). *Slovník českých jazykovědců v oboru bohemistiky a slavistiky*. Brno: Masarykova univerzita.
- WHO. (2008). *Raport*. Pobrane z: [https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/43831/9789241563543\\_eng.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/43831/9789241563543_eng.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (dostęp: 6.09.2021).
- Woolf, V. (2010). *O chorowaniu*, przeł. M. Heydel. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Żygadło, D. (2004). *Poeta et doctus — teoria literatury i literatura w ujęciu dialogowym*. W: M. Bałowski (red.), *Stalość i zmienność w języku i literaturze czeskiej XX wieku* (s. 461–470). Wałbrzych: Wydawnictwo „Pro”.



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.18>

Data przesłania artykułu: 25.01.2022

Data akceptacji artykułu: 23.05.2022

MARTINA HALAMOŮÁ

Uniwersytet Południowoczeski w Czeskich Budziejowicach, Czechy  
(University of South Bohemia, Āeské Budějovice, Czech Republic)

## Zobrazování nákazy v Āeských uměleckých textech s tematikou války v prvních dekádách dvacátého a jednadvacátého století

### Representations of Infection in Czech War Fiction in the First Decades of the 20th and 21st Centuries

#### Abstract

The paper is focused on the comparison of discourses formed in the literary texts which depict motifs of war at the beginning of 20th and 21st centuries. Images associated both with First and Second World War emphasize the shock of the changing world and lend literary credence to the texts. However, this goal is achieved by different means in the early 20th and the early 21st centuries. In expressionist novels and short stories metaphors of infection are used to describe the decline and the fall of the world of the early 20th century. Compared to that, the literary texts created in the early 21st century do not use metaphors because the experience of the Holocaust presented in the texts is viewed as a non-assimilable event and therefore it should not be translated into metaphors. In addition to the suffering of the Holocaust, the image of the infection in the literary texts of the beginning of the 21st century is only an accompanying description of the events of the Second World War.

*Keywords:* World War I, World War II, infection, metaphor, description

## Образ инфекционного заболевания в чешских литературных текстах в первые десятилетия XX и XXI веков

### Резюме

Статья посвящена сравнению дискурсов, характерных для литературных текстов, темой которых являются военные мотивы начала XX и XXI веков. В образах, связанных с Первой и Второй мировыми войнами, делается акцент на проявления шокового состояния, вызванного стремительно меняющимся миром. При чём в этих образах преобладает тенденция к аутентичному представлению пережитого опыта. Вместе с тем убеждение в подлинности происходившего в начале XX и в начале XXI веков происходило разными средствами. В экспрессионистских романах и рассказах используются метафоры болезни для выражения ощущения обрушающегося мира начала XX века. Напротив, литературные тексты, появившиеся в начале XXI века, не используют метафору, потому что опыт холокоста воспринимается как неассимилируемое событие, которое не рекомендуется заменять метафорой. В отличие от страданий холокоста образы болезни в литературных текстах XXI века являются лишь дополнительным описанием событий Второй мировой войны.

*Ключевые слова:* Первая мировая война, Вторая мировая война, инфекционное заболевание, метафора, описание

V období výrazných dějinných zlomů nese umění stopy proměny myšlení dané epochy. Literatura samozřejmě není filozofií, která by měla za profesní úkol zkoumat myšlení doby, je ale reprezentací, která ho v sobě implicitně nese a nějakým způsobem se k němu vztahuje. V článku budou reflektovány texty z první a druhé dekády 20. a 21. století, v nichž jsou prezentovány motivy náказы ve válečném světě. V roce 1918 stejně jako po sametové revoluci v roce 1989 se český národ pokoušel začlenit mezi duchovní a intelektuální centra evropské kultury, což bylo spjato i s přijetím nových uměleckých koncepcí. Motivy války byly v prvních dekádách 20. století reflektovány v expresionistických textech, v českých podmínkách šlo spíše o texty využívající expresionistickou imaginaci. V nich se metaforicky pracuje s obrazy náказы, které odkazují k nekauzálnosti dění ve světě a ukazují šok, s nímž se musí člověk za války vyrovnávat. Přes zažívanou krizi se subjekt, jehož neschopnost porozumět světu je ukázána na antimimetickém zobrazování, o to pokouší. Jeho hledání smysluplné struktury světa je obtížné, neboť žije v deformované realitě prostoupené sny. Výklad lidského života se ale zdál být i za těchto okolností nezbytný.

V devadesátých letech 20. a na počátku 21. století se v české literatuře etabloval postmoderní román, který si nekladl za cíl reflektovat dění ve společnosti. Zároveň ale svými postupy ovlivnil prózy, v nichž postmoderní prvky nedominovaly (Fialová, 2014, s. 347–384) a které směřovaly „k autenticitě, k bezprostřednímu vyjádření holého existenciálního uplývání“ (Haman, 1995, s. 5) Obdobně jako v postmoderním románu v nich můžeme zaznamenat znejistěný vyprávějíci sub-

jekt a jeho vědomí, že nemůže světu porozumět v jednoznačně daném schématu. Takové texty se ale nevzdávaly nároku „zasahovat“ do mimouměleckých oblastí. Do dobového diskurzu totiž vstoupila potřeba reinterpetovat socialistickou i válečnou minulost našeho národa bez vnucovaného ideologického zkreslení. Tuto tendenci demonstruje diskuse o tzv. angažované literatuře tematizující aktuální společenské dění a myšlení, která započala v roce 2002 článkem Miroslava Balaščíka *Literatura a politika (poznámky k tématu)* (Balaščík, 2002, s. 25–27).

Analyzované expresionistické texty z prvních dekád 20. století a prózy s autentizačními prvky prvních dekád 21. století<sup>1</sup> zobrazují člověka, který navzdory pravděpodobnému neúspěchu touží světu porozumět a ovládnout ho. Tuto paralelu člověka počátku 20. a 21. století můžeme vyčíst ze slov Martina C. Putny, který objasnil, že se „v souvislosti s náladami přelomu milénia, s americkým jedenáctým zářím či s vizí i krizí jednotné Evropské unie“ (Putna, 2010, s. 754) vrátil v evropském i americkém prostředí zájem o myšlení Oswalda Spenglera a jeho knihu *Zánik západu* (1918).<sup>2</sup> Představil v ní dobového člověka jako člověka faustovského, který chce posouvat svět a ovládat ho. „Žít pro něj znamená bojovat, překonávat, prosazovat se.“ (Spengler, 2010, s. 266) Text vzniklý v Německu během první světové války a těsně po ní ale specifikuje, že přes touhu po civilizačním úspěchu a snahu utvářet a uspořádat je Západ předurčen k zániku, soumraku, tmě a smrti.

Proměnu světa spjatou s devalvací hodnot, včetně víry v Boha, poznala evropská společnost již v 19. století ve filosofii Friedricha Nietzscheho či Arthura Schopenhauera. 1. světová válka ji pak ještě víc prohloubila. V této tíze poznání se podle Jindřicha Chalupického ocitli hrdinové Weinerových próz *Litice* (1916) či *Škleb* (1919). Chalupický upozornil na to, že Richard Weiner v souboru povídek *Litice* jako první postihl souvislost mezi válkou a proměnou myšlení člověka počátku dvacátého století. Nese si v sobě dvojníka, který je poznamenán vinou, je zlem, které je jeho nedílnou součástí. (Chalupický, 2013, s. 19–20) Válka je tím zlem, metaforicky pojmenováno – nemocí, kterou si člověk v sobě nese. Vyhroceným příkladem skepse reflektující ztrátu řádu světa je samozřejmě Haškův román *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1921–1923). Jindřich Chalupický popsal Švejkův svět slovy:

Nic neplatí, žádný systém. Všechny instituce naší společnosti jsou marné. Neplatí rozum, neplatí mravnost. Dobro a zlo, blbost a moudrost, čest a ubohost se už nerozeznávají, není podle čeho. Všecky tabule hodnot se rozpadly. [...] Švejk [...] není než troska starého světa, ubožák, který se sám prohlašuje za blba. A přece právě on a jenom on přináší naději. [...] Má-li se svět zachránit, nezbyvá, než si už nic nepředstírat a začít znova v troskách a z trosek. (Chalupický, 2013, s. 216)

V expresionistických textech odkazují metafory náказы k nekauzálnosti dění ve světě a ukazují šok, s nímž se musí člověk za války vyrovnávat. V nákaze

<sup>1</sup> Haman tyto prózy charakterizuje jako „mimetické fiktivní protějšky antiiluzivní (imaginatívni) prózy“ (Haman, 2003, s. 156).

<sup>2</sup> Druhý díl knihy vyšel v roce 1923.

ani ve válce nelze rozpoznat logickou příčinu. Nejčastěji se jedná o epidemii tyfu. Obraz nevyčísitelné nemoci podle Susan Sontag nejvíc podléhá metaforizaci. Taková nemoc v sobě implicitně nese záhadu a tajemství. Metafora nákazy je v uměleckých textech rétorickou figurou, která odhaluje řád diskurzu, v němž daný text vznikl. Nákaza je tedy v expresionistických textech tím, co odkrývá proměnu myšlení světa počátku století. V takových uměleckých textech se postavy ocitají mimo parametry dosavadní zkušenosti a jsou zděšeny svou fyzickou proměnou i proměnou svého vlastního chování a myšlení.

Postavy ve Weissově povídkovém souboru *Barák smrti* (1927) ztrácejí lidskou podobu. Člověk je v nich metaforicky zpodobněn jako příkrývka či kukla – „kukly se znepokojily“, (Weiss, 1927, s. 45) nebo jako pryčna – „pryčna odpověděla“. (Ibid., s. 39) Je tedy už neoddělitelný od předmětů, s nimiž koexistuje. Nemocní jsou pojmenováni jako mrtví či mrtvolky. Tento obraz čtenářům přiblížil Jaroslav Durych ve svých beletrizovaných memoárech *Okamžiky z válečných let* (1924): „Duše jejich umřely dříve, než mohla umřítí těla.“ (Durych, 1924, s. 40) Prostory, v nichž se nemocní pohybují, jsou již definitivně spjaty se smrtí, což dobře ilustruje Weissův obraz zajateckého tábora nazvaného táborem smrti. Popisuje ho také jako mrtvolné pařeníště se čpavým výparem „hničících odpadků a řídkých výkalů, v němž se ozývaly skřeky a nářky umírajících.“ (Ibid., s. 129) Postava barona Maxmiliana Danowitze ve Vančurových *Polích orných a válečných* (1925) obdobně přirovnala úplavičnou nemocnici svatého Lazara v Krakově k hrobce a pokoj na smrt nemocných pacientů je v knize popsán slovy: „Horečnatý vzduch plný zápachu úplavičných stolic se pohnul a rozkrýval se tímto příchodem střemhlav, jako by byl mračnem, do něhož zadulo od západu.“ (Vančura, 1925, s. 187)

Náraz člověka na abnormální zkušenost je zobrazován i v jeho duševní proměně. Ve Weissově souboru povídek *Barák smrti* jsou představeni nakažení vojáci, jejichž bezmoc je nakonec dovede k šílenství – „u stropu blázni vřeští a šplhají v trámech, jako opice.“ (Weiss, 1927, s. 29) V povídce *Horečka* se jedna z postav ptá: „Jak se to stalo, pro boha, že klesl tak hluboko, na samé dno života, odkud uniknouti lze snad jedině smrtí?“ (Ibid., s. 65) I postavy, které jen krátkou chvílí prožijí s nakaženými a umírajícími, nejsou schopny tuto zkušenost unést a ze šoku umírají či zešílí, jak dokládá autorova povídka *Generál*. Postava Josefa Vileše ve Weissově povídce *Horečka* nepoznává skutečnost, mísí se jí se sny v horečnatých stavech. „Hranice času a prostoru se propadly v jeho hlavě, jiný svět, nespoutaný časem a hmotou, vířil mu mozkem.“ (Ibid., s. 67)

[Domnívá se, že se ocitl] v nádherném sále, plném zrcadel a žárovek. Hrála hudba, viděl bělostné hedvábní tanečnice, jak se tře měkce a mazlivě o černé úbory mužů. Viděl pod látkami nahá těla [...] A pod nahotou viděl přesně obsah těchto křepčících bytostí, čím jsou naplněny od hlavy až do nohy. Viděl jejich kostry, obalené masem, protkaným nervy a žilami. (Ibid., s. 68)

Blouznivé stavy vnášejí do poetiky expresionistických textů fantastické motivy, které odkazují k prolomení racionálního vidění světa a k vyjádření nejis-

toty o pevném tvaru skutečnosti. (Papoušek, 2004, s. 172) Ve Weissově románu *Dům o tisíci patrech* (1929) pak blouznivé stavy Petra Broka vytvoří celý obraz prezentovaného světa, v němž hrdina bojuje proti despotickeému Mullerovi. Výše zmíněný citát odkazuje k tomu, že postava Josefa Vileše vidí v průřvě mezi reálným a fantaskním světem možná i pravdivěji. Metafora se stává tím, co zdánlivě paradoxně může příběh autentizovat. Tam, kde pro nepopsatelnou, reálným zkušenostem se vymykající skutečnost nestačí slova, nastupuje metafora. Jak uvádí Donald Davidson ve studii *What Metaphors Mean* (1978), podstatou metafory je to, že nemá (reálný) protějšek, na něž by mohla být převedena. Proto také metafora nemůže být parafrázována, protože není, co by bylo parafrázováno. Metafora podle Davidsona nemá zcela určitý význam, ale působí na čtenáře speciálními „efekty“. Nelze tedy jednoznačně popsat, co přesně metafora znamená, ale lze ji prožít a v prožitku jí svým způsobem i porozumět.

Jako metaforu války spjatou s nemocí čteme i Durychovu povídku *Dítě* (1919), kterou autor napsal v roce 1917 v zajateckém táboře v Mostu na Litavou, kde působil jako vojenský lékař. Obdobně jako ve Weissově románu *Dům o tisíci patrech* se setkáváme s obrazem skutečnosti, který popírá mimezi. Na rozdíl od Weisse však Durych nevysvětluje, jak je možné, že se postava ocitá v tomto nereálném či snovém světě. Daný svět se nepředstavuje jako halucinace či surreální vize, dítě je do světa monster rovnou vrženo.

Zdálo se, že byli celí ze suché hlíny, která se mohla každou chvílí rozpadnouti. [...] Otvírali ústa, ale poněvadž jejich ústa byla také ucpana prachem, byli němí, jen jejich dech ostře sípal, když se domlouvali posuňky. [...], i ústa byla spálena, takže jejich tváře byly mrtvé. (Durych, 1919, s. 177–178)

Jestliže Weiss popisuje v *Baráku smrti* tyfovou nákazu jako „neviditelná semínka nákazy, [která] prolínala stěny baráků“ (Weiss, 1927, s. 7) a proměňovala svět ve zkázu, obdobně popisuje Durych jako zdroj proměny světa vápenný prach, který pronikne do očí, úst, nosu člověka, přivodí dítěti horečku, postupně lidi umrtvuje, ale nevysvobodí je ani ve smrti. Proměna myšlení člověka je v této povídce zobrazována tragičtěji než ve Weissových textech, neboť dítě se nevzpouzí proti své nové existenci, pragmaticky ji přijme a posune svůj hodnotový systém. Jediné z těchto monster má v sobě nejvíce života, a proto dokáže okrádat ostatní a celý tento nestvůrný kraj se nakonec stane jeho majetkem.

Z představených ukázek je patrné, že zobrazené destrukce světa měly být apelem, jenž by prostřednictvím negativních obrazů mohl vést k rekonstrukci světa. Proto se v nich odkazovalo k obrazům kolektivů či celé společnosti.

Motiv nemoci spjatý s válečnou zkušeností se v literatuře přirozeně objevuje znovu v románech druhé poloviny 20. století. Tehdy už nákaza není symbolem šoku z proměněné skutečnosti, protože totální destrukci světa přinesly samy válečné útrapy a holokaust. Zobrazovaná nákaza tedy obvykle není představována metaforickými obrazy, ale je součástí komplexní deskripce utrpení za války, a tedy „pouze“ dokresluje tíži mezní situace jednotlivce v existenciálně oriento-

vaných textech, nebo naopak morální sílu postavy budovatele socialistické společnosti podle toho, jak který dobový diskurz druhé poloviny 20. století utvářel svoji „řeč“. Ačkoli se na počátku devadesátých let diskutovalo o tom, že literatura už nemá suplovat politiku a Jiří Kratochvíl tehdy napsal, že již odzvonilo „tónu explicitně angažovanému“ (Kratochvíl, 1993, s. 1), nabývá na významu v české literatuře devadesátých let a na počátku 21. století próza s autentizačními prvky, která reflektuje dobovou nutnost vyrovnat se s dějinami socialistickými i válečnými, a s ní se vrací i obrazy nákazy. Ač odlišnými způsoby, na počátku 20. století prostřednictvím expresionistické metaforizace a na počátku 21. století za pomoci přímého pojmenování reality, se nákaza pojí s obrazy války a utrpení a v obou periodách mají tyto obrazy přinést čtenáři ponaučení. V textech na počátku 21. století metaforizace nemoci, obdobně jako už v textech po roce 1945, ustoupila do pozadí. Není jí už třeba, hrůza je vyslovená samotnými obrazy holokaustu. Navíc poválečné myšlení směřovalo k tomu, aby holokaust nebyl zpochybňován, nebyl převáděn na imaginární obrazy, jejichž věrohodnost by tak mohla být popírána. Zobrazovaná nákaza je pak tedy už jen drobným přívěskem této proměny světa. Je naopak něčím známým a srozumitelným.

Tato tendence se projevila už v devadesátých letech 20. století. Jak ukazuje Zdeněk Šmíd v románu *Cejch* (1992), epidemie či válka je jednou z ran, která lidstvo provází po staletí. V románu je to znázorněno na příkladu rodu Smolařů-Schmelzerů usídleném v Krušných horách. Historie česko-německého soužití je představována na „malých dějinách“ konkrétního rodu, jímž se odkazuje k vědomí, že historie „se děje“ v každodennosti jednotlivců, která sice znamená neustálý zápas o přežití, ale zároveň se tímto zápasem utváří identita rodu i jednotlivce. Epidemie je jednou z takových ran, která život doprovází.

Umírali na neštěstí všeho druhu, na nemoci a na nikde jinde nevídanou bídu, jeden čas jedli jen spařenou trávu a kopřivy, jindy vařili lesní kůru s jehličím, a pořád neodcházeli, měli tady přece svoje chalupy, které každou chvíli shořely, ale oni vždycky postavili nové a každou tou novou stavbou se připoutávali ke krajině, jež je zabíjela, víc a víc. (Šmíd, 1992, s. 23)

Obdobně s obrazem nákazy pracuje i Alena Mornštajnová v románu *Hana* (2017). Poválečná epidemie tyfu je kromě holocaustu další ranou, která představovaný rod zasáhla. I v tomto románu střídá jedno utrpení druhé a obdobně se rovněž dokresluje každodenní „vydobývání“ existence, jejíž součástí je naučit se porozumět sobě i druhým a přijmout devizy, které tato sounáležitost rodu přináší. V příběhu se to podařilo malé Míře, které po epidemii zůstala jen teta Hana psychicky zničená prožitkem holocaustu. Jejich vzájemné porozumění ztrátám, které obě protagonistky utrpěly, nakonec vede k obnovení rodu. Obrazy nákazy dokreslující utrpení obětí můžeme nalézt i v románu Kateřiny Tučkové *Vyhnání Gerty Schnirch* (2009), v němž je česko-německá dívka spolu s dalšími Němci vyhnána z Brna a ve sběrném táboře se setkává s lidmi nakaženými úplavicí. Vyhnání, nemoc či smrt, sexuální násilí na ženách, bití, hlad a žízeň – to vše je na jejich těžké cestě provází.

Vedle románů s autentizačními prvky můžeme motiv náказы zaznamenat v prvních dekádách 21. století i v próze imaginativní a postmoderní. V tomto typu prózy se ale objevuje spíše ojediněle, neboť jeho primární funkcí nebyla reflexe společenského dění. Z postmoderních textů, v nichž je zprostředkována válečná zkušenost a zároveň se s ní spojuje i motiv náказы, je možné uvést román Jiřího Kratochvila *Uprostřed noci zpěv* (1992). Postava Petra si patrně vyfabulovala nebo v choré mysli utvořila obraz života své rodiny, konkrétně i události z jejího dětství v padesátých letech při rekonvalescenci žloutenky. Petrovy prožitky padesátých let, stejně jako válečné, mohou i nemusí vyznívat věrohodně. Vypravěč tak odhaluje, že totalita nacistická a socialistická je do jisté míry shodná s absurdními hrůzami, které si subjekt „jen“ představuje. Přes Kratochvilův postoj, že imaginativní, resp. postmoderní próza nesměřuje k institucionalizované reflexi společenského dění, se zdá, že i tento typ prózy, stejně jako próza autentická, odkrývá dobové myšlení směřujících k touze po rekonstrukci světa.

Téma války a obrazy náказы jsou v próze v prvních dekádách 21. století spjaté s individuálními příběhy jednotlivců či konkrétního rodu, ne už s obrazy kolektivů jako v expresionistické próze. Tendence k individualizaci válečného příběhu se v české literatuře objevuje od druhé poloviny padesátých let, kdy byla pocíťována touha sblížit literaturu se skutečností. Tehdy se začíná česká literatura obracet od ideologických konstrukcí socialistického člověka k subjektivnímu pohledu na svět. Právě oblast prózy s válečnou tematikou se i v socialistickém Československu stala polem, kde bylo možné se soustředit na slabé hrdiny, kteří hledají jakýkoli smysl života. Přes vnitřní dramata postav se otevřela cesta k autentizaci literárního příběhu. Nebyla ale pro českou literaturu nijak jednoduchá, protože až do roku 1989 soupeřila s ideologizací postav a autentizace se dostávala ke slovu pouze tehdy, když se dařilo, derridovsky řečeno, pod přeškrtnutou historií vítězů odkrývat a číst dějiny jejích obětí.

Závěrem je možno říci, že ačkoli obrazy náказы spjaté s první i s druhou světovou válkou nesou stejný sémantický potenciál, tedy že prožitá hrůza se už nesmí opakovat, a spějí k autentizaci tohoto prožitku, je tato autentizace vytvořena v prvních dekádách 20. a 21. století odlišnými prostředky. Expresionistické metafory nemoci odkazují k nemožnosti začlenit jedince do reality, neboť svět se před jeho očima zřítíl. Druhá světová válka přinesla tragickou událost holocaustu, o němž bylo třeba svědčit, neboť je neasimilovatelnou událostí, která nemůže a vlastně ani nesmí být pro svou dehumanizaci pochopena. (Ben-Naftali, M., Derrida, J., 2000; Petříček, 2018) Filozofie inspirovaná dekonstrukcí si uvědomuje tuto nesdělitelnost události, její porozumění tak může být jen neustále „odsouváno“, ale ne zcela pochopeno a přijato. Vedle těchto obrazů „dna“ lidské existence jsou pak obrazy náказы v literárních textech počátku 21. století již jen doprovodnou deskripcí událostí 2. světové války, neboť obrazy nemoci jsou oproti holocaustu už známé a představitelné.

## Bibliografie

- Balaščík, M. (2002). Literatura a politika (poznámky k tématu), *Dokořán. Bulletin obce spisovatelů*, 6 (22), s. 25–27.
- Ben-Naftali, M., Derrida, J. (2000), *An Interview With Professor Jacques Derrida*, The Multimedia CD, Eclipse Of Humanity, Yad Vashem, Jerusalem, <[http://www.yadvashem.org/odot\\_pdf/Microsoft%20Word%20-%203851.pdf](http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203851.pdf)>, 18.5.2022.
- Davidson, D. (1978). What Metaphors Mean. *Critical Inquiry*, 1 (5), s. 31–47. DOI: 10.1086/447971.
- Durych, J. (1919). Dítě. In: J. Deml, *Štěpěje*, 6 (s. 175–180). Tasov: Jakub Deml.
- Durych, J. (1924). *Okamžiky z válečných let*. Praha: Rozmach.
- Fialová, A. (ed.). (2014). *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekadý jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia.
- Haman, A. (1995). Česká beletrie 1990–95. *Literární noviny*, 6 (21), s. 4–5.
- Haman, A. (2003). Postmoderna v české próze 1990–2000. In: A. Haman, *Literatura v průsečíku pohledů: teorie, historie, kritika* (s. 147–156). Praha: ARSCI.
- Chalupecký, J. (2013). *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, podivný Hašek*. Praha: Torst.
- Kratochvíl, J. (1993). Česká literatura a politika. *Tvar*, 27–28 (4), s. 1.
- Kratochvíl, J. (1992). *Uprostřed noci zpěv*. Brno: Atlantis.
- Mornštajnová, A. (2017). *Hana*. Brno: Host.
- Papoušek, V. (2004). *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst.
- Petříček, M. (2018). *Filosofie en noir*. Praha: Karolinum.
- Putna, M.C. (2010). Zánik Západu jakožto heslo, svědectví o době a kniha na průsečíku. In: O. Spengler, *Zánik Západu: obrysy morfologie světových dějin* (s. 733–758). Praha: Academia.
- Sontag, S. (1978). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Spengler, O. (2010). *Zánik Západu: obrysy morfologie světových dějin*. Praha: Academia.
- Šmíd, Z. (1992). *Cejch*. Praha: Knižní klub.
- Tučková, K. (2009). *Vyhánění Gerty Schnirch*. Brno: Host.
- Vančura, V. (1925). *Pole orná a válečná*. Praha: Odeon.
- Weiner, R. (1916). *Lítice: povídky o vojně*. Praha: Fr. Borový.
- Weiner, R. (1919). *Škleb: příběhy*. Praha: Alois Srdce.
- Weiss, J. (1927). *Barák smrti*. Praha: Volná myšlenka československá.
- Weiss, J. (1958). *Dům o tisíci patrech*. Praha: Československý spisovatel.



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.19>

Data przesłania artykułu: 6.12.2021

Data akceptacji artykułu: 17.03.2022

DEJAN AJDAČIĆ

Uniwersytet Gdański, Polska

(University of Gdańsk, Poland)

## O genetski izazvanim bolestima u romanu *Kralj Bola i skakavac (Król Bólu i pasikonik)* Jaceka Dukaja

### On Genetically Induced Diseases in the Novel *King of Pain and the Grasshopper* by Jacek Dukaj

#### Abstract

The author discusses the historical changes in attitudes towards infectious diseases in the mythological, Christian-religious and scientific worldview before and after the discovery of the causes of these diseases in the context of the types of futuristic fiction. One narrative line of the novel by contemporary Polish writer Jacek Dukaj *King of Pain and the Grasshopper (Król Bólu i pasikonik, 2010)* is centred on to the production of retroviruses and carcinogenic agents by genetic engineering companies that cause epidemics and destroy wildlife in the southern hemisphere. The text points out the specifics of the author's descriptions of the cause of the plague and discusses Dukaj's speculative projections of futuristic fiction.

*Keywords:* diseases, genetic engineering, retroviruses, carcinogenic agents, Polish literature, futuristic fiction, Jacek Dukaj

## O chorobach genetycznie uwarunkowanych w opowiadaniu *Król Bólu i pasikonik* Jacka Dukaja

#### Streszczenie

Autor omawia historyczne zmiany postaw wobec chorób zakaźnych w światopoglądzie mitologicznym, chrześcijańsko-religijnym i naukowym przed i po odkryciu przyczyn tych chorób w fikcji futurystycznej. Jedną z linii narracyjnych opowiadania współczesnego polskiego pisarza

Jacka Dukaja *Król Bólu i pasikonik* (2010) została poświęcona produkcji retrowirusów i czynników nowotworów złośliwych przez firmy inżynierii genetycznej, które wywołują epidemie i niszczą dzikie zwierzęta na półkuli południowej. Tekst zwraca uwagę na właściwości autorskich opisów przyczyny zarazy oraz omawia spekulatywne futurofantastyczne projekcje Dukaja.

*Słowa kluczowe:* choroby, inżynieria genetyczna, retrowirusy, czynniki nowotworowe, literatura polska, *future fiction*, Jacek Dukaj

Znanja o uzrocima zaraznih bolesti, načinima širenja i lečenja menjala su se tokom različitih istorijskih epoha. Nerazumevanje uzročnika kuge, kolere, boginja, načina njihovog širenja, a posebno osećanje potpune bespomoćnosti pred pomorom izazivali su raspad društvenih pravila, normi i institucija, pojačavali paniku i gonili ljude da beže iz zaraženih naselja. Bolesti koje uništavaju kožu i izobličavaju izgled čoveka, poput lepre, kožne kuge ili sifilisa, takođe su unosile nemir i odbacivanje obolelih. pisci su u književnim prikazima zaraznih bolesti polazili od vladajućih predstava svog vremena, a ponekad su fikcionalno domišljali svetove prošlosti ili budućnosti, prepuštajući se fantazijama o bolestima minulih ili budućih svetova.

## Bolesti su bića

U drevna mnogobožачka vremena mitološkog, divljeg ili, kako je Ernst Kasi-  
rer pisao, „neraščlanjenog” mišljenja, bolestima su pripisivani duh i telo neljudskih i nadljudskih bića. Nepoznavanje prirode bolesti, slično nerazumevanju prirodnih stihija ili strasti, stvaralo je veru u duhove ili bogove koje je (ponekad) moguće odobrovoljiti ili oterati. Ostatke tih drevnih verovanja kod Slovena u usmenim legendama, pučkim molitvicama, narodnim isceliteljskim postupcima i apokrifima čine nazivi bolesti *mor*, *morija*, *tetka*, *ljelja*, *crveni vetar*, *nežit* i dr. Barokni pisci su ponekad u alegorijske predstave uvodili antička i slovenska imena bolesti, dok je prosvetiteljstvo takvu vrstu alegorijskih prikaza zanemarivalo. Sa podsmehom je Edgar Alan Po predstavio dva mortus pijana mornara koji prave lom u krčmi Kralja nečastivog i najgorih bolesti iz njegove svite, ne obraćajući pažnju na opasnost kojoj su izloženi (*King Pest*). U priči *Maska crvene smrti* (*The Masque of the Red Death*, 1842) Edgar Alan Po je sa prikrivenijom ironijom prikazao maskenbal bogataša na kome se pojavljuje sama crvena bolest – smrt, od koje su oni bežali.

## Bolesti su kazna božja

Hrišćanski teolozi i propovednici su mnogobožачka verovanja u duhove bolesti nazivali slugama đavola, a pojavu pomora objašnjavali božjim gnevom za ljudske grehe (Wrzesiński, 2008, s. 179–202). Kako masovne molitve hrišćanskih

vernika u vreme epidemija, ophodi i obredi izгона bolesti nisu donosili prestanak bolesti, lako su se širile sujeverne čarolije i glasine. U panici su traženi „vinovnici” zaraze i nemilosrdno su proganjani. Nerazumevanje uzroka kuge i drugih zaraznih bolesti zaoštravalo je odnos većine i prokaženih manjina ili podozrivih tuđinaca. Simon Vžesinjski u knjizi *Zadah smrti: svakodnevni život u vreme epidemije* navodi progone i ubijanje grobara, veštica, Jevreja kao „žrtvenih jaraca” u Evropi srednjeg veka (Wrzesiński, 2008, s. 25–53). Isti autor piše:

Tłumaczenie pochodzenia epidemii karą za grzechy oczywiście nigdy nie spowodowało nagłej dojrzałości moralnej chrześcijan, lecz najwyższej stanowiło jej racjonalizację. Tym samym wierni mogli udawać bardziej pobożnych i mieć nadzieję na łatwiejsze przeżycie najgorszych dni. (Wrzesiński, 2008, s. 183)

Bolest shvaćena kao kazna božja, a svet kao sukob božjih i đavolskih sila pojavljuje se u književnim delima koja fikcionalno opisuju srednji vek. Tako je u romanu Poljaka Rafala Dembskog *Sazvežđe dželata* (*Gwiazdozbiór kata*, 2007), čija se radnja odigrava u 16. veku, glavni junak dželat Jakov, koji pronalazi velike grešnike i kažnjava ih kao gospodar kuge ili mučitelj.

Izvesna saznanja o zaraznim bolestima lagano su sticana – u 14. veku su uvideli da bliski kontakti zaraženih i nezaraženih osoba doprinose širenju bolesti, a Venecijanci su uveli obavezu da pridošlice treba da provedu 40 dana u karantinu. U 18. veku su kontrolisanim zaražavanjem pokušavali da spreče velike epidemije.

## Bolesti uzrokuju „nevidljive” patogene bakterije i virusi koje ljudi mogu da uoče

Otkriće da uzročnike zaraznih bolesti predstavljaju sićušne bakterije i virusi nekadašnja je uverenja pretvorilo u zablude. Pronalasci Koha, Pastera i drugih mikrobiologa krajem 19. veka brzo su dokazali efektivnost i u zaštiti i u lečenju zaraznih bolesti. Naučni pogledi na svet se popularizuju na kursevima i u školama, gde obične ljude uče o nužnosti zaštite od bolesti. Otkriće bacila, mikroba, bakterija i virusa je, pored dobrobitne masovne zaštite od opakih bolesti, brzo zloupotrebjeno i za razaranje žive sile neprijatelja. U Prvom svetskom ratu Nemci su koristili antraks kao biološko oružje protiv stoke protivnika. Ženevskim protokolom 1925. godine zabranjena je upotreba hemijskog i biološkog oružja u ratovima.

Otkriće bakterija je uticalo i na promenu fantazmatske matrice u književnim delima i dovelo do smene glavnih likova i motiva u prikazima zaraze. Agresivni Marsijanci u Velsovom romanu *Rat svetova* (*The War of the Worlds*, 1898) u invaziji na Zemlju tehnički su nadmoćni, ali uspevaju da ih poraze bolesti ljudi.

Nova biomedicinska znanja uvode u književna dela psihički poremećene likove koji žele da unište svet. Takvi tekstovi danas se i ne čitaju kao dela o budućnosti već kao domišljanja o izopaćenim čudacima. Tako, junak pripovetke Herberta

Velsa *Ukradeni bacil* (*The Stolen Bacillus*, 1894) neopreznom bakteriologu krade uzročnika kolere sa namerom da se osveti mrskim mu ljudima, i prospe smrtonosni agens u vodovod velegrada. Pored psihički obolelih marginalaca, nova znanja o zaraznim bolestima žele da iskoriste i zli pronalazači ili političari. U drami Karel Čapeka *Bela bolest* (*Bílá nemoc*, 1937) brzo se širi bolest slična lepri. Diktator se koleba između započinjanja rata ili odustajanja od njega zbog bolesti koja se širi. Lekar koji je otkrio lek protiv bolesti traži od diktatora da odustane od rata jer on, inače, neće odati tajnu leka.

U hronofantastičnim romanima o putovanju u prošlost vremeplovac zna više o bolestima nego ljudi u vremenu u koje je on otputovao. Zaraze u domišljanjima o putovanjima kroz vreme najčešće predstavljaju uzgrednu temu. Pisci se najčešće drže načela da gost iz budućnosti ne može da menja tok istorijskih događaja, tako da „putnici” ne primenjuju svoja medicinska znanja radi zaustavljanja pomora. U romanu Amerikanke Koni Vilis *Knjiga strašnog suda* (*Doomsday Book*, 1992) studentkinja sredinom 21. veka „odlazi” na dve sedmice u 14. vek, u strašno vreme kuge i stogodisnjeg rata, da bi napisala knjigu o tom vremenu, međutim, pojavljuje se nesavladiva prepreka za njen povratak u 2054. godinu, jer se tamo pojavila neka nepoznata bolest.

Epidemije zaraznih bolesti mogu do ljudi da dolaze i iz kosmosa. Američki pisac naučne fantastike Valter Miler prikazao je u delu *Tamni blagoslov* (*Dark Benediction*, 1951) haos koji ljudima u vidu kožne kuge stiže iz kosmosa, ali, naizgled razorna zaraza, ispostavlja se, donosi blagodatno ojačanje bioloških svojstava ljudi. U nizu dela o dugim kosmičkim putovanjima posade kosmičkih brodova ginu od nepoznatih bolesti vanzemaljskog porekla.

## Naučnici mogu da menjaju gene uzročnika bolesti

Osvajanje novih medicinsko-biotehnoških znanja o genetskoj osnovi živih bića promenilo je ne samo tokove biomedicinske nauke nego i poglede običnih ljudi i fantazmatska domišljanja pisaca. Džejms Votson i Fransis Krik su za otkriće DNK 1953. godine dobili Nobelovu nagradu za medicinu 1962. godine. Saznanje da je moguće analizirati genetski kod živih bića relativno brzo je dovelo do pretpostavke da je moguće kopirati, prepisivati, pa i menjati genetski kod bakterija i virusa.

Genetski inženjering je u zamislama o budućoj primeni sagledavan kao odstranjivanje nedostataka i dodavanje poželjnih svojstava živim bićima. Pisalo se i govorilo o izglednom izbegavanju neugodnih i teško izlečivih bolesti, s jedne strane, a s druge, o sticanju otpornosti, snage, genetski zapisanih darova prirode. Nedovoljna znanja o strukturi, funkcionisanju gena i njihovom menjanju futurističke pomisli premeštala su se u oblast fantazije. S napretkom genetike i ovladavanjem tehnikama uplitanja u gene takve su pomisli počele da ulaze u vidno polje etičara i pravnika, a to je uticalo i na predstave tvoraca zamišljenih svetova budućnosti.

Kada je otkrivena uloga gena u zapisima odlika i bioloških vrsta i pojedinaca, pomerili su se i spoznajni okviri fikcionalnih dela. U svojim domišljanjima autori futurofantastičnih knjiga su u fabule i predstave o svetu počeli da unose aktuelna naučna saznanja. Tako je i čitalac koji je ovlašno upućen u razvoj nauke bio uveren da su postupci likova i motivacija radnje zasnovani na najsavremenijim saznanjima o genetskom inženjeringu. Pisци su morali da računaju na upućenost podrazumevanih čitalaca u nove tokove nauke, ali su „morali” da „vide” još dalje u budućnost od svojih čitalaca.

Srpski pisac Borislav Pekić je u apokaliptičkom romanu *Besnilo* (1983) opisao munjevito širenje mutiranog smrtonosnog virusa na londonskom aerodromu Hitrou. U odeljku romana o događajima iz Drugog svetskog rata opisuju se tajni eksperimenti nacista sa virusima. Pekić je na taj način manipulacije genima pomerio u prošlost, navodeći čitaoca na misao o drukčijoj i nepoznatoj istoriji biomedicinskih istraživanja. O različitoj prirodi ljudi – od bezosećajnosti do želje da se pomaže – svedoče različiti likovi Pekićevog romana.

U romanu *Uporište* (*The Stand* 1978, 1990) Stivena Kinga izuzetno opasan virus se neželjenim sticajem okolnosti oslobađa iz tajne američke laboratorije i počinje masovno da ubija ljude. U romanu pisca Bernarda Beketa sa Novog Zelanda *Postanje* (*Genesis*, 2006) epidemija kuge uništava ceo svet, osim zajednice na ostrvu do koje zaraza nije stigla. U knjizi *KvaZi* (*KvaZu*, 2016) Sergeja Lukjanenka pomor šest milijardi ljudi izaziva veštački stvoren virus.

Osoben tip mešanja horor fantastike sa zarazom pojavljuje se u veoma popularnim delima o zombijima. Pregledni tekst o delima angloameričkih pisaca od Vilijema Sibruka o magijski stvorenim zombijima na Haitiju, do dela Maksa Bruksa, Isaka Mariona, Ričarda Metisona, Seta Grema Smita, napisala je Bogdana Romancova (Романцова, 2016). Tema zaraznog širenja zombija pojavljuje se i u slovenskim književnostima, npr. u romanu Sergeja i Marine Djačenko *Groznica* (*Лухорадка*, 2009), u kome se momčić Ruslan sam, u sanatorijumu u zasneženoj planini, brani od zombiranih pokojnika koji šire „Edgarevu groznicu”. Zarazio se, ali je i preživeo bolest uz pomoć Edgara, koji je nehотиčno, u potrazi za besmrtnošću, stvorio zarazu tokom genetskih eksperimenata. Dela o zombijima često koriste vampirske motive, posežu ponekad za medicinskim pseudoobrazloženjima i elementima katastrofičkih i horor romana.

## Stvaranje i upotreba biokibernetičkih sredstava masovnog uništavanja

Poljski pisac futurofantastike Jacek Dukaj u nekoliko je svojih futurofantastičnih romana radnju povezo sa pitanjima budućnosti ljudske evolucije mimo prirodne u okviru transhumanističkih nadgradnji (Gorliński-Kucik, 2017, s. 244–257; Ајдачић, 2020, s. 97–98, 105–106). Pisac promišlja sudbinu ljudske vrste,

preispituje mogućnosti diskontinuiteta prirodne evolucije, osvetljava domete mutacija, genetskih modifikacija, tehnološkog uplitanja u evoluciju posredstvom biotehnologija i biokibertehnologija.

Tumač Dukajeve proze Pjotr Gorlinjski Kućik u knjizi *TechGnoza, uchronia, science fiction: proza Jacka Dukaja* traži odgovor na pitanje da li pisac futurološke ekstrapolacije razvija kao misli o boljem svetu ili suprotno, prikazuje distopijske svetove, i zastupa stav da Dukaj izvodi sintezu utopije i distopije (Gorliński-Kucik, 2017, s. 240). On ističe da Dukajeva utopija – „uhronija” omogućava niveliranje optimizma koji koncept utopije implicira i niveliranje pesimizma u slučaju distopije (Gorliński-Kucik, 2017, s. 244). Transhumanistički prikazi postčoveka se javljaju u više Dukajevih dela: „Motyw aberracji kodu występuje nie tylko w *Oku potwora*; jest jeszcze dostrzegalny w *Perfekcyjnej niedoskonałości* (deformacji), w pewnym sensie w *Innych pieśniach* (kakomorfia) oraz w opowiadaniu *Król Bólu i pasikonik*” (Gorliński-Kucik, 2017, s. 104).

U romanu *Kralj Bola i skakavac* (napisan 2005, objavljen 2010) pisac u budućnost projektuje ukrštanje kiber- i biotehnologija sa jako polarizovanim socijalnim projekcijama budućnosti postčoveka. Pisac, kombinujući slučajan sticaj okolnosti sa voljom glavnog junaka, vodi radnju do prekretnih tačaka u sudbini Zemlje i ljudske rase. Roman pored odeljaka izrazito ubrzane radnje poseduje i refleksivne, dijaloške, pa čak i intimističke delove. Ime glavnog junaka – Kralj Bola, nadahnuto Stingovom istoimenom pesmom – ukazuje na njegovu izuzetnu osetljivost na bol, koji on samokontrolom čini podnošljivim, ali druga njegova osobina – elastičnost, čini ga moćnijim od drugih ljudi. U Dukajevom tehnički razvijenom svetu kibernetike i biotehnologije Kralj Bola predstavlja osobu izuzetno retkih osobina. Genetički inženjering već je mnogo uznapredovao. Bogati sebi mogu da obezbede lepotu i zdravlje, a siromašni su osuđeni na rugobu, bolesti i smrt. U takvom svetu, koji vlada biotehnologijama i u kome bolest nije više stihijska sila prirode koju čovek ne poznaje, postoje i biotehnoški oblikovani mešanci.

Domet ljudskog uticaja na izgled i svojstva živih bića ogroman je i nije samo dobrobitan, budući da se prikazuje da ljudi i veštački izazivaju bolesti. Za razliku od srednjovekovnih zabluda o zaraznim bolestima, u svetu koji prikazuje Jacek Dukaj nema zabluda, a ljudska destruktivnost je racionalno usmerena tako što jedni poseduju sredstva uništavanja, a drugi su žrtve veštački izazvanih zaraza. U podeljenom svetu, uprkos očiglednoj nepravедnosti njegovog ustrojstva, ukinuta su sva iracionalna osećanja, nema krivice, iracionalnog straha, besa usmerenog na „žrtvene jarce” i paničnih bekstava od pretnje smrti u činjenicu racionalne prirode i političkog značenja pripadnosti ili nepripadnosti jednom ili drugom svetu. Siromašni u nerazvijenom delu sveta žrtve su veštački izazvanih bolesti, a pojedinci iz tog sveta mogu samo na neravnopravnost i nepravедnost da reaguju lično i traže način da se silom ili lukavstvom nađu među izabranim bogatašima čija je budućnost bezbedna.

U romanu *Kralj Bola i skakavac* Jacek Dukaj je upleo više futuristički zamišljenih novina, među kojima je i pretpostavka da je genetski inženjering toliko

razvijen da razvijena industrija utiče na bitan način i na sudbinu ljudi na Zemlji. U tom svetu svemoćne kompanije poput *Artificial Genetics* (32) bez moralnih ograda po narudžbini prave štetne, zarazne i ubistvene proizvode. Bez moralnih kočnica i mogućnosti kontrole genetski proizvodi izazivaju ogromne epidemije, uništavaju živi svet. Dionizidi i megadionizidi predstavljaju autorski izmišljene nazive pošasti, ljudskim umom stvorene bolesti koje se šire u siromašnom delu sveta. Autor je od reči *džungla* stvorio bliskozvučnu reč „džunkla”, koja predstavlja razornu smrdljivu masu u formi živih lijana, tvorevina koje donose smrt.

Dukaj u romanu o Kralju Bola pretpostavlja da u budućnosti neće postojati zabrana pravljenja i primene oružja masovnog uništavanja. U 20. veku je postojala zabrana biološkog oružja doneta konvencijom Ujedinjenih nacija 1975. godine (BWC), pa je takvo oružje pravljeno po tajnim laboratorijama i pogonima nasuprot međunarodno potpisanim obavezama. U svetu Kralja Bola genetički doterano oružje masovnog uništavanja deo je svakodnevice.

Dukajev roman pripoveda upravo o romanu kada Sever odlučuje da se genetski potpuno odvoji i razgraniči od haotičnog i razorenog Juga. Radi se o ideji da se izvedu promene koje bi u budućnosti činile nemogućim genetske veze ljudi Severa i Juga. U poglavlju na početku romana *Kralj Bola i teroristi* opisuje se njegov boravak u blizini Rio de Žaneira. On kao gost na južnoj polulopti u svom kiberomotaču leti balonom iznad Rija i sa učesnicima razgovora o mogućnostima dogovora sučeljenih pozicija. Teritorija nad kojom lete naziva se „džunkla”, a poljski pisac je piše kao englesku reč „junklee”. Sličnost izmišljene reči sa džunglom oslanja se na bujnost svojstvenu džungli.

Pod ażurowym balonowcem Wyzwolonych Manufaktur przesuwają się spiętrzone fale zieleni, fale kolorów bardziej drapieżnych: czerwieni, jadowitej żółci, głębokiego granatu. Dżunkla pochłonęła anarklandy, docierając do Atlantyku. Gdyby zesłzi poniżej dziesięciu metrów, smród tego organicznego śmietnika stałby się dla Króla Bólu nie do zniesienia. Proxyk mógł się przyzwyczaić, Król Bólu nie przyzwyczał się nigdy. Junklee, liszaj AG na obliczu kontynentu, rozciąga się od Pacyfiku do Atlantyku, od Ziemi Ognistej do Frontu Panamskiego. Dżunkla pochłonęła i przetrawiła ponad dwieście milionów ludzi, bardziej żarłoczna od kilku wojen światowych razem wziętych. (Dukaj, s.a., s. 367)

Svet koji prikazuje Dukaj predstavlja biološke forme usmerene protiv života, ali – lijane, lišaj AG koji se rasprostire po celom kontinentu, brojna drveta spoznaje Dobra i Zla (Drzewo Wiadomości Dobrego i Złego) nisu žive, već veštački stvorene forme, „genetički kompjuteri”, naprave koje uništavaju život (Drzewa są komputerami genetycznymi, megadionizydami. Programują nacelowane na *Homo sapiens* nowotwory i retowirusy). Marija Karpinjska u svom tekstu o raku u savremeno doba polazi od analiza Suzan Zontag iz knjige *Bolest kao metafora*, te ističe kako se obolevome od raka pripisuje izvesna krivica za bolest (Karpinjska, 2017, s. 349–353). U Dukajevom romanu nema individualne krivice, jer rak svesno i masovno izazivaju šireći smrtnosnu bolest proizvodima stvorenim u genetičkim laboratorijama. Odvratna smrdljiva materija asocira na materiju bolesti i smrti.

Simbolika ovih tvorevina ponekad se vezuje za mitološke osnove biblijske kulture, kao drvo spoznaje Dobra i Zla koje aludira i na rajsko drvo sa koga su Eva i Adam pojeli jabuku spoznaje.

W każdym mieście Ameryki Południowej rośnie przynajmniej jedno Drzewo. Wypalano je do korzeni na rozmaite sposoby; zawsze odrastają. Do ich autorstwa przyznaje się połowa anarkii dżunkli. Król Bólu nie wierzy obwieszczeniom żadnej z anarkii – a już najmniej przechwałkom szawłystów: gdyby mieli w swoich szeregach takich artystów AG, nie ograniczyliby się do trucia byłych metropolii.

W koronie Drzewa nad Rio Branco obracają się czarnymi spiralami stada harpii i innego skrzydlatego pomiotu megadionizyda, ich cienie przesuwają się po podziurawionych ścianach wieżowców. (Dukaj, s.a., s. 368)

Autorski neologizmi „dionizidi” i „megadionizidi”, upućuju na starogrčkog i tračkog boga vina Dionisa, ali je aluzija na pijanstvo i ekstazu u ovom slučaju grubo ironična. Aluzija na harpije takođe se oslanja na svirepe i okrutne polužene – poluptice starogrčke mitologije koje otimaju decu. U romanu se pominju i druga mitološka stvorenja, kao zmaj u čijem obličju Kralj Bola otima sa broda svoju sestričinu.

U Dukajevom prikazu krajeva južne Zemljine polulopte uništenih zarazom nema mitologizacije dobra i zla, nema sudova o krivici i kazni. Etička razmatranja se nalaze u realnoj psihosocijalnoj ravni, a zastupaju ih politički angažovani akteri radnje, poput rođake Kralja Bola, koja ne prihvata neravnopravnost ljudi bogatog Severa i siromašnog Juga. U romanu grupa „kreacionista” smatra da je u prirodi ljudskog roda hijerarhija, pa se zalažu za stvaranje novog čoveka. O piščevom povratku pitanjima haosa piše tumač njegove proze:

A w niektórych utworach Dukaja chaos właśnie uważa się za sposób (narzędzie) służący do przekroczenia kolejnego proggu rozwoju (por. *Król Bólu i pasikonik*, *Oko potwora*; w *Innych pieśniach* sofistes Antidektes mówi: „Jakie jest imię nieskończoności? Chaos”. (Gorliński-Kucik, 2017, s. 301)

Jacek Dukaj u romanu *Kralj Bola i skakavac* predstavlja bogatiji, severni deo sveta koji svoj deo štiti od propasti, ali veze severa i juga zemljine kugle predstavljaju sve veću pretnju i opasnost od neželjenih genetskih napada i na severnoj polulopti. U razgovoru o terorističkoj politici i stranputicama u koje ona vodi, pisac čitaocu nudi upoznavanje sa svetom koji je naizgled sličan ljudskom društvu.

– Kto? – zaskrzczał Król. – Jak znajdziesz winnego? Dionizydy z jednej stazy, dionizydy z innej, posiew jakichś terrorystów, ale pewnie też geny ze szczepionek WHO, Bóg wie, co jeszcze – i tak rodzi się chimera, rodzi się zaraza. Więc kto? Politycy może? Którzy? Wszyscy? No to wracamy do komiksów i teorii spiskowych.

– Moralność chaosu.

– *Welcome to junklee*. (Dukaj, s.a., s. 441)

Pripovedač prepliće sudbinu sveta i dve njegove suprotstavljene polovine sa ličnom sudbinom glavnog junaka Kralja Bola. Ovaj genetski modifikovani čovek dolazi u priliku da odlučuje o sudbini sveta, pa i genetskoj sudbini budućih ljudi.



Dukaj ne deli sa piscima prošlosti patetiku užasa i panike pred masovnim pomorima, ne vezuje đavolski svet i njegove predstavnike na Zemlji. On stvar još radikalnije premešta u sferu političkih interesa. Zarazu ne objašnjava slučajnim i neželjenim bekstvom virusa iz laboratorije, već ciničnim duhom vremena. Čovek u svetu *Kralja Bola i skakavca* zna da genetskim inženjeringom stvara razorne forme, ali njih ne donose ni osvajači vanzemaljci, ni zli geniji. Njih stvaraju poštovane kompanije i koriste političari i političke grupe. Za razliku od davnih vremena, kada su ljudi užasnuti od bolesti tražili „žrtvene jarce“, vinovnike zaraze, u vreme kada se znalo da su ljudi vinovnici tih stradanja, nema tih progona, jer su oni koji ih stvaraju van dosega nastradalih, a nisu ni dostupni bilo kom sudu pravde. Pored toga oni postaju deo političko-finansijskih dogovora. Običan čovek više ne može da utiče na svoju sudbinu, čak ni kada se to tiče života njegovog i ogromnog broja članova njegove zajednice. U svetu Dukajevog romana sprega bioterorista i kompanija koje zarađuju ogroman novac prodajom razornih proizvoda sve odnose prevodi u sferu zarade i politike. Politizovane sile se mire sa stanjem čak i u situaciji radikalne raskrsnice, tražeći samo prostor lagodnosti i interesa za uži krug ljudi. Bolest i zdravlje u tom svetu malo koga interesuju, kao i putanje evolucije. Nećaka Kralja Bola razmišlja u kategorijama pravednosti i nepravednosti i bez razumevanja mogućih posledica srlja u zabranjene i opasne stvari kao naivni i razmaženi idealista. Slika izazvane zaraze, koja je u romanu opisana tek u par odeljaka, čini pozadinu romana. I, naizgled, posmatrač Kralj Bola poduzima najsmelijji korak, odstupajući od svoje trezvene racionalnosti i pokreće lanac nepredvidive evolucije.

## Bibliografija

- Dukaj, J. (s.a.). Król Bólu i pasikonik. W: J. Dukaj: *Król Bólu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. Preuzeto s: <https://pdf-x.pl> (pristup: 30.01.2016).
- Gośliński-Kucik, P. (2017). *TechGnoza, uchronia, science fiction: proza Jacka Dukaja*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Karpińska, M. (2017). Choroba nowotworowa w dobie ponowoczesności. W: J. Tymieniecka-Suchanek (red.), *Choroba – ciało – dusza w literaturze i kulturze* (s. 345–361). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wrzesiński, Sz. (2008). *Oddech Śmierci. Życie codzienne podczas epidemii*. Kraków: Wydawnictwo EGIS.
- Ајдачић, Д. (2020). *Одблесци словенске фантастике*. Београд: Алма. [Ajdačić, D. (2020). *Odblesci slovenske fantastike*. Beograd: Alma].
- Романцова, Б. (2016). Хороша людина – мертва людина: як зомбі завоювали літературу. *ЛітАкцент* (04.03.2016). [Romancova, B. (2016). Хороша людина – мертва людина: як зомбі завоювали літературу. *LitAkcent* (04.03.2016)]. Preuzeto s: <http://litakcent.com/2016/03/04/horosha-ljudyna-mertva-ljudyna-jak-zombi-zavouvaly-literaturu/> (pristup: 30.11.2021).



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.20>

Data przesłania artykułu: 17.01.2022

Data akceptacji artykułu: 29.04.2022

MARTA CHASZCZEWICZ-RYDEL

Uniwersytet Wrocławski, Polska

(University of Wrocław, Poland)

## Epidemie w przestrzeni Śródziemnomorza i ich świadectwa w literaturze i sztuce

### Epidemics in the Mediterranean and Their Representations in Literature and Art

#### Abstract

This article begins with a description of healthcare in ancient Greece, the origins of the concept of epidemic, and the assertion that infectious diseases have accompanied mankind since the Neolithic times, especially in urban areas. Then I present medieval customs related to plagues, places of seclusion, linguistic concepts and forms of material culture left over from historic epidemics — spas, field hospitals, thanksgiving churches, votive offerings, plague shrines, ossuaries. Next, I draw attention to the way of thinking about epidemics expressed in biblical texts, with particular emphasis on the biography of Job. Another text subject to analysis is Gundulić's *Osman*, where epidemics are presented as byproducts of wars and tools of the forces of evil. Finally, I deal with the famous sculpture by Ivan Meštrović — *Job*, the circumstances of its creation, its relations with the “political plagues” of the 20th century and existential symbolism.

*Keywords:* epidemic in culture, epidemic history, Ivan Meštrović, Job, Ivan Gundulić

## Епидемије на Медитерану и њихове репрезентације у књижевности и уметности

#### Сажетак

Чланак почиње сликом здравствене заштите у старој Грчкој, настанком концепта епидемије и веровањем да заразне болести прате човечанство још од неолита, посебно у урбаним срединама. Након тога представљам средњовековне обичаје везане за пошасте, места осамљености, језичке концепте и облике материјалне културе остале од старих епидемија

– bańe, lazare, crkve zahvalnice, zavetne prinose, svetišta kuge, kosturnice. Skreћem takoћe paћnu na naћin razmiшljaња o епидемијама израћен у библијским текстовима, са посебним нагласком на Јовову биографију. Следећи текст је Гундулићев *Осман*, где епидемије видимо као део ратова и као оруђе сила зла. На крају се бавим чувеном скулптуром Ивана Мештровића *Јоб*, околностима њеног настанка, везама са „политичким пошастима” 20. века и егзистенцијалном симболиком.

*Кључне речи:* епидемије у култури, историја епидемија, Иван Мештровић, Јоб, Иван Гундулић

W rejonie Morza Śródziemnego do szerzenia się rozmaitych chorób zakaźnych dochodziło znacznie częściej niż w Europie Środkowej. Działo się tak z wielu powodów, spośród których podstawowe są migracje ludności — zarówno te wewnętrzne, związane choćby z sezonowym wypasem bydła, jak i te wynikające z rozwoju handlu bądź wielowiekowego nacierania ludności pochodzenia arabskiego (od VII wieku) czy tureckiego (od XI wieku) (Braudel *et al.*, 1994, s. 24). Trudno wskazać inny położony między trzema kontynentami obszar o równie dynamicznym rozwoju społecznym czy kulturowym. Tu zrodziły się najstarsze europejskie cywilizacje, stąd pochodziły wielkie prądy artystyczne, jak na przykład renesans i barok. Obszar Śródziemnomorza bardzo wcześnie znalazł się też w ramach globalizującego się świata. Niezależnie od tego, na kiedy wskazywać początek tego procesu, trzeba uznać, że teren ten przynajmniej od średniowiecza był częścią afro-euro-azjatyckiego „świat-systemu”, powiązanego „połączeniami morskimi oraz lądowymi szlakami karawan, które misternie ze sobą splecione tworzyły światowy system komunikacji” (Nobis, 2020, s. 5).

Słynny badacz Śródziemnomorza, Fernand Braudel, patrzył na ten obszar jak na niejednorodny region, „w którym wszystko się z sobą miesza i na nowo układa w oryginalną całość” (Braudel *et al.*, 1994, s. 9). Ujmował go jako „prastare rozdroże”, bo „od tysiącleci wszystko sphywało ku niemu, wikłając i wzbogacając jego historię: ludzie, juczne zwierzęta, wozy, towary, okręty, idee, religie, style życia. Nawet rośliny” (Braudel *et al.*, 1994, s. 8). Nie sposób przy tym mówić o Śródziemnomorzu w kontekście chorób bez jeszcze jednego czynnika — jest nim miasto: „punkt akumulacji bogactw” (Braudel *et al.*, 1994, s. 26). „Statek, droga morska, wcześniej wyposażony port” (Braudel *et al.*, 1994, s. 35) — to podstawy niezależnych państw i rozwoju wymiany handlowej. Jednak miasto to także niebezpieczeństwo. Warto bowiem podkreślić, że wszelkie zarazy najbardziej dotkliwie dosięgają przede wszystkim społeczności miejskich, większych skupisk ludności, skąd wywodzi się określenie „choroby tłumu” (Diamond, 2020, s. 283), wskazujące etiologię wszelkich epidemii.

Jak pisze Braudel, morowa zaraza, następująca często po okresach głodu, była „dla regionu śródziemnomorskiego istnym biczem Bożym” (Braudel *et al.*, 1994, s. 27). Nie przypadkiem więc Albert Camus umiejscawia akcję najśłynniejszego w dziejach utworu o zarazie właśnie w Oranie — mieście portowym Algierii;

Thomas Mann z kolei nawiązuje do cholery dziesiątkującej miasto św. Marka w *Śmierci w Wenecji*, a udziałem wyobraźni Boccaccia nie jest też to, że przed epidemią musiała uciekać ludność Florencji (*Decameron*). Reprezentacji dotyczących chorób zakaźnych na terenie basenu Morza Śródziemnego jest więcej, choć trzeba przyznać, iż mają one najczęściej formę wzmianek, nie stanowią tematu głównego, a wnoszą treści tragiczne i tajemnicze, wyznaczające wydarzenie ważne dla danej społeczności, przełomy w biografjach artystów, jak również cezury, którym nadawano znaczenia metaforyczne (na przykład wojna, faszyzm). W obszarze Śródziemnomorza możemy również poszukiwać źródłosłowu wyrazu „epidemia”, tu też rodziły się do dziś znane praktyki lecznicze. Proponuję zatem spojrzeć na te fakty w porządku chronologicznym jako na kolejne kroki w rozwoju kultury i cywilizacji.

## Starożytne leczenie przyświątynne

Początki epidemii najprawdopodobniej sięgają czasów neolitu, gdy człowiek z łowiecko-zbieraczego trybu życia przeszedł na tryb osiadły, tworząc zorganizowane społeczności o większym zagęszczeniu. Pewne jest, że zarazy zdarzały się już w świecie starożytnym. I tak oto w greckim toponimie Epidaurus odnajdujemy pogłosy dawnych zwyczajów związanych z medycyną i źródłosłów wyrazu „epidemia”. Miejscowość ta była uzdrowiskiem (Kopaliński, 1988, s. 257), centrum medycyny przyświątynnej, która swój rozkwit notowała już w V i IV wieku p.n.e. (Winniczuk, 2012, s. 285). Nieopodal mieściło się sanktuarium Asklepios, boga sztuki lekarskiej, syna Apollina. Funkcje pomocy cierpiącym według tradycji przypisywano też najbliższemu Asklepios. Jego żoną była kojąca ból Epione, a córkami — bogini zdrowia Hygieja oraz bogini wszechlecznictwa Panakeja (Winniczuk, 2012, s. 284). Według mitu Asklepios posiadał moc przywracania życia i z tego powodu został uśmiercony przez Zeusa i umieszczony wśród gwiazdozbioru Wężownika<sup>1</sup>.

W Epidaurus znajdował się asklepiejon — świątynia-lecznica, otoczona kompleksem budynków na planie kwadratu, z portykami. Tu oddawano cześć bóstwu, lecz także leczono przybywających chorych, którzy mogli korzystać z takich obiektów jak hospicjum, abaton (sypialnia dla pacjentów), katagogia (hotel) czy służący ćwiczeniom fizycznym gimnazjon. Tak zorganizowany asklepiejon możemy uznać za pierwowzór ośrodka leczniczego. Praktykami medycznymi zajmowali się tu kapłani-lekarze — asklepiadzi. Podobny punkt opieki zdrowotnej znajdował się na wyspie Kos ze słynną szkołą medyczną związaną z ojcem medycyny Hipokratesem, który wprowadził zasady etyczne regulujące leczenie.

<sup>1</sup> Wąż, utożsamiany z mądrością i wiedzą tajemną, był związany z Asklepiosem jako symbol odradzającej się siły żywotnej (Winniczuk, 2012, s. 284). Dlatego też do dziś jego oplatająca laskę Asklepiosia podobizna widnieje na szyldach aptek i szpitali.

Znaną epidemią z czasów starożytności była tak zwana zaraza ateńska z 430 roku p.n.e., która pojawiła się podczas wojny peloponeskiej i opanowała całą Attykę. Opisuje ją Tukidydes (Janowska, 2020), podkreślając, że polis, centrum umysłowe Hellady, ze względu na duże zgromadzenie ludności odniosło największe straty, tym bardziej że właśnie miasto było jedynym schronieniem przed Spartanami. Choroba uśmierciła jedną czwartą mieszkańców. Niezwykle ciekawe jest to, że w trakcie epidemii w Atenach doszło do „ogólnego rozprężenia”, gdyż obywatele w obliczu nieuniknionej choroby decydowali się na poluzowanie zasad moralnych — na libacje, orgie oraz przestępstwa. Nie wypełniali też obowiązku grzebania zmarłych, toteż zwłoki chorych zalegały na ulicach (Janowska, 2020).

Kontynuację greckich praktyk leczniczych dostrzegamy w starożytnym Rzymie, gdzie za wynalazców medycyny również uznawano Apollina i Asklepiosa, nazwanego Eskulapem (łac. Aesculapius). Kult boga-uzdrowiciela wprowadzono podczas szalejącej w latach 293–291 p.n.e. zarazy. Wtedy to księgi sybillińskie nakazały specjalnej delegacji wezwać z Epidauros Eskulapa. Dwa lata później na wysepce na Tybrze zbudowano świątynię, w której leczono tak jak w greckich asklepiejonach. Chorym ordynowano post, ćwiczenia, balneoterapię, poddawano ich obrzędom oczyszczania, a następnie oczekiwano na wieszczce sny ze wskazówkami co do kuracji (Piszczek, 1988, s. 228). Zanim jednak przyjął się kult Eskulapa — wyobrażanego w postaci poważnego mężczyzny z brodą, w długim płaszczu, trzymającego w ręku laskę z owiniętym wokół wężem — nim rozpowszechniło się leczenie chorych przy świątyni, nim powstały asklepiejony, Rzymianie uprawiali medycynę ludową i ziołolecznictwo, a przede wszystkim wierzyli w magię. Porządki te wzajemnie się przenikały, „kiedy zaś było jakieś większe, ogólne zagrożenie w postaci epidemii, uciekano się do modłów, ofiar, łączonych nawet z widowiskami [...], które [...] dały początek teatrowi rzymskiemu” (Winniczuk, 2012, s. 293).

Wielka epidemia rzymska miała miejsce w latach 165–180 n.e. Było to w czasach panowania Marka Aureliusza i Kommodusa, stąd też nazwa — zaraza Antoninów. Rozwój epidemii związany był z podbojami, gdyż została ona przywleczona do centrum cesarstwa przez wracających ze wschodu legionistów. Powszechnie sądzono wówczas, że chorobę, którą najprawdopodobniej była ospa, sprowadzili na imperium zagniewani bogowie. Pomór spowodował chaos w państwie, a liczba ofiar była tak duża, że cesarz musiał wydać edykt zabraniający grabieży cudzych grobów. Poza podbojami ważnym czynnikiem wpływającym na rozwój epidemii w świecie rzymskim było pojawienie się rozrośniętych szlaków handlowych, „umożliwiających szybkie i regularne kontakty, które przekształciły te obszary w [...] wielką wylęgarnię mikrobow” (Diamond, 2020, s. 295) — łączyły one Europę, Afrykę Północną, Indie i Chiny.

## Gniew Boży

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na inny niż organizacyjny aspekt leczenia zarazy w starożytności — na powszechność przekonania, że została ona zesłana przez siły nadprzyrodzone, wynikała z niełaski bóstw. Nawet w starszych tekstach biblijnych odnajdziemy świadectwa licznych rozważań na temat tego, czym motywowano epidemie, co przekonuje nas, że również tutaj powodującą śmierć chorobę zakaźną łączono z boskim wyrokiem. Jednym z najdawniejszych przedstawień wątku jest piąta plaga egipska, czyli zaraza zesłana przez Mojżesza na bydło poddanych faraona, który nie chciał zezwolić Izraelitom na opuszczenie Egiptu. Z kolei w Księdze Liczb napotyamy opis szemrania Izraelitów przeciwko Aaronowi i Mojżeszowi po przejściu Morza Czerwonego. Lud złorzeczył i zastanawiał się, czy nie lepiej obrać nowego wodza i powrócić do niewoli. Jozue i Kaleb pouczali zbuntowaną społeczność, zapewniając o Boskiej opiece. Zgromadzenie zmierzało do ukamienowania mówców, lecz nie doszło do niego ze względu na objawienie:

I rzekł Pan do Mojżesza: „Dokądże jeszcze ten lud będzie Mi uwłaczał? Dokądże wierzyć Mi nie będzie mimo znaków, jakie pośród nich zdziałalem? Zabiję ich zarazą i zupełnie wytracę, a ciebie uczynię ojcem innego narodu, który będzie większy i silniejszy niż on”. (Lb 14, 11–12)

Na te słowa Mojżesz wstawia się za swoim ludem, mówi o mocy Pańskiej ukazanej podczas zesłania plag, uprasza Boga o cierpliwość, przebaczenie lub należną karę, która rzeczywiście przychodzi na buntowników, gdyż Pan przestaje udzielać Izraelitom pomocy.

W Starym Testamencie mowa o zarazie także w Księdze Ezechiela (Ez 38, 22–23), który pisze o wojnie między Izraelem a symbolicznym krajem Goga, utożsamianym najprawdopodobniej z jednym z władców krainy położonej w północnej części Azji Mniejszej. Chodzi o zdarzenie, które ma mieć miejsce pod koniec czasów. Opisowi towarzyszą przywołania licznych klęsk żywiołowych. Mają ich doświadczyć wrogowie Izraela:

Góry się rozpękną, skały się zapadną i wszystkie mury runą na ziemię. I powołam przeciwko niemu wszelki strach — wyrocznia Pana Boga — miecz każdego zwróci się przeciwko bratu. I wymierzę im karę przez zarazę i krew, i ulewę, i grad [jakby] kamieni. Ogień i siarkę ześlę jak deszcz na niego i na jego wojsko, i na rozliczne ludy, które są z nim. Tak okażę się wielkim i świętym, tak ukażę się oczom wielu narodów: wtedy poznają, że Ja jestem Pan. (Ez 38, 21–23)

Podobne przedstawienie problemu zarazy znajdziemy w Księdze Amosa. Mowa tu o gniewie Bożym, który czyni spustoszenie wśród Izraelitów. Gniew ten skierowany jest przede wszystkim wobec kobiet Samarii, najistotniejsze w tym obrazie jest jednak ukazanie Bożej wszechpotęgi:

To ja sprowadziłem na was klęskę głodu we wszystkich waszych miastach [...]. Zesłałem na was zarazę jak na Egipt; wybiłem mieczem waszych młodzieńców, a konie wasze uprowadzono; w ogniu spłonęły wasze obozy, kiedy gniewałem się na was, aleście do Mnie nie powrócili [...]. Spustoszyłem was jak podczas Bożego spustoszenia Sodom i Gomory; staliście się jak głównia wyciągnięta z ognia; aleście do Mnie nie powrócili [...]. Tak uczynię tobie, Izraelu. (Am 4, 6–12)

Niewątpliwie najbardziej rozpowszechniony w kulturze motyw biblijny związany z zaraźliwą chorobą (trędem) pojawia się w Księdze Hioba, której bohater, żyjący do tej pory w szczęściu i dostatku, zostaje poddany ciężkiej próbie. Znosi ją cierpliwie, nie tracąc wiary w Boską sprawiedliwość, godzi się na utratę mienia, wreszcie dzieci i zdrowia. Nazwa choroby po łacinie — *lepra* — pochodzi ze starogreckiego i oznacza łuszczenie się, jednym z objawów są bowiem guzowate krosty na skórze oraz zaplamienia.

Przypadłość ta była znana już przed tysiącami lat i została przeniesiona z Afryki podczas wędrówek *homo sapiens*. Ostatnie wielkie fale trądu miały miejsce w czasie odkryć geograficznych, późniejszego kolonializmu i handlu niewolnikami.

Podsumowując wątek starotestamentowy, trzeba podkreślić, że dominuje w nim przeświadczenie, że nieszczęścia, takie jak choroby, nawet jeśli nie są wyrokiem, pouczeniem, memento, to są pochodzącym z woli Boga dopustem, Bożą wolą i próbą wiary.

## Leprozoria — kolonie dla trędowatych

W średniowieczu trąd, podobnie zresztą jak inne choroby, był uważany za karę za grzechy, przez co piętowano chorych, odbierano im prawa do małżeństwa czy przebywania wśród rodziny. Pierwsze izolujące kolonie lub domy dla trędowatych zakładano już w IV wieku w basenie Morza Śródziemnego w trakcie wzrostu zachorowań, a największa ich liczba powstała w średniowieczu. Kolonie te nazywano leprozoriami. Pobyt tam był obowiązkowy i rozpoczynał go swoisty rytuał, polegający na badaniu przez miejską komisję, która sporządzała dokumentację przypadku. Chory musiał wziąć udział we mszy, a następnie wysłuchać odczytu zakazów, które zaczynały go obowiązywać (między innymi zakaz pojawiania się w miejscach publicznych), po czym wręczano mu ubrania i przedmioty osobistego użytku. Trędowaty miał swoją obecność oznajmiać kołatką lub dzwonkiem, a jego szaty były oznaczone żółtym krzyżem. Co więcej, chorzy na trąd doświadczali symbolicznej „śmierci za życia”, odprawiano za nich nawet zwyczajowe nabożeństwa za zmarłych.

Sytuacja uległa zmianie dopiero podczas wypraw krzyżowych, gdy na tę chorobę zapadło wielu przedstawicieli stanu rycerskiego. Wówczas w celu pomocy trędowatym powołano Zakon Rycerzy św. Łazarza, którego członków nazywano lazarytami. Trąd leczono w Europie od drugiej połowy XIII wieku (z apogeum w wieku XV) aż do wieku XVII, kiedy to leprozoria przekształcono w szpitala



dla zakaźnie chorych lub zamknięto. W XIV wieku liczba zakażonych znacznie zmalała, gdyż trędowaci jako mniej odporni w pierwszej kolejności padli ofiarą nowej epidemii — dżumy.

## Kwarantanna i lazaret

Czarna śmierć, „mór, morowa zaraza, morowe powietrze” (Kopaliński, 1988, s. 176) dała o sobie znać najmocniej w latach 1347–1351, choć jako jednostka chorobowa była notowana już we wczesnym średniowieczu (na przykład w Konstantynopolu czasów Justyniana oraz w innych miastach portowych). Choroba wracała wówczas w falach co pokolenie aż do 750 roku, po czym pojawiła się dopiero w formie dziesiątkującej ludzką dymnicę morowej. „W niektórych rejonach zmniejszyła populację nawet o 80% i spowodowała daleko idące konsekwencje demograficzne, kulturowo-społeczne i polityczne” (Janowska, 2020). Na rozprzestrzenienie się dżumy na taką skalę wpłynął nowy szlak handlowy wiodący przez łód do Chin, co „umożliwi[ło] szybkie przemieszczanie się wzdłuż zorientowanej równoleżnikowo [...] osi Eurazji [...] z nawiedzonych przez zarazę obszarów Azji Środkowej na terytorium Europy” (Diamond, 2020, s. 286).

W związku z tym miasta handlowe musiały przedsięwziąć środki zapobiegawcze. Jednym z takich rozwiązań były lazarety. „Lazaret” jest w języku polskim wyrazem przestarzałym, oznaczającym szpital wojskowy, polowy (Kopaliński, 1968, s. 434), w którym leczono i izolowano chorych żołnierzy. Wyraz ten funkcjonuje natomiast w języku chorwackim, gdzie ma podwójne znaczenie. Po pierwsze, jest to „szpital, w którym przebywali w izolacji chorzy na dżumę lub cholere; kwarantanna” (Šonje, 2000, s. 534), a po drugie — w języku wojskowych właśnie szpital polowy (Šonje, 2000, s. 534). Aktualność słowa została potwierdzona w ostatnich latach, gdy w Chorwacji zbudowano nowe pomieszczenia dla chorych, nazywając je nie inaczej jak lazaretami. Sięgając w przeszłość, trzeba w tym miejscu podkreślić, że to w Chorwacji powstała pierwsza na świecie procedura kwarantanny, zawarta w formie ustawy. Doszło do tego w Dubrowniku w 1377 roku, kiedy przedsięwzięto bardziej systematyczną walkę z chorobami zakaźnymi<sup>2</sup>.

## Świadectwa zarazy

Wiele o dawnych chorobach w Śródziemnomorzu dowiadujemy się, zgłębiając historię sztuki. Niektóre z budowli sakralnych zostały bowiem wzniesione po po-

<sup>2</sup> Zwyczaj sześciotygodniowej kwarantanny, izolowania chorych i ostrożnego traktowania przedmiotów do nich należących przyjął się również w Polsce. W związku z tym za miastem budowano „małe, oddzielne domki z desek” i szopy do wietrzenia nowych towarów (Gloger, 1985, s. 236). Od przyjezdnych zaś wymagano świadectw zapewniających, że przybywają z obszarów wolnych od zarazy.

szczególnych falach epidemii, jak ma to miejsce chociażby w przypadku dubrownickiego kościoła św. Rocha, sfinansowanego przez władze i arcybiskupa i wybudowanego jako kościół przymierza<sup>3</sup>. Niemniej podstawowym źródłem informacji o epidemiach na wybrzeżu Adriatyku są przede wszystkim fragmenty kronik autorstwa takich osobowości jak Ivan Gundulić lub Nikola Ranjina oraz korespondencja zachowana w Państwowym Archiwum w Dubrowniku.

Atak dżumy z 1347 roku opisywano w kronikach z wielkim przerażeniem. Obserwowano wtedy wzrost pobożności i wyrażano obawy o potomstwo. Był to jednak dopiero początek spotkań Europejczyków z dżumą. W samym XIV wieku miały one miejsce jeszcze w latach 1361, 1363, 1374, 1390–1396 i 1399. Wspomnianą już, przyjętą przez władze w 1377 roku, pierwszą w Europie ustawę o kwarantannie zachowano w tak zwanej Zielonej Księdze (*Liber Viridis*) (Novak *et al.*, 2015). Izolacja nie oznaczała jednak końca epidemii. Dochodziło do nich także w XV wieku, i to nawet po kilka razy na dziesięciolecie. W połowie XV wieku dżuma objęła całe wybrzeże. W 1463 roku do Dubrownika przynieśli ją uchodźcy z zajętej przez Turków osmańskich Bośni. Z kolei w latach osiemdziesiątych epidemii spowodowali kupcy, którzy uniknęli kwarantanny (Novak *et al.*, 2015). Podobnie było w wieku XVI, kiedy choroba pojawiała się w mieście wraz z przybyszami. Jednym z przykładów jest seria zdarzeń z lat 1526–1527, gdy zarazę z Ancony miał przynieść krawiec Andrija Gunđević. Z kolei w 1533 roku infekcje przyszły z terenów Imperium Osmańskiego. Wówczas w celu ograniczenia możliwości przywleczenia do Dubrownika epidemii z terenów lądowych zaczęto na Płocach budować lazaret. Do epidemii dochodziło jednak dalej (następne pojawiły się pod koniec XVI wieku), nie sposób bowiem ustrzec się przed zarazą, jednocześnie zachowując w miarę swobodny przepływ ludzi i towarów, stanowiący podstawę raguzjańskiej gospodarki.

## Wojna i choroby

Z doświadczonego wielokrotnie skutkami chorób zakaźnych Dubrownika pochodził oczywiście wspomniany już Ivan Gundulić (1589–1638), który w swoim wielkim eposie *Osman* zawarł stosowne fragmenty. Informacje o epidemiach

<sup>3</sup> Po epidemiach w Polsce pozostały tak zwane kapliczki morowe (Janicka-Krzywda, 2011), wznoszone po ustąpieniu choroby na granicach wsi, najczęściej na zbiorowej mogile. Kapliczki miały też zabezpieczać mieszkańców miejscowości przed epidemiami w przyszłości, dlatego umieszczano w nich podobizny świętych patronów: Matki Boskiej Miłosiernej, św. Róży, św. Rozalii, św. Rocha i św. Sebastiana. Składano wota z prośbami o zachowanie od moru. Inną znaną w Europie budowlą, której geneza wiąże się z masową śmiercią, jest kaplica ossuarium w Czeremnej — tak zwana Kaplica Czaszek to zbiorowy grobowiec powstały w XVIII wieku dzięki czeskiemu księdzu Wacławowi Tomaszewi, który odnalazł znaczną ilość ludzkich szczątków pozostałych na Ziemi Kłodzkiej po konfliktach zbrojnych (wojna trzydziestoletnia) oraz nawrotach cholery w wiekach XVII i XVIII.

zgrupował w XIII pieśni utworu, która jest nawiązaniem do postaci Lucyfera reagującego niezadowolaniem na pokój w stosunkach polsko-osmańskich. Polacy (Lachowie) są tu przedstawieni jako zniechęceni zwycięzcy, przeciwnicy strąconego anioła, „pana podziemi”, który podżega do spisków i intryg, mających na celu wywołanie kolejnej zbrojnej konfrontacji. Knowania te zdają się także głosem domagających się łupów wojennych janczarów. Lucyferowi towarzyszą istoty piekielne, diabły i siedmiogłowa żmija-smok. Klęska młodego sułtana jest tu utożsamiana z przegraną sił ciemności, które wspierają turecką stronę, gdyż cały konflikt ujmowany jest w kategoriach walki dobra ze złem oraz chrześcijańsko-islamskiej wojny religijnej.

W opisie tak postrzeganego starcia pojawia się ważny wątek realizacyjny, zwracający uwagę na kondycję maszerujących na północ żołnierzy tureckich. Czytamy: „Szliśmy wszakże razem z tłumem / by wziął sukurs Osman młody / biorąc z sobą słotę, dżumę / śniegi, chłody, mrozy, wody” (Gundulić, 1971, s. 64). Tymi słowami Gundulić kładzie nacisk na znaczenie, jakie w wielkich bataliach odegrały towarzyszące wojskom choroby. Warto też pamiętać, że były one, jak pisze Jared Diamond:

najważniejszymi w dziejach zabójcami rodzaju ludzkiego, stanowiły zarazem czynnik o decydującym znaczeniu przy kształtowaniu biegu jego dziejów. Aż do czasów drugiej wojny światowej więcej ofiar tego rodzaju konfliktów pochłaniały przenoszone przy ich okazji zarazki niż odniesione na polu bitwy rany. (Diamond, 2020, s. 273)

Za pomór wśród janczarów, wedle narracji Gundulicia, odpowiedzialność ponosi zaangażowany po stronie chrześcijan archanioł Michał: „wróg on, nie druh nasz zawzięty / jaki z nieb nas w otchłań spychał / wraz z anioły swymi, święty / znowu na nas natarł Michał” (Gundulić, 1971, s. 64).

W dalszej części utworu wybrzmiewają głosy janczarów, krytykujących postępowanie władcy zmierzającego do pokoju. Wiemy, że doprowadzą one do buntu wojskowego w Stambule w 1622 roku.

Pieśń XIII jest wprowadzeniem do klęski sułtana, przedstawieniem siły dworskich intryg, obłudnych knowań „wścieklej trzody”, „czarcich szyków”. Piekło zachęca do rozpowszechniania kłamstw na temat polskich bohaterów oraz innych prób zerwania międzynarodowego porozumienia.

Z tekstu dowiadujemy się po raz kolejny, że przed wojskiem pora zimowa, której towarzyszą zaraza i głód: „Mór po rzece szuka brodu / głód przybladły naszczekuje” (Gundulić, 1971, s. 65). Krążąca epidemia w sposób nieunikniony musi osiągnąć wojsk tureckich. Staje się ona instrumentem w walce, częścią szaleńczych, imperialnych planów, bezwzględnie prowadzących do wojny. Czytamy: „Dzieło moru, zgrozę skonu / obnaż mi, jak rzą piekielnie! / Piekieł, knucia obnaż całe” (Gundulić, 1971, s. 65). W Gunduliciowej kosmogonii choroba dziesiątkująca wojska jest więc kojarzona ze złem, z nieszczęściem, którego można uniknąć; autor ostrzega przed nią równie mocno jak przed agresywnymi rozwiązaniami politycznymi, którym się pośrednio sprzeciwia.

## Metafory zarazy — rzeźba

Oprócz architektury, tekstów kronikarskich i literatury z zarazą wiążą się jeszcze inne artefakty. Jednym z najbardziej wymownych dwudziestowiecznych dzieł odsyłających do tematyki chorób zakaźnych i ich metaforycznego rozumienia jest rzeźba Ivana Meštrovia zatytułowana *Hiob*, przechowywana w Galerii Ivana Meštrovia w Splicie. Jest ona symbolicznym nawiązaniem do biblijnego bohatera, poczynionym w szczególnym dla autora momencie. Koncepcję pracy stworzył, przebywając w zagrzebskim więzieniu w listopadzie 1941 roku. Został wtedy pojmany przez chorwackich faszystów pod zarzutem zdrady tuż przed planowanym przez niego wyjazdem emigracyjnym do Wielkiej Brytanii. Było to w czasie, gdy armia włoska okupowała Split, gdzie w nowym domu przebywała rodzina twórcy. Wówczas też usunięto z przestrzeni publicznej wykonany przez Meštrovia pomnik Grgura Ninskigo (Kečkemet, 1983, s. 23), a sam artysta umknął do Zagrzebia po tym, jak o zamiarach uwięzienia go przez władze włoskie uprzedził go Giovanni Papini. Zagrzeb należał już do nowo utworzonego Niepodległego Państwa Chorwackiego (NDH), toteż nowy reżim wymagał od znanego twórcy, by wyraził dla niego poparcie. Meštrović nie poddawał się naciskom, odrzucał propozycje współpracy, wskutek czego został umieszczony w więzieniu. Obawiał się, że podobnie jak inni osadzeni może zostać wywieziony do obozu. Otoczony nienawiścią, nękania, bezpodstawnie oskarżany odczuwał swoistą bliskość z najtragiczniejszą starotestamentową postacią.

Rzeźba *Hiob* jest wyrazem głębokiej traumy, jaką było dla artysty doświadczenie wojny. Szkic powstał jeszcze w więzieniu, na papierze pakunkowym. Do dziś można go oglądać w ramach wystawy stałej w splickiej galerii artysty (*Skica za studiju Joba*). Internowanie było dla Meštrovia okresem niepewnym, chorował i spodziewał się najgorszego. Wystosował nawet listy pożegnalne do każdego z członków najbliższej rodziny. O jego wypuszczeniu zdecydowała między innymi interwencja przyjaciół oraz samego papieża. Umieszczono go w związku z tym w areszcie domowym.

Szansą na wolność okazała się możliwość wzięcia udziału w Biennale w Wenecji w 1942 roku. Udał się wtedy do Włoch. Tam pracował na zlecenie Instytutu św. Hieronima w Rzymie, wykonując reliefy św. Hieronima, papieża Sykstusa V, papieża Leona XIII (1942), a w wynajętym atelier monumentalną rzeźbę *Rzymskiej Piety* (1942–1946), która jest obecnie przechowywana w Muzeach Watykańskich.

Trzy kolejne lata artysta mieszkał w Szwajcarii, w Lozannie i Genewie, pracując nad drzeworytami. Potem w 1946 roku przebywał znów w Rzymie, finalizując prace nad swoją *Pietą*. Wtedy też otrzymał zaproszenie do Metropolitan Museum, gdzie zaplanowano wyjątkową wystawę jego prac, w której efekcie w Syracuse otrzymał propozycję zatrudnienia. Właśnie w Stanach Zjednoczonych w 1946 roku, gdy faktycznie wydostał się z Europy — do ojczystego kraju na dłużej już nigdy nie wrócił — zostały stworzone takie dzieła jak *Hiob*, *Atlantyda*, *Persefo-*

na i *Prometeusz*. Są one wyrazem wojennego lęku oraz wszystkich niepewności i niebezpieczeństw, na które artysta był narażony i których był świadkiem.

Podczas gdy grupa *Pietà* jest oddaniem hołdu wielkiemu Michałowi Aniołowi, podporządkowaniem mu się w zakresie tematyczno-stylistycznym, pozostałe dzieła powstałe po wojnie oddają nowego ducha oraz nowy sposób pracy artysty, tak jakby stary mistrz wrócił do młodzieńczej — realistycznej i impresjonistycznej — obróbki rzeźby. Tragedia, którą Meštrović przeżył podczas lat wojennych, była sama w sobie tak rzeczywista i wstrząsająca, że niepotrzebna mu była jakakolwiek stylizacja, która dodawałaby jego dziełom symbolicznych znaczeń. Po antycznej pogodzie, pełni życia, jaką prezentował w okresie międzywojennym swej twórczości, był teraz przytłoczony tragicznym pojmowaniem egzystencji, ogarnięty wątpliwościami w niegdysiejsze ideały i w samego człowieka. Tylko częściowo znajdował pocieszenie w religii, a po przedwczesnej śmierci córki Marty i samobójczej śmierci syna Tvrtka coraz trudniej znosił też rozdzielanie ze stronami rodzinnymi (Kečkemet, 1983, s. 24).

*Hiob* to jedna z najsłynniejszych prac Meštrovića. Jej dramatyzm i wyrazistość przemawiają za tym, by uznać ją za ostatnie z największych dzieł artysty. Jest ona porównywana z kompleksem monumentów zatytułowanym *Zdenac života*, dzięki któremu Meštrović odniósł światowy sukces w młodości. Dominuje tu ta sama ekspresja i dynamizm, obrazujące skrajne zmęczenie ciała i ducha, oddające najgłębsze cierpienie. Skurczona postać trędowatego siedzi na ziemi, jest naga, ascetycznie wychudzona, patrzy w niebo z grymasem jęku na twarzy. Na całym jej ciele widnieją guzkowate ślady choroby, przeraża powyginany kościec, wychudzone palce dłoni i podwinięte w bólu paliczki stóp. Przedstawiony człowiek jest przybity nadmiarem złych doświadczeń, błaga pomocy, upatrując jej w niebiosach, ku którym wznosi wzrok. W figurze *Hioba* spotyka się więc dosłowność i metaforyczność znaczenia zarazy. Meštrović dał dzięki temu wyraz doświadczenia niebywałego cierpienia o wymiarze osobistym, podmiotowym, łącząc je z doświadczeniem całych społeczeństw, z „epidemiami” faszyzmu i komunizmu, których był konsekwentnym przeciwnikiem.

## Podsumowanie

Patrząc na choroby zakaźne z perspektywy historycznej, musimy stwierdzić, że często przesądzając o wynikach międzynarodowych konfliktów, dziesiątkując miasta, wyznaczając momenty przełomowe, znacząco wpisują się one w dzieje ludzkości. Są przy tym egzemplifikacją „trwającej wciąż ewolucji, mikroby [...] [bowiem] przystosowują się do nowych gospodarzy [...] w wyniku doboru naturalnego” (Diamond, 2020, s. 291). Gdy ujmijemy rzecz diachronicznie, w procesie rozwoju cywilizacji europejskiej, w samym jej sercu, którym przez wieki było Śródziemnomorze, dostrzeżemy kolejne przykłady prób przewycięzania epide-

mii, podejmowane nie tylko w sferze medycznej i organizacyjnej, lecz także intelektualnej i duchowej. Sztuka pochodząca z tego obszaru daje nam dowody na ogrom pracy umysłowej wykonanej w kierunku oswojenia lęku przed chorobą. Jest ona wyrazem tego, czego ludzkość przez wieki doświadczała wskutek zarazy: poczucia bezsilności, bezsensu, grozy, destabilizacji dotychczasowego ładu — moralnego, społecznego, politycznego. Jednocześnie jest zapisem zadziwiająco podobnych, powracających, niepokojących od starożytności pytań o sens cierpienia.

## Bibliografia

- Braudel, F. *et al.* (1994). *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, B. Kuchta, A. Szymanowski. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Diamond, J. (2020). *Strzelby, zarazki, stal. Krótka historia ludzkości*, przeł. T. Teszner. Poznań: Zysk i s-ka.
- Dynarski, K., Przybył, M. (red.). (2003). *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Poznań: Palotinum.
- Głogier, Z. (1985). *Encyklopedia staropolska ilustrowana*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Gundulić, I. (1971). *Osman. Dzieje wojny turecko-polskiej bitwy pod Chocimem, rok 1621*, przeł. J. Pogonowski. Houston-Kraków: nakład własny I.C. Pogonowskiego.
- Janicka-Krzywda, U. (2011). *Od powietrza, głodu, ognia i wojny...* Pobrane z: <https://deon.pl/inteligentne-zycie/styl-zycia/od-powietrza-gلودu-ognia-i-wojny,112293> (dostęp: 15.08.2021).
- Janowska, K. (2020). *Epidemie w literaturze śródziemnomorskiej*. Pobrane z: <https://lente-magazyn.com/epidemie-w-literaturze-sroziemnomorskiej/> (dostęp: 1.09.2021).
- Kečkemet, D. (1983). *Ivan Meštrović*. Beograd: Nolit.
- Kopaliński, W. (1968). *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kopaliński, W. (1988). *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Maroević, I., Quien, G., Šeparović, M., Prančević, D. (red.). (2005). *Galerija Ivana Meštrovića. Katalog stalnog postava*. Split: Fundacija Ivana Meštrovića.
- Meštrović, M. (2011). *Život i djelo Ivana Meštrovića*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Nobis, A. (2020). Datowanie początków globalizacji. *Kultura — Historia — Globalizacja*, 28. Pobrane z: <http://www.khg.uni.wroc.pl/files/nobist.pdf> (dostęp: 31.12.2021).
- Novak, S.P., Tatarin, M., Mataija, M., Rafolt, L. (2015). *Leksikon Marina Držića*. Pobrane z: <https://leksikon.muzej-marindrzic.eu/> (dostęp: 1.09.2021).
- Piszczyk, Z. (red.). (1988). *Mała encyklopedia kultury antycznej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Piwocki, K. (1977). *Dzieje sztuki w zarysie*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Šonje, J. (red.). (2000). *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža — Školska knjiga.
- Winniczuk, L. (2012). *Ludzie, zwyczaje i obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.21>

Data przesłania artykułu: 18.01.2022

Data akceptacji artykułu: 27.04.2022

DUBRAVKA BRUNČIĆ

Uniwersytet Josipa Juraja Strossmayera w Osijeku, Chorwacja  
(University of Josip Juraj Strossmayer in Osijek, Croatia)

## Žensko zdravlje i zarazna bolest u *Gričkoj vještici* Marije Jurić Zagorkke

### Women's Health and Contagious Disease in Marija Jurić Zagorka's *The Witch of Grič*

#### Abstract

The paper analyzes the representations of women's health and disease associated with the epidemic of smallpox in the Habsburg Monarchy during the reign of empress Maria Theresa, which is thematized in Croatian writer Marija Jurić Zagorka's novel cycle *Grička vještica* (*The Witch of Grič*). Health and disease are considered as gendered experiences and, accordingly, gender coding strategies are investigated. The paper considers the role of discourses of infectious disease in establishing notions of female beauty, desirable and undesirable female bodies, controlling women's lives, and establishing gender and intra-gender hierarchies. It also investigates the impact of the infectious disease on the creation of fears and taboos related to human health, disease and disability and the (re)production of negative attitudes and discriminatory practices related to notions of "normal" and "abnormal" human bodies. It analyzes how the impact of contagious disease on monarchical marriage policy is represented, in which women's health and beauty function as erotic and political capital, and through it the impact of contagion on sociopolitical relations.

*Keywords:* Marija Jurić Zagorka, *The Witch of Grič*, contagion, women's health, disease, disability

## Zdrowie kobiet i choroba zakaźna w cyklu powieściowym *Grička vještica* Marii Jurić Zagorki

### Streszczenie

Artykuł analizuje reprezentacje zdrowia i choroby kobiet związane z epidemią ospy prawdziwej, do której doszło w Monarchii Habsburskiej za panowania cesarzowej Marii Teresy, a które to wydarzenie stało się tematem cyklu powieściowego chorwackiej pisarki Marii Jurić Zagorki zatytułowanego *Grička vještica* [*Czarownica z Griču*]. Zdrowie i choroba rozpatrywane są jako doświadczenia determinowane przez płęć, w związku z czym badaniu poddano genderowe strategie kodowania zarazy. Analizie poddana została rola dyskursu o chorobie zakaźnej w konstruowaniu obrazu kobiecego piękna, pożądanego i niepożądanego kobiecego ciała, a także w kontrolowaniu życia kobiet oraz ustalaniu hierarchii płciowych i wewnątrzpłciowych. Artykuł bada również sposoby ukazywania wpływu choroby zakaźnej na powstawanie lęków i tabu związanych z ludzkim zdrowiem, chorobą i niepełnosprawnością oraz (re)produkcję negatywnych postaw i praktyk dyskryminacyjnych wiążących się z wyobrażeniami „normalnego” i „nienormalnego” ludzkiego ciała. Tekst eksploruje ponadto reprezentacje wpływu choroby zakaźnej na monarchiczną politykę małżeńską, w której zdrowie i uroda kobiet funkcjonują jako kapitał erotyczny i polityczny, a co za tym idzie wpływu zarazy na stosunki społeczno-polityczne.

*Słowa kluczowe:* Marija Jurić Zagorka, *Grička vještica*, zaraza, zdrowie kobiet, choroba, niepełnosprawność

### Uvod

Hrvatska književnica i novinarka Marija Jurić Zagorka (1873–1957), uz koju se vezuju odrednice „najčitanije hrvatske književnice”, „prve hrvatske novinarke” i „ikone feminizma”, u književnoj se historiografiji često razmatra kao autorica popularne književnosti čiji je rad potvrda kompleksne i heterogene slike hrvatskoga modernizma. Važan dio njezine književne produkcije čine romani u kojima se ističu „borba za nacionalnu neovisnost, osuda odnarođivanja, socijalni angažman” (Nemec, 1998, s. 77), a u kojima ključnu ulogu često imaju ženski likovi oblikovani kao „glasnogovornici Zagorkinih političkih, etičkih, feminističkih ideja” (De-toni Dujmić, 1998, s. 164).

Središnje mjesto u njezinu opusu ima *Grička vještica*, žanrovski hibridni romaneskni ciklus u kojem se prožimaju elementi popularnoga povijesnog, političkog romana, romanse, gotičkoga, kriminalističkog i pustolovnog romana. Objavljivan je u nastavcima u hrvatskom tisku od 1911. do 1913. te od 1925. do 1930., a čine ga sljedeći romani: *Tajna Krvavog mosta*, *Kontesa Nera*, *Malleus maleficarum*, *Suparnica Marije Terezije* (dvodijelni roman), *Dvorska kamarila* i *Buntovnik na prijestolju*. U ciklusu se prikazuju zbivanja u Habsburškoj Monarhiji u 18. stoljeću, u doba vladavine carice Marije Terezije, pri čemu se u prvom dijelu ciklusa radnja odvija u Hrvatskoj, Zagrebu i okolici, a u drugom dijelu pretežito u Austriji, u Beču. Za oblikovanje je slike 18-stoljetnih prilika Zagorka istražila bogatu



historiografsku građu<sup>1</sup>, a u jednom je od svojih autobiografskih tekstova naslovljenom *Moje pravo i dužnost* pojasnila da je, smještajući radnju u udaljena povijesna razdoblja, nastojala prikazati zbivanja analogna aktualnom političkom trenutku. Tako je roman *Suparnica Marije Terezija* napisala „kao revolt protiv slavopojka habsburškoj dinastiji za vrijeme stare Jugoslavije, kada je slavljenje monarhističkog poretka bilo na vrhuncu” (u: Kuhar, 2012, s. 208)<sup>2</sup>. U intervjuu koji je objavljen u *Ilustrovanom tjedniku* 1931. godine navela je također da je željela prikazati „hrvatski bračni par (Nera Keglević Vojkffy i Siniša Vojkffy, nap. a.) koji prolazi kroz reakcionarni bečki dvor i odbija sve njegove ponude da proda svoje uvjerenje – ne običnu bračnu vjernost, nego čvrstoću svog hrvatskog karaktera, (...) hrvatsko poštenje” (Đorđević, 1965, s. 126).

Zanimljivu ulogu u kritičkom prikazu imao je i diskurs o zaraznoj bolesti. Naime, u drugom dijelu ciklusa, preciznije, u dvosvečanom romanu *Suparnica Marije Terezije* i u romanu *Dvorska kamarila*, tematizira se izbijanje zaraze crnih kozica na bečkom dvoru. Poticaj za obradu ove teme Zagorka je vjerojatno pronašla u historiografskim izvorima iz kojih je poznato da je u doba vladavine carice Marije Terezije harala epidemija crnih kozica (odnosno, velikih boginja) koja je ugrozila život i zdravlje same carice te članova njezine obitelji. Razdoblje vladavine carice Marije Terezije doba je moderniziranja državnoga zdravstvenog sustava (usp. Skenderović, 2005), provođenja zdravstvenih reformi i znanstvenoga istraživanja mogućega lijeka ili cjepiva protiv crnih kozica te rada na uvođenju cijepjenja (odnosno, tada još variolizacije) protiv crnih kozica u Monarhiju (usp. Keber, 2018, s. 410–411). Povijesni je okvir Zagorki poslužio za artikuliranje različitih nacionalnih i političkih ideja, propitivanje monarhijskoga poretka i vladavine lika carice Marije Terezije<sup>3</sup>, uključujući i monarhijsku zdravstvenu politiku te predodžbe o ženskom zdravlju i bolesti.

## Rodno kodiranje zdravlja i bolesti

Zdravlje, shvaćeno kao stanje skladnoga funkcioniranja organizma, i bolest, shvaćena kao poremećaj njegova normalnog funkcioniranja, nisu samo tjelesni, nego i društveni fenomeni jer u svakom društvu, kako navode Judith Lorber i Lisa Jean Moore, zdravlje, izliječenje, „simptome, bolove i slabosti (...) oblikuju kulturne i moralne vrijednosti”, na iskustva bolesti utječu odnosi s društvenom okolinom i (ne)dostupnost zdravstvene skrbi, kao i „vjerovanja o zdravlju i bolesti” (Lorber, Moore, 2002, s. 2). Širenje zaraznih bolesti može imati brojne sociopolitičke učin-

<sup>1</sup> O različitim historiografskim izvorima za pisanje *Gričke vještice* usp. Grado, 1926; Levstek, 2008; Vukelić, 2012.

<sup>2</sup> Zagorkin je autobiografski tekst pronašla i objavila Ivana Kuhar.

<sup>3</sup> O rodnim aspektima vladavine carice Marije Terezije u *Gričkoj vještici* usp. Brunčić, Fofić, 2021.

ke te izazivati različite odgovore, uključujući mehanizme društvenoga isključivanja zaraženih i oboljelih, „cikluse sramote i optuživanja, stigmatizirajuće diskurse, izolaciju bolesnih, strah od zaraze” (Herring, Swedlund, 2020, s. 4). Štoviše, epidemije zaraznih bolesti predstavljaju „kritične događaje” koji mogu „mijenjati društvene poretke”, poticati redefiniranje i (re)kreiranje identiteta te izazivati „ne samo tjelesnu patnju nego i moralne krize koje mogu poremetiti kolektivni način postojanja” (Keck, Kelly, Lynteris, 2019, s. 3).

Medicinske, epidemiološke i šire društvene implikacije zarazne bolesti osobito su bile poticajne i za različite književne obrade imajući u vidu da izbijanje zaraze „nadahnjuje najosnovnije ljudske pripovijesti: nužnost i opasnost ljudskoga kontakta” (Wald, 2008, s. 2). Prikaze bolesti karakteriziraju nelagoda i tjeskoba zbog mogućnosti obolijevanja i/ili želja za ozdravljenjem, ali isto tako pripovijesti o bolesti i zarazi mogu naglašavati potrebu reguliranja skrbi o ljudskom zdravlju te uspostavljanja kontrole nad zbivanjima koja je potencijalno prouzročilo ljudsko ponašanje.

Predodžbe o zdravlju i bolesti, kao i tretman pacijenata, determinirani su odnosima moći, pri čemu rodni, klasni, etnički, rasni, seksualni, dobni identiteti, (ne)invaliditet i „vrsta bolesti proizvode razlike u društvenoj vrijednosti” te u kvaliteti i pristupačnosti medicinskih usluga (Lorber, Moore, 2002, s. 2). Način na koji žene doživljavaju zdravlje i bolest u velikoj je mjeri određen predodžbama o rodnim ulogama, o kompleksnostima i posebnostima ženskih tijela. Međutim, iako se može govoriti o rodnom kodiranju bolesti i specifičnim ženskim iskustvima bolesti, u feminističkim se razmatranjima također naglašava da su žene heterogena kategorija pa su njihova iskustva individualna, promjenjiva, ovisna o „biološkim karakteristikama življenih tijela” (Lupton, 2003, s. 27) i društvenopovijesnom kontekstu te stoga i „njihov položaj u odnosima moći u velikoj mjeri varira. Osim toga nedostatka jedinstva unutar kategorije ženskoga subjekta, postoji također (...) nedostatak jedinstva *unutar* svakoga pojedinog ženskog subjekta” (Lennon, Whitford, 2002, s. 3–4).

Uvažavajući iznesena razmatranja, u radu će se analizirati prikaze ženskoga zdravlja i bolesti u Zagorkinim romanima kao rodno determinirana iskustva te će se istraživati strategije rodnoga kodiranja zaraze. Diskurs o zaraznoj bolesti ima ulogu u konstruiranju predodžbi o ženskoj ljepoti, poželjnim i nepoželjnim ženskim tijelima, kontroliranju ženskih života te uspostavljanju rodnih i unutarrodnih hijerarhija. Imajući u vidu da se bolest crnih kozica prikazuje kao uzročnik različitih vidova invaliditeta te da ugrožava zdravlje i život osobe s invaliditetom<sup>4</sup>, nužno će se uzeti u obzir i zapažanja teoretičara feminističkih studija invaliditeta koji se „odupiru (...) interpretacijama određenih tjelesnih konfiguracija i funkcija

<sup>4</sup> U suvremenim se razmatranjima razlikuje invalidnost kao „tjelesno ili psihičko oštećenje” koje je „ograničenje funkcionalnosti za svakoga pojedinca” (Paternai Andrić, 2019, s. 144), dok se invaliditet smatra identitetom koji je konstruirana, društvenopovijesno promjenjiva kategorija, a koji, među ostalim, „nastaje i kao rezultat društvenih procesa” isključivanja, marginaliziranja i postavljanja različitih vidova barijera (Paternai Andrić, 2019, s. 144).

kao devijantnih; (...) propituju načine na koje se posebnostima ili različitostima pridaju značenja; (...) istražuju nametanje univerzalizirajućih normi; (...) razmatraju politike izgleda” (Garland Thomson, 1997, s. 22) te otvaraju pitanja solidarnosti i empatije u susretima s različitim, Drugim.

## Žena kao uzrok zaraze: de/konstruiranje prijeteće ženstvenosti

Zanimljiv vid Zagorkina oblikovanja kritičkoga prikaza Habsburške Monarhije u *Gričkoj vještici* čini spoj političkoga, erotskog i medicinskog zapleta u okviru kojih se prožimaju motivi bolesti i zaraze kao biomedicinske stvarnosti i kao metaforičke oznake za patogenost bečkoga dvora i monarhijske političke kulture. Važnu ulogu u tim zapletima imaju fatalne žene kao ambivalentne figure koje su istovremeno objekt muške erotske želje, ali i „subjekt ženske žudnje” (Bronfen, 2004, s. 115), utjelovljenja destruktivne ženske moći koja podriva patrijarhalni maskulini autoritet, a čiji se identiteti dijelom izgrađuju preispisivanjem tropa ženstvenosti kao zaraze i propitivanjem u njega ugrađivanih implikacija ženske moralne inferiornosti, problematične seksualnosti i prijetnje „moralnom redu i društvenoj stabilnosti” (Lupton, 2003, s. 143).

U kreiranju pripovijesti o izbijanju zaraze tim se figurama pridaju različita značenja i funkcije. U skladu s naporima glavne junakinje *Gričke vještice* grofice Nere Keglević Vojkffy, dvorske dame carice Marije Terezije, u borbi protiv praznovjerja,<sup>5</sup> uključujući „vjerovanja o zdravlju i bolesti” (Lorber, Moore, 2002, s. 2), dekonstruiraju se zablude o vješticama kao širiteljicama zaraze i prijetnjama sociopolitičkom poretku. Lažne optužbe za vještičarenje i širenje zaraze crnih kozica, koje protiv Nere iznosi lik isusovca Grandea/Anzelma, potaknut političkim interesima i seksualnom pohotom, Nera prokazuje kao stigmatizirajući diskurs čija je funkcija, proizvođenjem negativnih predodžbi ženstvenosti, legitimirati pravno, ekonomsko i seksualno nasilje nad ženama („Nije li strašna đavolska zloba i pokvarenost koju su razbijači morala nametnuli ljudskom mozgu?” – (Zagorka, 1977a, s. 32)).

Ulogu prave destruktivne zavodnice u ciklusu ima lik bečke dvorske dame, kneginje Vilme Auersperg, u čijem je prikazu objedinjena kritika aristokratskoga libertinizma, korumpiranosti bečkoga dvora i prijetećega nacionalnog Drugog, u čemu važnu ulogu ima i pripovijest o izbijanju zaraze crnim kozicama.

U reprezentiranju se zaraze mogu iščitati obilježja medicinske gotike<sup>6</sup>, koju karakterizira oblikovanje predodžbi o ranjivosti i krhkosti bolesnih ljudskih tijela

<sup>5</sup> Opširnije o prikazivanju vještičjih progona u *Gričkoj vještici* te o povijesnim izvorima kojima se Zagorka služila pri pisanju romana usp. Levstek, 2008. i Vukelić, 2012.

<sup>6</sup> U dosadašnjim su se razmatranjima Zagorkinih romana raščlanjivala obilježja gotičke romanse, prožimanja gotičkoga i feminističkog diskursa, fantastični motivi te elementi gotičkoga

la, „propitivanje medicinskih praksi i diskursa” (Wasson, 2015, s. 1) i odgovora na zarazu. Gotički modus očituje se kroz destabiliziranje koncepata racionalnoga, zakona i morala reprezentiranjem uznemirujućega, tajnovitog, zazornog i traumatičnog te izazivanjem osjećaja „užasa i straha” (Punter, 1998, s. 235), a prožimanjem se diskursa o zarazi i gotičkoga diskursa kod Zagorke naglašavaju i destruktivni učinci prijeteće ženske figure.

Motiv izbijanja zaraze crnih kozica oblikovan je u gotičkom modusu kreiranja gotičkih prostora i gotičkih likova. Bočice s virusom crnih kozica nalaze se u laboratoriju u „ukletom” dvorcu Waldburg, uz koji se veže pučka predaja o „ludoj Johani”, navodnom duhu preminule kraljice koja tuguje za sinom noseći oko dvorca njegov lijes. U laboratoriju eksperimente provodi lik kvaziznanstvenika kemičara grofa Balzana navodno tražeći lijek protiv crnih kozica, a zapravo pomazući skupini bečkih isusovaca u manipuliranju caricom Marijom Terezijom. Time se otvara tema neetične uporabe medicinskih znanja za osobni, ekonomski profit te političke interese. Za izbijanje zaraze odgovoran je pak lik kneginje Vilme, koja je ukrala bočicu iz laboratorija i angažirala svoju sluškinju da prolije tekućinu u Nerinu gala-haljnu. Spletom okolnosti zaraza se proširi na članice carske obitelji: haljnu odijeva princeza Josipa, koja obolijeva i umire, a zarazi se i umire i bavorska princeza, supruga prijestolonasljednika Josipa II., koja ju je njegovala.

Pripovijest o izbijanju zaraze također je i pripovijest o osveti reprezentiranoj kroz ljubavni četverokut koji čine carica Marija Terezija, car Franjo Stjepan, njegova ljubavnica kneginja Vilma Auersperg i grofica Nera Keglević Vojkffy, kojom carica pokušava manipulirati kako bi istisnula kneginju Vilmu jer „grofica je samo moja dvorska dama – a to je isto što i služavka. Ako se car u nju zaljubi, o tom historija neće pisati, jer ću tom stvari upravljati ja sama” (Zagorka, 1977a, s. 38). Lik kneginje koristi se ukradenom bočicom s virusom crnih kozica s namjerom zaražavanja i razaranja grofičine ljepote kao potencijalne suparnice u borbi za naklonost cara Franje Stjepana, sklonoga ljubavnim avanturama, a kroz njegovu naklonost i za ostvarivanje političkoga utjecaja i ekonomskoga profita („Kako bi izgledalo to lice izgrizeno brazgotinama crnih kozica? (...) – Uspet ću se opet na svoje prijestolje, a ona neće sjediti ni u ovom kutu u koji je mene ugurala” (Zagorka, 1977a, s. 162)). Dakle, motiv prijetnje zarazom u funkciji je borbi za moć i uspostavljanje unutarrodnih hijerarhija, u okviru kojih su ženska ljepota i seksualna privlačnost važne sastavnice erotskoga kapitala koji se „može interpretirati kao kvaliteta i kvantiteta osobina koje pojedinac posjeduje, a koje potiču erotsku reakciju kod druge strane” (Green, 2008, s. 29).

Širenje zaraze crnih kozica dobiva djelovanjem figure fatalne žene i metaforičke konotacije širenja moralne zaraze i zla koje destabilizira ili razara brakove članova carske obitelji, ometa monarhijsku ženidbenu politiku, a time i prijeteći destabiliziranjem društveno-političkoga poretka. Osim naglašavanja unutarrodnih

antikatolicizma. Usp. Oklopčić, 2008; Galić Kakkonen, Armanda, 2012; Oklopčić, Posavec, 2013; Armanda Šundov, 2014, s. 210–239; Grdešić, 2016.

napetosti, gotički je prikaz izbijanja zaraze, dakle, i u funkciji reprezentiranja različitih vrsta opasnosti (političkih, ekonomskih) i emotivnih reakcija na prijetnje, poput straha, nelagode i tjeskobe, kao i propitivanja mogućnosti modernoga, racionalnog poretka u kontroli i obuzdavanju iracionalnoga, patološkog.

Kroz pripovijest o izbijanju zaraze obrađuju se i složene implikacije ženskoga nasilja kao potencijalnoga vida otpora patrijarhalnoj maskulinoj moći i komodifikaciji ženstvenosti. Prokazujući korumpiranost i amoralnost skupine bečkih isusovaca, Vilma se (samo)prikazuje kao žrtva njihovih manipulacija („Prodavala sam svoju ljepotu za vaše oltare” (Zagorka, 1977a, s. 123)), a pokušaj zaražavanja Nere kozicama interpretira kao refleks emancipacijskih težnji i nastojanja ostvariti javnu, političku moć, artikuliranu u želji da postane „austrijska Pompadurka”. Iako je u konačnici „utišana” ucjenom isusovaca koji znaju da je odgovorna za širenje zaraze, lik Vilme Zagorki je također dijelom poslužio za oblikovanje kritike patrijarhata iz ženske perspektive, oprimjerujući time tezu Andrewa Brittona da se kritika može ostvariti i prikazivanjem negativnih aspekata ženske moći, „izopačenosti ženske borbe za autonomiju i samoodređenje u kontekstu neumoljivo neprijateljske i opresivne kulture” (Brittom, 1994, s. 214).

## Reprezentacije ženske bolesti i invaliditeta

U *Gričkoj se vještici* reprezentiraju sudbine triju ženskih likova koji su se zarazili crnim kozicama – dviju caričinih kćeri, princeza Elizabete i Josipe, te bavorske princeze, supruge prijestolonasljednika Josipa II. U oblikovanju se likova bolesnih žena Zagorka odmiče od tradicije prikazivanja likova *femme fragile* u hrvatskoj književnosti posljednjih desetljeća 19. i početka 20. stoljeća čija je estetizirana boležljivost bila proizvod kulture „[t]abuiziranj[a] bolesti i smrti” (Buzov, 1996, s. 95) te je korespondirala s onodobnim predodžbama o nježnosti i osjetljivosti kao poželjnim ženskim kvalitetama, ali i bila u funkciji (ne)izravne potvrde ženske inherentne inferiornosti. Kod Zagorki nema prikaza bolesti kao „oplemenjujućega”, nego kao traumatičnoga iskustva, narušava se „kultura šutnje” o tabuiziranim ženskim iskustvima invaliditeta i društvenom stigmatiziranju „neprivlačnih” ženskih tijela. Budući da je bavorska princeza prikazana kao osoba s urođenim tjelesnim invaliditetom, a princeza Elizabeta sa stečenim invaliditetom kao posljedicom prebolijevanja crnih kozica, kroz prožimanje se diskursa o invaliditetu i diskursa o zarazi (re)konstruiraju i propituju predodžbe o zdravim i bolesnim te „normalnim” i „nenormalnim” ženskim tijelima te se problematizira patrijarhalna opresija koja žene čini bolesnima.

Lik princeze Josipe pasivna je žrtva koja obolijeva i umire stjecajem nesretnih okolnosti jer odijeva zaraženu haljinu koju je trebao odjenuti lik Nere. Uz isticanje ženske ranjivosti i podrivanje predodžbe o sigurnosti obiteljskoga doma (pri čemu nije nevažno da je bečki dvor ujedno metonimija Habsburške Monarhije te

simbolički označava (ne)stabilnost monarhijske politike), Josipina se zaraza prikazuje kao „objekt praktičnoga medicinskog znanja” (Ros, 2019, s. 45) koje prati razvoj bolesti u njenim fazama (razvoj simptoma), (pr)opisuje metode prevencije i kontrole zaraze. Komplementarno Zagorkinim publicističkim „pedagogijama ženskoga”<sup>7</sup>, koje su se ostvarivale objavljivanjem članaka koji su podučavali čitateljice o važnosti zdravstvene skrbi i higijenskih navika te, u skladu s emancipacijskim namjerama, promovirali skrb o ženskom zdravlju kao jednom od ženskih prava<sup>8</sup>, u *Gričkoj se vještici* medicinsko-edukativni diskurs oblikuje kroz naputke carskoga liječnika Van Swietenena o higijeni odijevanja („Poznato mi je da dvorske komorkinje često uzimaju haljine iz garderobe dvorskih dama i posuđuju ih ženama za novac za noćne zabave po kojekakvim lokalima gdje se haljina lako dočepa zaraze” (Zagorka, 1977a, s. 236)) te karanteni kao važnim preventivnim epidemiološkim mjerama za ograničavanje širenja zaraze („Svaki saobraćaj s odajama princeze Josipe mogao bi imati za posljedicu novu infekciju” (Zagorka, 1977a, s. 236)).

Budući da je tema zaraze povezana s reprezentacijama invaliditeta, zanimljivo je razmotriti kako na tvorbu ženskih identiteta utječu predodžbe o tjelesnoj različitosti, imajući u vidu da „svi oblici tjelesne različitosti stječu kulturna značenja podupirući hijerarhije tjelesnih obilježja koje određuju raspodjelu privilegije, statusa i moći” (Garland Thomson, 1997, s. 6). U reprezentiranju likova žena kao osoba s invaliditetom u *Gričkoj vještici* dominira tzv. „scenarij katastrofe/užasa/sažaljennja” (Garland Thomson, 1994, s. 586), a tjelesni se i mentalni invaliditet u okviru habsburške dvorske kulture predstavljaju kao diskriminirani i stigmatizirani identiteti. U prikazivanju tjeskobe, nelagode i razapetosti koju ženski likovi osjećaju između svojega izvanjskog izgleda i unutarnjih poriva, želje za ljubavlju i emotivnom bliskosti (bavarska princeza) ili brakom, političkim utjecajem i društvenim ugledom (princeza Elizabeta) razotkrivaju se opresivni ableistički binarizmi „normalnoga” (lijepoga, vrijednog) i „nenormalnoga” (ružnog, nevrijednog) tijela.

U prikazu se bavarske princeze naglašavaju strategije isključivanja putem kojih žensko tijelo s invaliditetom, „[k]onstruirano kao utjelovljenje tjelesnoga nedostatka i devijacije (...) postaje repozitorij društvenih nelagoda o problematičnim pitanjima kao što su ranjivost, kontrola i identitet” (Garland Thomson, 1994, s. 6). Iz perspektive likova Josipa II. i carice Marije Terezije ističe se princezino neuklapanje u normativne predodžbe kraljevske ženstvenosti, invaliditet se interpretira kao prijetnja opstanku habsburške dinastije („čudna uska uvijena glava, nezgrapno tijelo, pjegavo lice, sve to odaje nečistu krv. Njezina melankolija, skrivanje od svijeta, vječna šutnja – ne pokazuje li to bolesnu dušu” (Zagorka, 1977a, s. 225)), čime se ujedno implicira njezina neprikladnost za majčinstvo („Naša bi djeca bili idioti” (Zagorka, 1977a, s. 226)) i obnašanje kraljevske dužnosti. Likovi Josipa i carice promoviraju ableističko viđenje tijela s invaliditetom kao devijantnoga,

<sup>7</sup> Sintagma je preuzeta iz rada Charlotte Brundson, 2006.

<sup>8</sup> Usp. članak *Kako ćete od sebe otkloniti bolest i preranu smrt*, objavljen u *Hrvatici* 1939. godine.

a tako interpretirana ženska tjelesna inferiornost princezu pretvara u prihvatljivu žrtvu za dinastičke političke interese. To je naglašeno kroz eugenički diskurs lika carice Marije Terezije, koja, šaljući bavarsku princezu, nesvjesnu prijetnje zarazom, da njeguje bolesnu Josipu, koristi crne kozice kao sredstvo „pročišćavanja” vlastite dinastije.

S druge strane, tematiziranje zaraze crnim kozicama i njezina utjecaja na žensko zdravlje može se razmatrati kao dio Zagorkinih feminističkih strategija i korespondira s njezinim publicističkim radovima u kojima je nastojala promovirati i „emancipirano shvaćanje ženske ljepote” (Kolanović, 2008, s. 210) i zdravlja. U članku *Obožavane ružne žene*, objavljenom u Ženskom listu, iznesen je niz primjera uspješnih „ružnih žena” koje su privlačile mušku pozornost i svojim postignućima pokazale „da se spoljašnost dade pobijediti duhovnim sredstvima” (1933, s. 13). U *Gričkoj vještici* konvencionalno je shvaćena ženska ljepota dio erotskoga kapitala Zagorkinih protagonistica, no lik Nere u razgovoru s bavarskom princezom zagovara duhovnu ljepotu i zdravlje kao izvor sreće („Ljepota je često teret, a uvijek je prolazna. (...) Srce i duh – to je jedino što nas može trajno usrećiti” (Zagorka, 1977a, s. 98)).

Budući da su stanje bolesti i invaliditet „intimno povezan[i] s predodžbama o vlastitom osjećaju sebstva” (Lupton, 2003, s. 84), epizode ženskoga povjerenja i prijateljstva prigoda su za princezino artikuliranje vlastitoga subjektiviteta i komentiranje njezinih iskustava, u čemu se može iščitati balansiranje između subverzije i afirmacije rodnih stereotipa. Davanje glasa liku marginalizirane princeze vid je otpora patrijarhalnomu poretku koji počiva na utišavanju žena, a očituje se u njezinoj kritici aristokratske staleške endogamije, mentalnih barijera koje onemogućavaju njezinu inkluziju u društvo i ableističke ideologije koja (re)producira ideal ženstvenosti bez invaliditeta kao dio ženskoga erotskog kapitala („Ružnu ženu nitko i ne pita kakvo joj je srce i ima li duha. Svi posežu za knjigom koja ima lijep uvez. Ako je uvez ružan, ostavljaju netaknutu, makar bila lijepa sadržaja” (Zagorka, 1977a, s. 98)). S druge strane, kada shvati da je izložena zarazi crnim kozicama i da će vjerojatno umrijeti, rezignirano konstatira vlastitu „nevrijednost”, (ne)svjesno internalizirajući diskriminatorne predodžbe o ženama s tjelesnim invaliditetom, te se samoisključuje iz monarhijskoga društvenog poretka: „Da me kozice nagrde? Pa to je nemoguće. Umrijeti? To bi ionako bilo najbolje” (Zagorka, 1977a, s. 242).

U prikazivanju se pak sudbine lika princeze Elizabete Zagorka nadostavlja na literarnu tradiciju upisivanja zaraze u moralnu pripovijest o prolaznosti ljepote u kojoj je bolest koja uzrokuje tjelesne deformitete kazna za žene koje su prekršile kulturne norme te su stoga osuđene na društvenu marginalizaciju<sup>9</sup>. Elizabetina se „manjkavost” konstruirala u diskursu članova obitelji pa otac car Franjo Stjepan obolijevanje i invaliditet interpretira kao kaznu za prekoračenje normi poželjne

<sup>9</sup> O književnim prikazima ženskih likova koji žive s posljedicama prebolijevanja crnih kozica, uključujući i moralno-odgojnu pripovijest, usp. Nussbaum, 2003, s. 109–134.

kraljevske ženstvenosti, razmetanje tjelesnom ljepotom i nekontrolirane političke ambicije („Dok je bila lijepa, čitav je dvor terorizirala svojom ljepotom. Kad su je nagrdile kozice, terorizirala nas je svojom rugobom” (Zagorka, 1977a, s. 203)).

Pripovijest o traumatičnim posljedicama nakon prebolijevanja zarazne bolesti povezana je s prikazom utjecaja zaraze na habsburšku monarhijsku ženidbenu politiku. Zbog gubitka ljepote princeza prvotno nisko kotira na bračnom tržištu, što komentira njezina majka carica Marija Terezija. Njezin majčinski identitet karakteriziraju brojne proturječnosti, (ne)uspješna balansiranja između majčinske privrženosti i političkih, dinastičkih interesa, te umjesto emotivne podrške vlastitoj kćeri, (re)producira stigmatizirajući diskurs („Elizabeta je, doduše, mlada, ali tragovi kozica nisu sasvim u stilu kraljevskog dostojanstva” (Zagorka, 1977b, s. 168)). U konačnici, uslijed političkih spleta skupine isusovaca, a zatim i caričinom odlukom, Elizabeta potpuno gubi status potencijalne udavače.

Promjene identitetskih uloga iz potencijalne udavače, buduće francuske kraljice u neudavaču rezultiraju Elizabetinom marginalizacijom. To je naglašeno kroz rituale isključivanja kao mehanizama dvorske politike, pri čemu ona „napušta sjajne odaje” u kojima se „spremala za vladalačke domove” (Zagorka, 1977a, s. 65) i seli se u skromne odaje u kojima živi njezina sestra Marijana kao osoba s invaliditetom. Pri tomu se p(ri)okazuje rodna diskriminatornost monarhijske ženidbene i zdravstvene politike koje reproduciraju patrijarhalne obrasce različitim tretiranjima ženskoga i muškog zdravlja i bolesti. Naime, iako je lik vojvode od Parme opisan kao osoba koja je „doni[jela] na svijet defektan značaj slaboumnosti i bolesne naklonosti, okuženu krv” (Zagorka, 1977b, s. 49), zbog monarhijskih je političkih interesa prikladan suprug za habsburšku princezu Amaliju, dok je Elizabeta zbog invaliditeta stigmatizirana kao „nereprezentativna” kraljevska ženstvenost.

Elizabetino teško prihvaćanje promjena vlastitoga izgleda te društvena izolacija kao iskustvo svojevrsnoga zatočeništva rezultiraju njezinim psihičkim obolijevanjem, privremenim mentalnim invaliditetom, što prati još jedna stigmatizirajuća etiketa koju izgovara majka carica: „Poslije crnih kozica nije bila normalna” (Zagorka, 1976, s. 65). Prikazivanjem se Elizabetine mentalne rastrojenosti, kao i reakcija članova obitelji i okoline, tako skreće pozornost na patrijarhalne i ableističke hegemonijske mehanizme potlačivanja žena, pri čemu „ludilo predstavlja slijepu ulicu koja se suprotstavlja onima koje je kulturno uvjetovanje lišilo samih sredstava prosvjedovanja ili samopotvrđivanja. Daleko od toga da je oblik osporavanja, »mentalna bolest« je molba za pomoć, očitovanje kako kulturne impotencije, tako i političke kastracije” (Felman, 2001).

## Zaključak

Teme ženskoga zdravlja, bolesti i invaliditeta u *Gričkoj vještici* odrazom su Zagorkina interesa za razmatranje položaja žena u društvu i nastojanja (re)kreira-



ti ženske (pri)povijesti. Kroz artikuliranje različitih aristokratskih ženskih identiteta prikazuju se specifičnosti i raznolikosti ženskih iskustava zdravlja, bolesti i invaliditeta te pokazuje kako sociokulturne prilike i različiti sup(ro)tstavljene diskursi (medicinski, patrijarhalni, emancipacijski) definiraju i determiniraju žensko zdravlje te kako zarazna bolest i kulturne interpretacije njezinih učinaka mogu imati destabilizirajuće učinke na statuse socioekonomski privilegiranih žena. Književni su prikazi ženskoga zdravlja, bolesti i invaliditeta kao medicinskih pitanja te pitanja zdravstvene spolne/rodne politike ujedno dio Zagorkinih strategija „pedagogija ženskog” i korespondiraju s njezinim publicističkim tekstovima u kojima je promovirala skrb o ženskom zdravlju kao jednom od ženskih prava, nastojeći tako (re)definirati granice ženske (ne)moći.

## Literatura

- Anonimno (1933). Obožavane ružne žene. *Hrvatica*, 5, s. 12–13.
- Anonimno (1939). Kako ćete od sebe otkloniti bolest i preranu smrt. *Hrvatica*, 1, s. 35.
- Armanda Šundov, L. (2014). *Gotički motivi u hrvatskoj književnosti* [Doktorski rad]. Zagreb: Lucijana Armanda Šundov.
- [Benko] G[rado], A. (1926). Historijski podatci našeg romana „Dvorska kamarila Marije Terezije”. *Jutarnji list*, 15 (5266), s. 4.
- Britton, A. (1994). Betrayed by Rita Hayworth: Misogyny in *The Lady from Shanghai*. U: I. Cameron (ur.), *The Book of Film Noir* (s. 213–221). New York: Continuum.
- Bronfen, E. (2004). Femme Fatale – Negotiations of Tragic Desire. *New Literary History*, 35 (1), s. 103–116. DOI: 10.1353/nlh.2004.0014.
- Brunčić, D., Fofić, I. (2021). Identiteti vladarica i politike ženskih tijela u romanu Marije Jurić Zagorke „Suparnica Marije Terezije”. U: S. Ćurak, V. Blažević Krezić (ur.), *Od Pavlimira do riči šokačke* (s. 447–470). Osijek: Filozofski fakultet Osijek.
- Brundson, Ch. (2006). Pedagogije ženskog: feminističko podučavanje i ženski žanrovi. U: D. Duda (ur.), *Politika teorije* (s. 157–179). Zagreb: Disput.
- Buzov, D. (1996). ‘Progonjena nevinost’ i *femme fragile*. *Republika*, 5–6, s. 93–105.
- Detoni Dujmić, D. (1998). *Ljepša polovica književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Đorđević, B. (1965). *Zagorka. Kroničar starog Zagreba*. Zagreb: Stvarnost.
- Felman, Sh. (2001). Žene i ludilo. *Kolo*, 11 (2), s. 371–387. Preuzeto s: <https://www.matica.hr/kolo/286/%C5%BDene%20i%20ludilo/> (pristup: 18.01.2022).
- Galić Kakkonen, G., Armanda, L. (2012). Lik zlog svećenika u romanu Tajna Krvavog mosta. *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu*, 5, s. 99–113.
- Garland Thomson, R. (1994). Redrawing the Boundaries of Feminist Disability Studies. *Feminist Studies*, 3 (20), s. 582–595. Preuzeto s: <https://www.jstor.org/stable/3178189> (pristup: 29.12.2021).
- Garland Thomson, R. (1997). *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Grdešić, M. (2016). „Šaptačka škrinja”: izvedba fantastičnog u romanima Marije Jurić Zagorke. U: C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, A. Meyer-Fraatz (ur.), *Komparativna povijest hrvatske književnosti, knj. XVIII. Fantastika: problem zbilje* (s. 119–130). Split–Zagreb: Književni krug Split, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

- Green, A. I. (2008). The Social Organization of Desire: The Sexual Fields Approach. *Sociological Theory*, 1 (26), s. 25–50. Preuzeto s: <https://www.jstor.org/stable/20453094> (pristup: 13.08.2021).
- Herring, D. A., Swedlund, A. C. (2020). Plagues and Epidemics in Anthropological Perspective. U: D. A. Herring, A. C. Swedlund (ur.), *Plagues and Epidemics* (s. 1–20). New York: Routledge.
- Jurić Zagorka, M. (1976). *Dvorska kamarila. Grička vještica VI*. Zagreb: Stvarnost.
- Jurić Zagorka, M. (1977a). *Suparnica Marije Terezije I. Grička vještica IV*. Zagreb: Stvarnost.
- Jurić Zagorka, M. (1977b). *Suparnica Marije Terezije II. Grička vještica V*. Zagreb: Stvarnost.
- Keber, K. (2018). Zdravstvene reforme Marije Terezije in Gerarda van Swietna. U: M. Preinfalk, B. Golec (ur.), *Marija Terezija: Med razsvetljenskim reformami in zgodovinskim spominom* (s. 407–419). Ljubljana: ZRC SAZU, Zgodovinski inštitut Milka Kosa, Založba ZRC.
- Keck, F., Kelly, A. H., Lynteris, Ch. (2019). Introduction: the anthropology of epidemics. U: A. H. Kelly, F. Keck, Ch. Lynteris (ur.), *The Anthropology of Epidemics* (s. 1–24). London – New York: Routledge.
- Kolanović, M. (2008). Zagorkin popularni feminizam u međuprožimanju novinskih tekstova i romansi. U: M. Grdešić, S. Jakobović Fribec (ur.), *Neznana junakinja – nova čitanja Zagorke* (s. 203–220). Zagreb: Centar za ženske studije.
- Kuhar, I. (2012). Pravo i dužnost Marije Jurić Zagorka. U: A. Dremel (ur.), *Širom svijeta. O Zagorki, rodu i prostoru* (s. 185–212). Zagreb: Centar za ženske studije.
- Lennon, K., Whitford M. (2002). Introduction. U: K. Lennon, M. Whitford (ur.), *Knowing the Difference: Feminist Perspectives in Epistemology* (s. 1–14). London, New York: Routledge.
- Levstek, I. (2008). Zagorka i povijesni izvori u *Gričkoj vještici*. U: M. Grdešić, S. Jakobović Fribec (ur.), *Neznana junakinja – nova čitanja Zagorke* (s. 111–142). Zagreb: Centar za ženske studije.
- Lorber, J., Moore, L. J. (2002). *Gender and the Social Construction of Illness*. Lanham: AltaMira Press.
- Lupton, D. (2003). *Medicine as Culture*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publications.
- Nemec, K. (1998). *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine*. Zagreb: Znanje.
- Nussbaum, F. A. (2003). *The Limits of the Human*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Oklopčić, B. (2008). *Plameni inkvizitori u kontekstu gotičkog romana*. U: M. Grdešić, S. Jakobović Fribec (ur.), *Neznana junakinja – nova čitanja Zagorke* (s. 157–179). Zagreb: Centar za ženske studije.
- Oklopčić, B., Posavec, A-M. (2013). Gotički tekst, kontekst i intertekst *Tajne Krvavoga mosta* Marije Jurić Zagorka. *Fluminensia*, 1, s. 21–31.
- Peternai Andrić, K. (2019). *Pripovijedanje, identitet, invaliditet*. Zagreb: Meandarmedia.
- Punter, D. (1998). Terror. U: Marie Mulvey-Roberts (ur.), *The Handbook to Gothic Literature* (s. 235–240). New York: New York University Press.
- Ros, A. C. (2019). *'The Haunting Memory of Contagions': Infectious Narratives and Crisis in Liberal Biopolitics* [Doctoral thesis]. Manchester: A. C. Ros.
- Skenderović, R. (2005). Zdravstvene reforme Marije Terezije u slavonskom Provincijalu i Generale normativum sanitatis iz 1770. *Scrinia Slavonica*, 5, s. 115–143.
- Vukelić, D. (2012). Fenomen progona vještica u Zagrebu i problemi identiteta u popularnom historijskom romanu Marije Jurić Zagorka *Grička vještica*. U: A. Dremel (ur.), *Širom svijeta. O Zagorki, rodu i prostoru* (s. 97–129). Zagreb: Centar za ženske studije.
- Wald, P. (2008). *Contagious: Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*. Durham, London: Duke University Press.
- Wasson, S. (2015). Useful Darkness: Intersections between Medical Humanities and Gothic Studies. *Gothic Studies*, 1 (17), s. 1–12. <https://doi.org/10.7227/GS.17.1.1> (pristup: 29.08.2021).

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.22>

Data przesłania artykułu: 27.12.2021

Data akceptacji artykułu: 20.04.2022

ANDRIJANA KOS-LAJTMAN

Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja

(University of Zagreb, Croatia)

## Zaraza i rat kao anticipatori smrti: *Tifusari* Jure Kaštelana

### Contagion and War as Auguries of Death: Jure Kaštelan's *The Typhus Victims*

#### Abstract

The paper examines Jure Kaštelan's poem *The Typhus Victims*, an emblematic text of modern Croatian literature, from the perspective of his relation to the thematic context of contagion (typhus) and war (World War II), the key semantic pillars leading to death as an inevitable result. *The Typhus Victims* is an example of the synthesis of diverse literary modes on numerous discursive levels — starting with semantic polyvalence, where they participate within the framework of several semantic fields (disease as an augury of death, the cataclysm of war, freedom as an ideal), through a global structure (six heterogeneous parts), to stylistic heterogeneity. The various linguistic and stylistic components synergistically contribute to the identifying death as the key theme of *The Typhus Victims*, as well as love and freedom on its thematic antipodes. The paper aims to study the functional relationship of formal elements of poetic utterances with the aforementioned thematic structures, with special emphasis on the procedures of anticipating death on the semantic axis of the cataclysm of war, in which violence and contagion are the key generators.

*Keywords:* Jure Kaštelan, *The Typhus Victims* (*Tifusari*), contagion, war, synergy of discursive levels

## Zaraza i vojna jako antycypacje śmierci. *Chorzy na tyfus* Jurego Kaštelana

#### Streszczenie

W artykule przeanalizowano poemat Jurego Kaštelana *Chorzy na tyfus* — emblematiczny tekst współczesnej literatury chorwackiej — w perspektywie jego odniesień do kontekstu tema-

tycznego zarazy (tyfus) i wojny (druga wojna światowa), a także kluczowych osi semantycznych, które prowadzą do śmierci jako nieuniknionego skutku. *Chorzy na tyfus* są przykładem syntezy różnorodności na wielu poziomach dyskursywnych, począwszy od poliwalencji semantycznej (pojawiają się w obrębie kilku pól znaczeniowych — choroba jako zapowiedź śmierci, kataklizm wojenny, wolność jako ideał), przez strukturę globalną (sześć zróżnicowanych części), po niejednorodność stylistyczną. Synergia rozmaitych komponentów językowych i stylistycznych przyczynia się do wykrystalizowania się śmierci jako tematu przewodniego *Chorych na tyfus* oraz miłości i wolności jako jej antypodów.

Celem artykułu jest zbadanie związku funkcjonalnego, jaki zachodzi między formalnymi elementami wypowiedzi poetyckiej a wymienionymi polami semantycznymi, ze szczególnym uwzględnieniem sposobu antycypowania śmierci na znaczeniowej osi kataklizmu wojennego, którego kluczowymi generatorami są przemoc i zaraza.

*Słowa kluczowe:* Jure Kaštelan, *Chorzy na tyfus* (*Tifusari*), zaraza, wojna, synergia poziomów dyskursywnych

## *Tifusari* u poetičkom kontekstu Kaštelanova stvaralaštva

Jure Kaštelan klasik je moderne hrvatske književnosti i nezaobilazan dio hrvatskog pjesničkog kanona. Iako najznačajniji kao pjesnik, ostvario se i kao prozaik, dramatičar, teoretičar književnosti, prevoditelj s više europskih jezika i urednik<sup>1</sup>. Kaštelanovo pjesništvo možda najsazetije opisuje epitet *klasično moderne* poezije koji mu je pridao teoretičar Ante Stamać, ističući da je poezija ovoga pjesnika „ostvarila svekoliki repertoar poetskih postupaka imanentnih suvremenom našem jeziku” te da „predstavlja jedan od misaonih i estetičkih vrhunaca” (Stamać, 1983, s. 17) toga jezika. Tomislav Brlek naglašava da je riječ o kardinalnom opusu koji je „skoro pa *partem non fert* po s(p)retnom spoju najšire popularnosti i apsolutne modernosti” (Brlek, 2020, s. 301). Već prvom zbirkom *Crveni konj* (1940) Kaštelan je pokazao većinu svojih poetičkih osobina, iako su se tijekom daljnjih pola stoljeća pojavni oblici njegove lirike razvijali i nadograđivali (Stamać, 1983, s. 8). Tom predratnom zbirkom, tiskanom u vlastitoj nakladi i popraćenom ilustracijama Ede Murtića, čija je naklada zabranjena i uništena zbog lijevog ideološkog okvira i „zbog za onodobne društvene kodove, smjele tematizacije ljubavnih čežnja, te tjeskobnih slutnja nadolazećega rata” (*Hrvatski biografski leksikon*), uspostavio je niz pjesničkih postupaka koji su se iskristalizirali kao ključna mjesta njegove autorske prepoznatljivosti – prvenstveno, „karakterističan pjesnički obrazac oblikovan prožimanjem nasljeđa usmenoga pučkoga pjesništva i europske modernističke poezije, napose nadrealizma i lirike Federica Garcije Lorce, s glavnim motivima slobode i ljubavi te, njima suprotstavljenima, straha i smrti” (Kragić,

<sup>1</sup> U tom kontekstu najznačajniji je njegov uredničko-prevoditeljski rad na *Bibliji* objavljenoj u zagrebačkoj Stvarnosti 1968. g. Riječ je o četvrtom cjelovitom prijevodu *Biblije* na hrvatski jezik i prvom tiskanom u Hrvatskoj. Hrvatski prijevod *Biblije* načinjen je iz izvornika, prema uzoru na *Jeruzalemsku Bibliju*, a uz Kaštelana urednik je bio Bonaventura Duda.

2009). S druge strane, istraživači ovoga opusa slažu se da se Kaštelanova lirika na sadržajnoj razini dosta mijenjala, odražavajući promjene u zbilji uz perpetuiranje nekih osnovnih tematskih čvorišta (Stamać, 1983). Zanimljivo je da je put od potpune nedostupnosti nastupne zbirke 1940. godine do najšire prihvaćenosti i statusa kanonskoga pjesnika modernizma druge polovice 20. stoljeća Kaštelanova poezija prešla „iznimno brzo – takoreći u bljesku” (Brlek, 2020, s. 308). Njezinoj popularnosti, barem u vremenu do pjesnikove smrti 1990., svjedoči i veliki broj zbirki izabranih pjesama iz autorova opusa.

Kada se Kaštelanova poezija pojavila, neposredno pred Drugi svjetski rat, dominantna pjesnička struja imala je realistički predznak, a književnost se sagledavala prvenstveno kroz svoju društvenu funkciju (Stamać, 1983, s. 9). Odnosno, kao što navodi Cvjetko Milanja u knjizi *Hrvatsko pjesništvo 1930–1950*: „Razdoblje je to, dakle, u kojem je estetska vrijednost sve više izguravana kao glavni segment pri procjeni književnoga i umjetničkog djela, a presudno želi postati ideološko-politički koncept” (Milanja, 2017, s. 15). Milanja, međutim, pjesništvo od 30-ih do 50-ih godina pokušava preciznije raščlaniti i opisati te uočava da su u navedenim desetljećima aktualna čak tri tipa angažiranosti – *socijalno* angažirana književnost, *nacionalno-katolički* angažirana književnost i *seljačka* književnost – dok paralelno s njima postoji i manje zastupljena književnost *artističko-liberalne orijentacije* (Milanja, 2017, s. 15–55). Fundamentalno određenje socijalno angažirane književnosti, bez obzira na to što su unutar navedenoga modela postojale kako doktrinarna, tako i umjerenija, esteticizmu sklonija struja, jest „*ideja čovjeka kao društveno-političkog bića*, što odgovara *ideji književnosti kao zrcala (društvene) stvarnosti* u horizontu marksističke ideologije (Milanja, 2017, s. 27). Drugi, nacionalno-katolički model sklon je aktiviranju katoličkih vrijednosti, ali i nacionalno-hrvatske političke orijentacije, utječući se građanskom konceptu kulture, često kroz „detektiranje antropoloških i ontoloških značajki hrvatskoga bića, koje su jamačno idealizirane – čestitost, poštenje, dužnost oplemenjivanja sebe, naroda i čovječanstva” (Milanja, 2017, s. 36). U modelu tzv. seljačke književnosti u temelju su „*etika, tradicija, narodno, nacionalno*, tj. Bog, tlo, i zemlja” (Milanja, 2017, s. 37) – riječ je o regionalnoj književnosti vezanoj za dijalekt koju stvaraju uglavnom književnici seljaci, a glavni predmet obrade, dakako, jest selo (Milanja, 2017, s. 37). Artističko-liberalna orijentacija, s Tinom Ujevićem kao središnjom figurom, u nekim je segmentima bliska prvoj, onoj socijalno angažirane književnosti – to se, prije svega, očituje u isticanju estetske i umjetničke autonomnosti od strane Miroslava Krleže, ključne figure prvoga modela – no ujedno se od nje i razlikuje „načelnom javnom neangažiranošću svojih aktera” (Milanja, 2017, s. 42).

Kaštelan je zbirkom *Crveni konj* (1940), kao i svojim pjesništvom nastalim u poratnim godinama – zajedno s autorima poput Vesne Parun, Petra Šegedina, Ranka Marinkovića, Vladana Desnice i drugima, mahom iz redova *krugovaša* – „otvarao putove drugačije, modernije ideje književnosti negoli je bila tadašnja

normativna socrealistička dogmatska varijanta” (Milanja, 2017, s. 357), iako je, kao što navodi Tonko Maroević, upravo u tim godinama imao autoritet ovjenčanoga i svim mogućim društvenim potvrđama ovjerenog autora (Maroević, 2004, s. 471). Kaštelan se, poput Šegedina, idejom individualne umjetničke slobode odupirao doktrinarnosti, oslanjajući se na ideju slobode kao na temeljnu ontološku kategoriju za kojom poseže u različitim modalitetima (Milanja, 2017, s. 358). *Crveni konj* zbirka je obilježena iščašenim vizurama svijeta karakterističnima za nadrealističke poetike, a neobične, oniričke vizure prati i izlomljen stih, različit od smirenog, nedekorativnog stiha koji se približava običnom govoru, kakav dominira u međuratnoj hrvatskoj lirici. Riječ je o osebnom autorovu stihu utemeljenom na slobodnom ritmu i kombinaciji različitih iskaznih modela – od harmoničnih vezanih stihova do proze – u kojima je moguće očitavati analogije s neurozama predratnoga vremena (Stamać, 1983, s. 10; Vuletić, 2000). Evidentne su veze Kaštelanove poezije s modernim europskim pjesništvom, na što je već višestruko upozoravano – počevši od poznavanja Rilkea i Jesenjina, preko stilskih inovacija nadrealizma i hermetizma, pa do filozofskog mišljenja Bergsona (Milanja, 2017, s. 359), no isto tako upućivano je i na neke sasvim konkretne utjecaje poput onoga Lorce, čije je pjesništvo i prevodio (usp. Lovrenčić, 2019), ili srpskih nadrealista Oskara Daviča i Milana Dedinca (Melvinger, 2003a). Kaštelan nerijetko pjesme organizira u cikluse disharmoničnih i heterogenih struktura interferirajući različite tipove govora i stilizacija. Iako je već prva zbirka naznačila ključna obilježja njegove poetike – dominaciju slobodnoga stiha s tzv. unutarnjim rimama, sklonost leksičkim i sintagmatskim ponavljanjima, iskorištavanje aliteracija, kao i eliptičnih rečenica – tek je *Pijetao na krovu* (1950), druga autorova zbirka, na puno svjetlo iznijela ono što je ranije bilo prisutno tek kao predosjećaj: ratne strahote i stradanja. Takve sadržaje Kaštelan je posebno dojmljivo izrazio u dužim ciklusima unutar zbirke, kao što su *Krvavija*, *Lanci na rukama* i *Tifusari*.

## Poema o dvostruko uvjetovanoj smrti

### Semantička struktura: smrt kao zalog slobode

Možda najpoznatije Kaštelanovo ostvarenje uopće, ciklus *Tifusari*, koji se s obzirom na svoju kompozicijsko-sadržajnu zaokruženost najčešće određuje poemom, značenjski je složena i polivalentna cjelina koja participira u nekoliko semantičkih polja – od centralnog motiva tifusara, preko prikaza ratnih užasa, pa do apoteoze slobode koja prerasta u idejno-semantičku okosnicu poeme. Fabularna os *Tifusara* oblikovana je kao hod umirućeg tifusara u partizanskoj koloni, po snježnoj mećavi, iz čega se derivira somnambulni monolog izmučena bolesnika koji, u vrućici, zapravo hoda po rubu smrti. Taj je monolog predodčen kroz više strukturalnih dijelova te ispoljava važne i kontrastno profilirane tematske niti kao što su tragika i i ljepota postojanja, sjećanje i zaborav, te ono ključno – povjerenje u slo-

vodu kao vrhunsku vrijednost. Sloboda time, kako dobro zapaža Milanja, funkcionira kao „bitak koji se suprotstavlja antibiotiku” (Milanja, 2017, s. 358).

Šest dijelova (stavaka) poeme s jedne strane progovaraju o okrutnim zločinima i ljudskoj patnji, a s druge o nadi u pobjedu i mogućnosti ponovne radosti. Smrt je semantička jezgra teksta, i to bolna, patnjom obilježena smrt. Ono što je posebno zanimljivo u *Tifusarima* jest činjenica da je riječ o smrti generiranoj iz dvaju različitih ishodišta: zaraze tifusa s jedne, te neprijateljske opasnosti s druge strane. Kaštelan, postižući zapravo dramsku napetost, efektno udružuje dvije različite ontemske figure (usp. Peleš, 1999) – bolest i rat – u jedinstven konglomerat patnje, čije okončanje, izvjesno je, vodi izravno u smrt. Smrt kao ključni semantički sastojak tako postaje dvostruko uvjetovana – s jedne strane, napredovanjem tifusa, bakterijske zarazne bolesti poznate po visokoj vrućici, malaksalosti, boli u abdomenu i kožnom osipu, koja se najčešće širi upravo u okolnostima neodgovarajućih higijenskih uvjeta kakvi su i oni u ratu (usp. *MSD priručnik dijagnostike i terapije*), a s druge strane, napredovanjem neprijateljskih jedinica. Bolest napreduje na razini kolone tifusara u cjelini, ali i na razini pojedinca, govornog subjekta poeme: „Ognjica raste. Rukom ruku hvatam. / Uz čelo druga moje čelo gori” (Kaštelan, 1950, s. 60)<sup>2</sup>. Paralelno s bolešću napreduju i neprijateljske snage koje su koloni zaraženih sve bliže, čime rizik smrti od krvoločne neprijateljske ruke neprestano raste: „Za gorom / smrt / noževe kuje / i jama-mješina / nozdrve nadima: / požare / i vješala / bljuje”. Riječ je, dakle, o smrti koja nosi dvostruk hipotetički predznak – onaj uslijed krajnje iscrpljenosti organizma zbog opake zaraze, ali i onaj drugi, za izmorene tifusare nimalo podnošljiviji, koji bi bio posljedica padanja u ruke neprijatelju. Štoviše, tifusaru-govorniku, bez obzira na halucinantno stanje u kojem se nalazi, potonja se smrt čini strašnija i teže prihvatljiva. Moguće je pretpostaviti da takav afektivni odnos protagonista i govornog subjekta ne proizlazi samo iz svijesti o okrutnosti koju bi okupator ispoljio u slučaju da mu se padne u ruke nego i iz svijesti o moralnom zastranjenju čovjeka u slučaju ratnih okupacija, poput onih koje je u Drugom svjetskom ratu provodila nacistička Njemačka i njezini saveznici. U odnosu na smrt uslijed bolesti koja je, dakako, lišena takvog antihumanog i anticivilizacijskog balasta, smrt od neprijateljske ruke čini se kao devijacija koja u etički ispravnom čovjeku pobuđuje bijes i želju za osvetom.

Analizirajući *Tifusare*, književni teoretičar Branko Vuletić ističe da već prvi dio teksta „u sebi sažima čitavu pjesmu: svaki se njegov dio povezuje/odražava u dijelovima pjesme koji slijede” (Vuletić, 2008). Riječ je o sljedećim stihovima sa samog početka poeme:

Brojim stope na bijelu snijegu. Smrt do smrti.  
Smrt su stope moje.

Smrt do smrti. Smrt do smrti.  
Smrt su stope moje.

<sup>2</sup> Svi stihovi iz *Tifusara* navodit će se dalje prema tom, prvom izdanju zbirke, te se stoga izvor u zagradi neće više ponavljati.

Svaka  
ide  
svome  
grobu

Svaka ide svome grobu  
ko izvori  
svome  
moru.

Svaka ide svome grobu.

Vuletić precizno pojašnjava kako glagolska rečenica „Smrt su stope moje” samo ponavlja, pobliže tumači bezglagolsku rečenicu „Smrt do smrti”, koja je i sama ponavljanje te da se sve odvija u pulsiranju, širenju i sužavanju pažnje: od opisa („Brojim stope na bijelu snijegu”) do sažimanja („Smrt do smrti”), pa opet do objašnjavanja („Smrt su stope moje”) – sve su to jednaki sadržaji, pri čemu se „ponavlja i glas *s* i tako svojom materijalnošću potvrđuje istinitost ovih veza i njihovu povezanost s dekorom – *snijegom*” (Vuletić, 2008). Cijela poema, uronjena u svijest o smrti, neprestano je kretanje „granicom između života i smrti, između patnje i nade” (Vuletić, 2008), a glas koji čujemo pripada onom koji hoda tim tankim rubom – oboljelom i izmorenom borcu. Nakon prvog dijela *Tifusara*, koji nas uvodi u patnju sa sviješću da je smrt konačno određite („Svaka vodi svome grobu”), u drugom dijelu preispituje se mogućnost ponovne uspostave sreće („Hoće li ikad ovom stazom proći / nebo široko, oko puno sreće?”), odnosno (ne)izvjesnost njezina otkupljenja sadašnjom patnjom („Hoće li stope ostati na zemlji / i prkositi krvlju utisnute / ili će snjegovi u mrkloj tišini / zamesti riječi, tragove i pute?”). Treći dio poeme nalik je pravoj drami koja se odvija u surovim uvjetima na granici izdržljivosti („Vijavica. Vjetar vije. / Čovjeka ni vuka nije”) s dojmljivim interpolacijama upravnoga govora gdje se glas ne daje samo zapomažućim, polumrtvim ljudima u koloni nego i dijelovima vlastita tijela protagonista-iskaznog subjekta („– Ognja, ognja – / kosti vrište”). U dijelu nakon toga nastupa utišavanje i smrt se čini sve bližom („Nijemo / bez glasa / u meni / mrtvac progovara”), a u predsmrtnoj agoniji bolesnik vidi svoju majku i rodno selo uz Cetinu. Pritom je svjestan užasa koji su mu nadomak („Za gorom / smrt / noževe kuje / i jama-mješina / nozdre nadima: / požare / i vješala / bljuje”). Nakon toga slijede peti i šesti dio poeme u kojima se kristalizira idejna okosnica cijeloga teksta – u petom dijelu, umjesto smrti s kojom su se do sada povezivale stope u snijegu, uvodi se motiv slobode: „U svakoj stopi, na svakom koraku: sloboda, sloboda, / sloboda iz rane, iz krvi sloboda izraste”. Sloboda se, dakle, uspostavlja kao krajnji i vrhunski cilj, ideal u čije se ispunjenje vjeruje i kojem se lirski subjekt nada kao otkupljenju i smislu za svu proživljenu patnju i zalog sretnije budućnosti. U drugoj strofi toga dijela on joj se i izravno obraća apostrofirajući je riječima „ti što si ljubav sama”, čime se, dakle, sloboda i ljubav esencijalno izjednačuju. U sljedećoj strofi pojašnjava se da sloboda može „živu ljubav dati / što prkosi smrti i čelik prelama”. Pozdrav koji tifusar



– svjestan da možda živi svoje zadnje minute ili sate – ostavlja živima, također se odnosi na slobodu: „prenesi od groba do srca, prenesi kroz tminu / pjesmu što ne gine: sloboda, sloboda”. U zadnjem dijelu poeme, u predsmrtnoj vrućici, bolesnika obuzima poriv za osvetom, no paralelno s time i vizija mirne budućnosti za koju je svjestan da je neće dočekati. U zadnjoj strofi događa se identifikacija umirućeg s kolektivom kojemu pripada, po prvi put u pjesmi umjesto lirskoga *ja*, čujemo kolektivno *mi*: „ali i u smrti mi smo partizani / i naši mrtvi još se jače bore”.

Evidentno je, dakle, da *Tifusari*, baš kao i neke druge Kaštelanove pjesme, poetski govor o ratnim strahotama idejno zaokružuju glorifikacijom slobode kao vrhunske humanističke kategorije čija je cijena skupa, ali dosezanje nužno jer nadraستا dobrobit pojedinačnog života. Takva superiorna pozicija koju sloboda – i ljubav kao njezin idejni parnjak – imaju u panteonu ljudskih vrlina svakako sadrži nešto od iracionalnog, gotovo romantičarskog zanosa, producirajući pomalo idealiziranu sliku svijeta, no isto tako, u kontekstu u kojem je Kaštelanova poema nastala – neposredno nakon rata – takav idejni angažman moguće je tumačiti i kao moralni korelativ, pa i nezaobilazan terapijski čimbenik s gledišta ratnih trauma.

Gljučnu opasku o tretmanu smrti u *Tifusarima*, o njezinoj sintezi s tematskom sferom života, dao je upravo Vuletić:

I u „Tifusarima” se može govoriti o suprotstavljanju metafora/metonimija smrti (mrak, grob, tmina) i života (srce, pjesma, sloboda) u sljedećim stihovima:

Ako panem u **mraku**, prenesi **živima** pozdrav,  
prenesi od **gropa** do **srca**, pronesi kroz tminu  
**pjesmu** što ne gine: **sloboda, sloboda**.

Ali već širi kontekst govori o vezivanju suprotnosti, poistovjećivanju života i smrti:

Kad pjesme umiru, ti što si ljubav sama,  
hoćeš li **umirući živu** ljubav dati  
što prkosi smrti i čelik prelama?

Hoćeš li **umirući živu** ljubav dati  
što u svakom srcu iznova se rađa,  
hoćeš li **glasom zore u noći zapjevati?** [istaknula – A. K. L.]

Navedene stihove možemo tumačiti kao jedinstvo suprotnosti, ili točnije kao istinski život, koji se javlja u krajnjim situacijama, na granici života i smrti. (Vuletić, 2008)

Jedinstvo navedenih suprotnosti, točnije, njihovo pomirenje, događa se upravo kroz ideju slobode kao nužnog socijalno-etičkog čimbenika koji omogućuje da život nadraste smrt. Odnosno, kako konstatira Milanja, možemo se složiti da se smrt, baš kao i sloboda i ljubav, kod Kaštelana ne tretiraju (samo) partikularno i kronotopski konkretno, nego kao egzistencijalna stanja univerzalna biću kao takvome (usp. Milanja, 2017, s. 359).

## Sintaktička struktura: suodnosi istog i različitog

Već u radu *Ponavljanja u pjesništvu Jure Kaštelana*, u kojemu se bavio ponavljanjima riječi, sintagmi i rečenica u Kaštelanovoj poeziji, Vuletić (1991, 1992) konstatira da je ponavljanje osnovna pjesnička figura ovoga pjesnika – počevši od

dvočlanih ponavljanja, preko ponavljanja većih cjelina, višestrukih ponavljanja, do raznih tipova složenih ponavljanja kao što su refreni ili ispreplitanja. Suštinski, ponavljanja su u Kaštelanovu pjesništvu uvijek složena jer se razne vrste ponavljanja isprepliću i nadopunjavaju, a njihova je dodatna značajka da su vrlo često poduprta glasovnim ponavljanjima. Ponavljanje je pak samo po sebi specifična figura jer je istodobno riječ i o jednakosti i o različitosti, točnije, svako pjesničko ponavljanje možemo shvatiti kao ponavljanje sinonima – iako se ponavljaju jednaki oblici, nikada se u potpunosti ne ponavljaju i njihovi sadržaji, već je zapravo riječ o obogaćivanju i variranju nekog sadržaja. U slučaju Kaštelana nerijetko se događa da pjesnik ponekad svjesno iznevjerava pravilnost, primjerice, periodičnost javljanja refrena, da bi povećao njegovu informativnost te narušavanjem pravilnosti skrenuo pažnju na druge postupke pjesničkoga ustrojstva ili pak da bi pjesmi određenom izmjenom dao zaokružen oblik (Vuletić 1991, 1992, s. 89). Temeljna funkcija ponavljanja jest isticanje onoga što se ponavlja, no isto tako ponavljanjem se neki sadržaj osvjetljava s različitih stajališta, pogotovo ako se odvija u različitim kontekstima. Vuletićeva je teza da je ponavljanje ključna pjesnička figura uopće, kojom se osigurava bogatstvo, nelinearnost i slojevitost pjesničkoga teksta. U knjizi *Prostor pjesme* (1999) uvidom u figure ponavljanja, ali i odražavanja i sazimanja, ovaj teoretičar donosi uvide i podastire zaključke o prostornosti Kaštelanove lirike. Neki od njih bit će nam od koristi prilikom daljnje raščlambe formativnih modela kojima Kaštelanovi *Tifusari* ostvaruju odnos prema tematici smrti generiranoj ontemima zaraze i rata. Analitički ćemo ih zahvatiti po diskurzivnim razinama.

### *Grafostruktura Tifusara*

*Tifusari* u cjelini odražavaju bogatstvo oblikovnih modela, baš kao i semantičku i stilsku polivalentnost. Ovisno o pojedinom dijelu poeme, na različite se načine iskorištava grafizam teksta. U prvom dijelu, nakon početnih konstatacija o položaju lirskog subjekta i druge strofe u kojoj se ponavlja rečenica „Smrt do smrti”, koja se potom identificira sa stopama govornika, slijedi strofa koja govori o hodu navedenih stopa prema grobu. Ta strofa nije oblikovana na isti način kao prethodne, već joj je struktura okomita – grafičkim oblikom oponaša put prema smrti, a odsječenim ritmom kao da izražava ritam svakog pojedinog koraka.

Brojim stope na bijelu snijegu. Smrt do smrti.  
Smrt su stope moje.

Smrt do smrti. Smrt do smrti.  
Smrt su stope moje.

Svaka  
ide  
svome  
grobu.

[...]

Nakon četvrte strofe sastavljene samo od jednoga stiha položenoga na uobičajen način, slijedi strofa koja ponovno uspostavlja vertikalnu, ovoga puta korespondirajući sa semantikom izvora što se slijevaju prema moru.

ko izvori  
svome  
moru.

Nakon drugoga dijela, kratkog i odmjerenog, slijedi treći dio koji kao i prvi prenosi dramatiku i užas, ali na drugačiji način. Glavninu njegove strukture čine dijaloške dionice koje u dotada monofono tkivo poeme unose polifoniju glasova, kaos sudbina zatečenih u krvavom metežu. Pravopisni znak crtice kojim se uvode dijaloški dijelovi, točnije, dijelovi upravnoga govora gdje progovaraju različiti glasovi (kosti, oko, ljudi u koloni) ispresijecaju monolit teksta čineći ga poroznim i fragmentarnim. Takvu „nedovršenost“, kao i simultanost glasova, uvjerljivo dočaravaju trotočke na kraju upravnih rečenica. Završni dio ovoga dijela sužava se u okomicu na sličan način kao što smo vidjeli u prvome dijelu – u zadnjoj se strofi riječi nižu jedna ispod druge, misao se cjepka u jednoriječne stihove koji ponovno oponašaju ritam hoda u koloni.

Vijavica. Vjetar vije.  
Čovjeka ni vuka nije.  
– Ognja, ognja –  
Kosti vrište.  
– Zvijezde, zvijezde –  
oko ište.

Žvale mračne večerat će  
moje prste i moždane...

Vijavica. Vjetar vije.  
Čovjeka ni vuka nije.  
– Ljudi mili, braćo, ljudi...  
U tišini  
gluvi korak  
izmoreni.  
Slušam riječi  
u ognjici.

– Druže...  
– Druže...  
Rukom hvatam ladnu ruku.

Idem  
Nijem  
u koloni.

Četvrti dio nastavlja tendenciju vertikalnog uobličjenja, a jedini element koji remeti takvu orijentaciju jest kurzivna interpolacija stihova „*Oj Cetino moje selo ravno / kad si ravno kad si vodoplavno*“, koja pjesmu presijeca po horizontali čak

na dvama mjestima – drugi put navodi se samo prvi stih iza kojega slijedi trotočka kao oznaka nastavka, ali i kao signal repetitivnosti onoga što je već bilo navedeno. Osobito je zanimljiv kurziv kao način pisanja navedenih stihova – promjena tipa slova naglašava interpolirane stihove sugerirajući njihovo tradicijsko porijeklo.

Peti dio sastoji se od najdužih stihova poeme i ti su stihovi raspoređeni u tercine – ritam koji se njima postiže spor je i stalozen, a stihovi prenose apoteozu slobodi i ljubavi. Riječ je o svojevrsnom odmaku od konkretne situacije pojedinačne kolone i umirućeg pojedinca i širenju idejne dimenzije u općeljudske sfere suosjećanja i humanosti. Stoga je poema vizualno najšira, a sugestivno najsmirenija upravo u tom, petom dijelu. Šesti dio uobličen je kao šest katrena čiji je ritam također smiren i odmjeran, a kroz koje se nižu slike koje prenose pogled iz groznice: „goleme šume suncem rascvjetane”, ispresijecane slikama iz djetinjstva. Završna strofa nedvosmisleno signalizira smrt kao konačan ishod, ali isto tako prenosi i ponos („ali i u smrti mi smo partizani”) i nadu u još smjeliji nastavak borbe. Odatle besprijeckorna emotivna stalozenost do kraja, potpomognuta stihovima podjednake dužine i „klasičnim” katrenima.

### *Fonostruktura Tifusara*

Iako je vizualni identitet *Tifusara* bitan, nositelje najsočasnijih odnosa potrebno je tražiti na fonološkoj razini iskaza, a onda i na višim jezičnim razinama – leksičkoj i sintaktičkoj. Kao što je istaknuto, upravo je ponavljanje temeljni postupak iz kojega izvire Kaštelanova poezija, i to najčešće simultana ponavljanja koja zahvaćaju višestruke razine pjesničkoga diskursa. Pročitamo li pažljivo *Tifusare*, zamijetit ćemo aliteracije, osobito aliteraciju glasa *s* na samom početku poeme: „Brojim stope na bijelu snijegu. Smrt do smrti. / Smrt su stope moje. // Smrt do smrti. Smrt do smrti. / Smrt su stope moje. // Svaka / ide / svome / grobu. // Svaka ide svome grobu. / Ko izvori / svome / moru. // Svaka ide svome grobu”. Moguće je zapaziti cijeli koloplet riječi koje su glasovno povezane aliteracijom glasa *s* (*stope, snijeg, smrt, svaka, svome*), pri čemu se paralelno javljaju i aliteracije suglasnika *r*, kao i neka samoglasnička ponavljanja. Aliteracija suglasnika *r* najdojmljivija je među semantički povezanim riječima *smrt* i *grob*, iako se prenosi i dalje, na druge riječi (*izvori, moru*). Vuletić u takvom leksičkom odabiru uočava dominantnu suprotnost između života i smrti oko koje se konstruira čitava poema:

*Stope* su život, kao i *izvori*; *grob* je *smrt*, kao i *more*: *grob* i *moru* povezani su asonancijom (o–u) i aliteracijom (r). Ali *more* je i život! Život i smrt neprestano se miješaju u *Tifusarima*: miješaju se u bijeloj boji snijega, koja sadrži sve boje – kao život, kao izvori, kao more – i u crnoj boji noći, koja također sadrži sve boje – kao smrt, kao grob, kao more. I tako se veza *grob/moru* iskazuje kao jedinstvo jednakosti i suprotnosti, kao isto ono jedinstvo jednakosti i suprotnosti materijalizirano u sitnom, ali ključnom dijelu navedenog pjesničkog ustrojstva – u graničnom glasu s. [...] Prvi je dio *Tifusara* izrazito tamnih sadržaja; tek veza *grob – moru – izvoru* upućuje na postojanje mogućih suprotnosti izraženih aliteracijom glasa *s*, na postojanje mogućeg izlaza, svjetlosti, nade. [...] Jedinstvo suprotnosti izraženo aliteracijom glasa *s* nalazimo tako u usporedbi dvaju dijelova pjesme, ali i u svakom od ovih dijelova posebno; i konačno, ovo se jedinstvo suprotnosti nalazi i u materijalnosti samog glasa

s, čije granične vrijednosti između govora i negovora u kontekstu *Tifusara* označuju granicu između svjetlosti i tame, između života i smrti, slobode i neslobode, ljudskosti i neljudskosti. (Vuletić, 1999, s. 55)

Vibrant *r*, koji spada u zvučne glasove, pogodan je, kao svi granični glasovi, za izricanje graničnih stanja ljudske egzistencije (Vuletić, 1999, s. 57), a upravo takva su stanja – bolest, rat i blizina umiranja – tematska okosnica *Tifusara*. Pritom prva dva sinergijski uvjetuju onaj treći.

Osim aliteracija za Kaštelanovo su pjesništvo izrazito značajni homofoni (istozvučnice) – riječi različite geneze i značenja koje se isto izgovaraju – osobito pjesnički homofoni koji nemaju potpuno jednak glasovni sastav, već se radi o riječima koje su se našle u međusobnoj blizini, a glasovni im je sastav takav da jednu riječ u cijelosti možemo prepoznati u drugoj ili u dijelovima drugih riječi (usp. Vuletić, 1999). Zanimljiv je primjer homofonskih ponavljanja iz četvrtog dijela *Tifusara*, gdje svjedočimo analogijama glasovnih struktura pojedinih riječi koje produciraju analogije na semantičkom planu istih riječi generirajući ozračje koje se želi evocirati – u ovom slučaju, nježnosti i sjećanja na djetinjstvo: „Ne zbori noć. / To majka ruke / nad mojim **snom** / nad svojim **sinom** / savija / i njena crna / crna / **ko-sa** / **ko san** / na mojem čelu / klija” [istaknula – A. K. L.]. Primjera homofonskih ponavljanja u poemi ima još, ali ih zbog ograničenog prostora nećemo navoditi.

Ponavljanja su, nesumnjivo, temeljni postupak Kaštelanova stiha koja u širokoj lepezi svoje viševrsnosti i razgranatosti tvore bujnu orkestraciju pjesničkog izraza, odnosno „složeni kontrapunkt melodijskih kretanja” (Melvinger, 2003b, s. 182), kako ističe Jasna Melvinger, autorica više radova o Kaštelanovu pjesništvu. U članku *Polifonija u stihu Jure Kaštelana* Melvinger zaključuje:

I rime, i asonance, i aliteracije u Kaštelanovu stihu sudjeluju najčešće mimo determinanata, dakle, ne kao tvorbeni elementi očekivane, „progresivne“ homofonije, nego sustavno i mimo unaprijed utvrđenoga koda: naglašavajući pojedine metričke zakonitosti u ustrojstvu stiha, stupnjujući na različite načine zvonkost zvuka te obogaćujući mnogostruko sadržaj pjesme nijansama značenja koja proistječu iz polifonijskih odnosa. (Melvinger, 2003b, s. 181)

### *Sintaksostruktura Tifusara*

Kao što je bogato glasovnim ponavljanjima, Kaštelanovo je pjesništvo jednako bogato i ponavljanjima riječi, sintagmi, pa i cijelih rečenica. Ta se ponavljanja kreću od dvočlanih ponavljanja, preko tročlanih i višestrukih ponavljanja, ponavljanja većih cjelina do različitih primjera složenih ponavljanja u obliku refrena ili rečeničnih i sintagmatskih ispreplitanja (Vuletić, 1991, 1992, s. 49). Najčešće se različite vrste ponavljanja isprepliću i nadopunjuju. Osim na samom početku poeme kroz rečenice „Smrt do smrti”, „Smrt su stope moje” i „Svaka ide svome grobu”, o čemu se već mogao dobiti uvid, višočlana ponavljanja prisutna su i u drugim dijelovima poeme. U drugom dijelu poeme oba katrena na svom početku ponavljaju upitnu sintagmu „Hoće li (...)”, što doprinosi upitnom karakteru segmenta u kojem je neizvjesnost budućnosti i strepnja zbog mogućnosti zaborava onih koji su slo-

vodu platili životom temeljno semantičko mjesto. U trećem dijelu ponavljaju se tri rečenice ključne za dočaravanje nehumanih uvjeta kroz koje se kolona bolesnika probija – „Vijavica. Vjetar vije. / Čovjeka ni vuka nije” – ali isto tako, ponavljaju se i pojedinačne imenice (*ognja, zvijezde, ljudi, družje*) važne za opis teškog fizičkog i duševnog stanja u kojem se tifusari nalaze, kao i kompletna rečenična konstrukcija dviju susljednih rečenica: „Ognja, ognja - / kosti vrište. / - Zvijezde, zvijezde - / oko ište”. U četvrtom se dijelu tri puta, na početku svake strofe, ponavlja rečenica „Ne zbori noć”, koja je u funkciji izricanja posvemašnje noćne tišine, a onda i gotovo metafizičke usamljenosti izmorenih tifusara. Između svake od njih ubačena je kratka strofa koja u prvom pojavljivanju glasi: „Oj, Cetino, moje selo ravno / kud si ravno kad si vodoplavno”, a u drugom: „Oj, Cetino, moje selo ravno”. Jasno je, dakle, da se i stih zaziva rodnoga sela ponavlja, što dovodi do produkciranja nostalgije i sjete kao temeljnih emotivnih okosnica ovoga dijela. Zanimljiv primjer ponavljanja višočlanih sintagmi nalazimo i u petom dijelu:

**Otkuda ovaj glas,** ognjeni golub na dlanu,  
**otkuda ovaj glas, na kojoj obali raste**  
 sav od svitanja? Čuj noć kad vatre u šumi planu.  
**Otkuda ovaj glas, na kojoj obali raste?**  
 U svakoj stopi, na svakom koraku: **sloboda, sloboda,**  
**sloboda** iz rane, iz krvi **sloboda** izraste. [istaknula – A. K. L.]

Početna tročlana sintagma kojom započinje prvi stih „otkuda ovaj glas” ponavlja se i na početku drugoga stiha kao anafora. Cijeli drugi stih ponavlja se u četvrtom, da bi se u petom i šestom stihu javila tri jednočlana ponavljanja. Upravo u ovom dijelu poeme njezina idejna okosnica – glorificiranje slobode kao najveće vrijednosti – maksimalno sazrijeva. Imenica *sloboda* uzastopce je ponovljena čak tri puta, da bi nakon toga bila izrečena i četvrti put, u kontekstu koji naglašava njezino porijeklo u *ranama* i *krvi*. Sloboda tako biva izravno suprotstavljena ne samo ratu nego i bolesti koja je zahvatila nesretne tifusare. U šestom, završnom dijelu složenih ponavljanja ima najmanje, a razlog možemo tražiti u činjenici da taj dio podrazumijeva emotivno i spoznajno harmoniziranje cijeloga teksta – bol tu gotovo da se više i ne osjeća, emocije straha i neizvjesnosti zamijenjene su osjećajima ponosa i želje za osvetom, a pesimizam optimizmom u bolju i svjetliju budućnost. Jedino leksičko ponavljanje nalazimo u drugom stihu „Uz čelo druga moje čelo gori”, no ono je više u funkciji isticanja kolektivne povezanosti, emotivno-mentalne ujedinjenosti na zajedničkom putu u smrt, nego same patnje.

## Zaključak: sinergija semantičko-sintaktičkih sklopova u pjesničkom izricanju smrti i njezinih antipoda

Kaštelanovi *Tifusari* još od vremena svoje objave imaju status jednoga od najpotresnijih književnih tekstova o stradanjima u Drugom svjetskom ratu, kako

u Hrvatskoj tako i u široj regiji. Cilj ovoga rada bio je pokazati da smrt koja u poemi funkcionira kao ključno semantičko mjesto nije „uobičajena” ratna smrt, ona koja je generirana isključivo okolnostima ratnih borbi, već je riječ o smrti koja je obilježena dvostrukom tragedijom i dvostruko promijenjenim okolnostima – s jedne strane, njezin dolazak navješćuje približavanje njemačkih neprijateljskih snaga sa svim strahotama koje one sa sobom nose, dok je, s druge strane, smrt anticipirana zarazom tifusa koja se rasplamsava u partizanskoj četi, kao i u konkretnom tijelu partizana-tifusara, govornog subjekta poeme. Analiza iskaznih elemenata na različitim diskurzivnim razinama – fonološkoj, leksičkoj, sintaktičkoj i grafičkoj – pokazuje da čitava poema počiva na orkestraciji semantičko-sintaktičkih sklopova koji se temelje na različitim vrstama ponavljanja, tj. na specifičnim suodnosima istog i različitog koji svi, sinergijski, doprinose kreiranju slike nadolazeće smrti. Smrt, čiji dolazak postaje sve izvjesniji kako poema odmiče, bolna je i patnička smrt, kakvu nitko ne bi poželio – rat i zaraza udružili su snage u njezinu prizivanju. Ono po čemu je ova poema dodatno zanimljiva jest metoda kontrapunktiranja motiva i slika koje nose dijametralno suprotan emotivno-semantički naboj: predodžbama stradanja, boli i smrti neprestano se sučeljavaju predodžbe nade i vjere u mogućnost ponovne uspostave radosti. Funkciju katalizatora takvog značenjskog, ugođajnog i ritmičkog transfera Kaštelan pridaje ideji slobode koju predstavlja kao vrhunsku humanističku kategoriju i kao bitak sam te je, po ontološkom statusu i univerzalnosti, svjetonazorski izjednačava s ljubavlju.

## Literatura

- Brek, T. (2020). *Tvrđi tekst*. Zagreb: Fraktura.
- Kaštelan, J. (1950). *Pijetao na krovu*. Zagreb: Zora.
- Kragić, B. (2009). Jure Kaštelan. U: *Hrvatski biografski leksikon*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=189> (pristup: 10.11.2021).
- Lovrenčić, Ž. (2019). Jure Kaštelan i Federico García Lorca – sličnosti i razlike. *Kolo*, 3. Preuzeto s: <https://www.matica.hr/kolo/589/jure-kastelan-i-federico-garcia-lorca-slicnosti-i-razlike-29558/> (pristup: 18.04.2022).
- Maroević, T. (2004). Pjesnik kao pratitelj, poticatelj i promicatelj: uz predgovore, eseje, crtice felj-tone Jure Kaštelana. U: Jure Kaštelan, *Pobude i prizori* (s. 471–485). Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Melvinger, J. (2003a). Mladi Kaštelan i srpski nadrealisti: Davičo i Dedinac. U: J. Melvinger, *Moder-na i njena mimikrija u postmoderni: ogledi i rasprave* (s. 167–180). Zagreb: Dora Krupičeva.
- Melvinger, J. (2003b). Polifonija u stihu Jure Kaštelana. U: J. Melvinger, *Moder-na i njena mimikrija u postmoderni: ogledi i rasprave*. Zagreb: Dora Krupičeva.
- Milanja, C. (2017). *Hrvatsko pjesništvo 1930–1950* (s. 181–192). Zagreb: Matica hrvatska.
- MSD priručnik dijagnostike i terapije*. Preuzeto s: <http://www.msd-prirucnici.placebo.hr/msd-prirucnik/infektologija/gram-negativni-bacili/tifus> (pristup: 12.12.2021).
- Peleš, G. (1999). *Tumačenje romana*. Zagreb: Art Tresor.
- Stamać, A. (1983). Jure Kaštelan. U: A. Stamać (ur.), *Pet stoljeća hrvatske književnosti: Jure Kaštelan – Izabrana djela*. Knjiga 148 (s. 7–23). Zagreb: Matica hrvatska.

- Vuletić, B. (1991, 1992). Ponavljanja u pjesništvu Jure Kaštelana. *Govor, VIII, IX*, s. 49–90.
- Vuletić, B. (1999). *Prostor pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
- Vuletić, B. (2000). Predgovor izboru iz djela Jure Kaštelana. U: Jure Kaštelan: *Izbor iz djela*. Croatica – Hrvatska književnost u 100 knjiga. Knjiga 86. Prir. B. Vuletić. Vinkovci: Riječ. Preuzeto s: <http://www.stilistika.org/predgovor-izboru-iz-djela-jure-kastelana> (pristup: 11.11.2021).
- Vuletić, B. (2008). *Prostor pjesme i prostor pjesništva. Oblikovanje prostora u pjesmi Tifusari i u pjesništvu Jure Kaštelana*. Preuzeto s: <https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1780&naslov=prostor-pjesme-i-prostor-pjesnistva> (pristup: 14.09.2021).



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.23>

Data przesłania artykułu: 27.12.2021

Data akceptacji artykułu: 27.04.2022

LUCIJANA ARMANDA ŠUNDOV

Uniwersytet w Splicie, Chorwacja

(University of Split, Croatia)

## Vampires and Infection in Croatian Literature

### Abstract

Vampire characters in Croatian literature are a rare and marginal occurrence within fantastic Gothic literature, and their main task is to undermine the existing social order. Since the late 17th century, vampires were part of folklore writings and archive documents in which they were an explanation for the spread of infectious diseases and unexplainable epidemics, while from Romanticism onwards, they moved to literature in which they became metaphors for familial violence, mental and physical illnesses of individuals and of society as a whole. The author analyses vampire characters and vampirism as presented in popular novels by Boris Perić and Robert Naprta. In these novels, vampires function as multi-layered metaphors related to, *inter alia*, war traumas. Both novels feature characters of doctors, and the writers mostly use them to criticise corruption in and disadvantages of the health system. In Naprta's case, real-life Croatian scientists Ivan Đikić and Miroslav Radman are parodied, which gives a touch of contemporaneity to those novels. The final gallery of vampire characters includes those from the novel written by Milena Benini.

*Keywords:* vampires, metaphor, Boris Perić, Robert Naprta, scientists as literary characters

## Wampiry i epidemie w literaturze chorwackiej

### Streszczenie

W literaturze chorwackiej postaci wampirów są marginalnie obecne w gotyckiej literaturze fantastycznej, mającej na celu podważanie istniejącego porządku społecznego. Od końca XVII wieku wampiry występują w tekstach folklorystycznych oraz dokumentach archiwalnych, w których wykorzystywane są do wyjaśnienia szerzenia się chorób zakaźnych, niewytłumaczalnych epidemii, a od okresu romantyzmu wchodzą do literatury, w której stają się metaforą przemocy w rodzinie, choroby psychicznej i fizycznej zarówno poszczególnych ludzi, jak i całych społeczeństw.

Autorka poddaje analizie postaci wampirów i zjawisko wampiryzmu w popularnych powieściach Borisa Pericia i Roberta Naprty, w których stają się one wieloznacznymi metaforami, powiązanymi między innymi z wojennymi traumami. W dziełach obu autorów obecna jest postać doktora, wykorzystywana najczęściej do krytyki korupcji oraz słabości systemu zdrowotnego.

W utworach Naprty dochodzi również do sparodiowania chorwackich naukowców: Ivana Đikicia i Miroslava Radmana, dzięki czemu zyskują one rys współczesności. Do galerii chorwackich wampirów autorka analizy zalicza także postaci z powieści Mileny Benini.

*Słowa kluczowe:* wampir, metafory, Boris Perić, Robert Naprta, postaci naukowców

## Introduction

The multi-layered figure of the vampire in literature has shown its durability, metaphoricity and the power of transformation with the help of which, in different literary periods, it was given different features and often ended up on the very margin of the literary canon. From their marginal position, the vampire characters pointed to social criticism with which they questioned the governing philosophical, political, and social order. In world literature, the most famous vampire is Count Dracula<sup>1</sup> from Bram Stoker's eponymous novel of 1897. The Count's ambition is to corrupt the identity of the allegedly developed West in the process of reverse colonisation (Punter, Byron, 2013, p. 232).<sup>2</sup> The ability to turn into a bat, a wolf and a rat is linked to infection and diseases, and the pronounced sexuality, in a work in which exchanges of bodily fluids and blood, alluding to sperm, are mentioned, almost anticipates AIDS as a disease.<sup>3</sup> Stoker's Dracula stands for metaphysical evil as well as infection that came from the East and from the countryside to endanger

<sup>1</sup> Nina Auerbach thinks that Dracula is less the culmination of a tradition than the destroyer of one because he does not seek intimacy and human company like his predecessors, Lord Ruthven and Carmilla (Auerbach, 1995, p. 64). David Punter and Glennis Byron also agree with that, and they call Stoker's Dracula solitary, completely different than the contemporary vampires, who desire intimacy (Punter, Byron, 2013, p. 271).

<sup>2</sup> The historical figure of Vlad Țepeș, Voivode of Wallachia, whom Stoker used as a template for the character of Dracula, is mentioned by Maria Todorova in her study *Imagining the Balkans* (Todorova, 2009, p. 122) in which she says that it is the exoticism that turned the historical Țepeș into the immortal figure of Dracula, but the latter is less an illustration of Balkan violence than an attribute of morose Gothic imagination. In the study, the author deals with the images of the Balkans based on Western authors' travel writing, and she links Țepeș's exoticism to the barbarian practice of impaling victims, a practice which, in her opinion, horrified the Europeans. Țepeș, the Voivode of Wallachia, was presumed to be a captive of the Ottomans from whom he could have learned about cruelties such as impaling. Croatian bishop Nikola Modruški (Manea-Grgin, 2005) also had a role in spreading such stories. That practice in Stoker's book became simultaneously a symbol of fight against the mighty Ottomans, a symbol of everything which was dark in Europe itself, but also a symbol of an Eastern practice with the help of which Dracula conquers the supposedly enlightened West. That West in Stoker's novel does not use a hawthorn stake to destroy Dracula, but the weapons of empire, such as a *Kukrie* and *Bowie knife* (Punter, Byron, 2013, pp. 233–234). Although the Westerners used more sophisticated weapons, they still turned into the barbarians from which they wanted to differ (Botting, 1996, p. 151). Ljubica Matek and Sabahudin Mededović also write about reverse colonisation and ideology in Stoker's novel (Matek, Mededović, 2017).

<sup>3</sup> According to Fred Botting, *Dracula* also features allusions to plague to which a story about Dracula's family history is linked — a history full of tribal migrations and conquests which brought plague too (Botting, 1996, p. 146).

the West and the city; the city thus becomes a great source of nourishment for the monster which survives by drinking blood. The display of suppressed sexuality is evident in *The Vampire* by John Polidori, an English author, published in 1819, while Joseph Sheridan Le Fanu in *Carmilla* (1872) plays with female sexuality and introduces the topic of lesbianism in Gothic literature. Following the publication of Anne Rice's *Vampire Chronicles* in 1976, an entire succession of novels about vampires appears. In them, the vampires are tamed with the help of a change in the narrative structure which enables them to become narrators and thus evoke sympathy in readers (Gordon, Hollinger, 1997, p. 2).<sup>4</sup> Despite taming, the main features of the figure of the vampire remained attraction, sexuality and a link to infection which has hidden meaning. Modern vampires no longer live in villages, abandoned castles and far-away places; they inhabit towns, which become a part of vampire geography. Erasing borders between reality and myth, the writers and film directors made vampires inhabitants of a world which is more alluring than the everyday world. Their attraction is not based exclusively on sexuality, but also on a multi-layered semantic and on their being simultaneously old and modern; living for ages, they have collected all the wisdom of the world and managed to escape mortality and oblivion. The vampire myth in literature and popular culture remained alive thanks to its rich metaphoricity with the help of which the metaphysical evil put on a modern suit in which every person can see their own defects as well as the defects of the society they live in. In other words, a vampire may be compared to a distorted image in the mirror in which we see our own errors (Zanger, 1997, p. 23). According to Nina Auerbach (1995, p. 145), every age embraces the vampire it needs because it embodies fears, desires, and anxieties of a certain society in a certain time (Botting, 1996, p. 13); something that will prove true in Croatian vampire characters too, whose metaphorical meanings are linked to cultural, political and ethical issues of the time in which they were created.

Despite global popularity, the figure of the vampire is a relatively rare occurrence in Croatian literature, and it is partly due to that rarity that it is marked with connotative meanings. In the works of writers such as Rikard Jorgovanić, Fran Galović and Ulderiko Donadini, the figure of the vampire is but an indication, a premonition, and an implication for violence (Armanda Šundov, 2014, p. 267). Antun Gustav Matoš places a vampire in his pre-Avant-garde narrative poem "Mora" ("Nightmare") in which there is a conflict between the tragic powers of the word and the lyric *self* which suffers all the pains of civilisation (Oraić Tolić, 1986, p. 116), while Antun Branko Šimić wrote the poem "Vampir" ("Vampire") in which he presents "one of the edges on which the main metamorphosis of Šimić's poetic occurs: *'taking away own lyric Self and return to non-being'*" (Pauly, 2008, p. 488).<sup>5</sup> The

<sup>4</sup> According to Jules Zanger the new vampire became communal, public, secularised, devoid of religious dimension, socialised and humanised, and thus slid from metaphor into metonymy because he approached the human semantic field (Zanger, 1997, pp. 17–26).

<sup>5</sup> All quotations in this article have been translated into English by Jelena Kuzmić, unless stated otherwise.

first true vampire character in Croatian literature appeared in Goran Tribuson's short novel *Ljetnikovac* (*Summer House*), part of collection *Praška smrt* (*Death in Prague*) in 1975, but since it is a suicidal vampire who makes a philosophical narrative on the uselessness of his own existence without referencing infection, that vampire will not be the subject of this work's analysis. The article highlights two 2006 novels, directly linked to vampire infection and vampire figures; the first is Boris Perić's *Vampir* (*Vampire*), a novel which is based on the legend of the first Croatian vampire, Jure Grandić; the second is Robert Naprta's *Vampirica Castelli* (*Vampiress Castelli*), full of pornographic parts which somewhat alleviate an open criticism of the healthcare system and the introduction of vampirism as a metaphor for the horrors of the Homeland War. The same author penned a serialised young adult novel, *Luna* (2010, 2012), a combination of *Twilight Saga*, *True Blood*, *Vampire Diaries* and *Harry Potter*. The novel features a procession of witches, vampires, werewolves, shapeshifters, and similar creatures, and with its comical tone, it plays with and makes fun of the genre's conventions. Especially interesting are the characters of the contemporary geneticists Ivan Đikić and Miroslav Radman, who are portrayed as corrupted, fame-seeking individuals in the novel. Vampirism as infection is also the subject matter of the novel *Djelomična pomrčina* (*Partial Eclipse*, 2012) by the recently deceased Croatian author Milena Benini. In the novel, the vampires are portrayed as an underground scene, linked to the healthcare system because of their mode of survival, but no serious social criticism is present. Since vampires have so far been the subject of ethnological and anthropological studies,<sup>6</sup> this paper is an attempt to systematise and make a typological characterisation of the figure of the vampire in Croatian literature in which the focus is on their metaphoricality, a sign of a disease of the society as a whole. The figure of the vampire, as a metaphor, points to sexuality, power, relation of power and alienation, attitudes towards illness and the definition of evil in today's times (Gordon, Hollinger, 1997, p. 3), and the article's author, out of all mentioned implications, places the most emphasis on attitudes towards disease and infection using contemporary Gothic literature theories by authors such as David Punter, Glennis Byron, Fred Botting, Nina Auerbach, Jules Zanger.

---

<sup>6</sup> For instance, Irena Benyovsky's 1996 work, in which the author used 18th-century material from the Historical Archives in Dubrovnik with a view to shed some light on beliefs about vampires, and especially highlighted are works by Lovorka Čoralić, Željko Đugac and Sani Sardelić from 2011 in which the subject of their analysis is a paper stored in the State Archives in Venice; the paper mentions an interesting case of mutilating the body of a man in Žrnovo, Korčula, in the 18th century because the locals believed him to be a vampire. No anthropological study analyses relationships between such documents, demonology legends of vampires and the figure of the vampire in Croatian literature. An improvement in that context is an article of this paper's author, entitled "Dokumenti o vampirima iz 1833 u Nadbiskupijskom arhivu u Splitu" ("Documents on Vampires from 1833 in the Archbishop Archives in Split"), in which the author points to a relationship between folklore, archive documents and literature.

## From Folklore to Contemporary Croatian Literature: Vampire Figures and Infection

Although vampire legends are present in a number of countries, such as India, China and Tibet, Gothic literature theoreticians<sup>7</sup> are of the opinion that contemporary literary vampires come from Eastern European folklore tales (Punter, Byron, 2013, p. 268). In such tales the vampire is described as a peasant who attacks his family or fellow peasants, and, as for his looks, he is plump, ruddy, and dark in colour (Barber, 2010, pp. 2–4), meaning he did not bear much resemblance to the contemporary vampires. However, the figure of the vampire known from folklore went through a number of changes as it started to appear in literature, and so the vampire became a sophisticated aristocrat, a seducer, and a demon lover in Romanticism; a pop icon and a rock star in the 20th century; and finally, an educated and sophisticated rich man in the 21st century. In folklore, vampires functioned as an explanation for occurrences such as premature deaths, the medical phenomenon of the decomposition of the body in the grave, and for infections and epidemics, starting from plague and tuberculosis, all the way to sexually transmitted diseases, such as AIDS.<sup>8</sup> Globally, the most known cases of vampirism are those from 1732, involving Arnold Paole from Hungary, and from 1725, involving Peter Plogojowitz from the Serbian Danube region, who was accused that his body in the grave looked complete, not decomposed, and that he caused the death of nine people, whom he throttled in their sleep (Barber, 2010, p. 6). In addition, he had “wild signs” on his body, referring probably to his penis in erection, an occurrence explained by science as the swelling of sexual organs during the decomposition of the body (Barber, 2010, p. 9). On the Croatian soil, the most known is the legend of Jure Grando,<sup>9</sup> recorded by Janez Vajkard Valvasor in *Slava vojvodine*

<sup>7</sup> In her PhD thesis, *Gotički motivi u hrvatskoj književnosti (Gothic Motifs in Croatian Literature)*; 2014), this article’s author justifies in detail her choice of using the adjective *gotička* instead of *gotska* to refer to literature. The adjective *gotska* often had negative connotations because it referred to the Goths, whose life and customs have ever since the historian Tacitus been in stark contrast with Roman life and customs, and have been considered barbaric. The adjective *gotička* has positive connotations because it refers to architecture and indicates the fascination with medieval gothic, whose main characteristic are tall churches with distinctive pointy arches. In the 18th century, while Gothic literature was emerging, the adjective *gothic* in English literature referred to everything vintage and archaic, unusual, and peculiar, and it was also linked to medieval knights and thus gained positive connotations. The distinction between *gotski* and *gotički* is marked in Croatian, while it is not present in English.

<sup>8</sup> In her already-mentioned article on documents on vampires in the Archbishop Archives in Split, the article’s author found an 1833 document in which Lubin, a clergyman from Trogir, states that superstitions about vampires were eradicated in Trogir vicarage when walls which created bad (non-ventilated) air and contributed to epidemics were torn down; and the people usually blamed epidemics on vampires (Armanda Šundov, 2020, p. 392).

<sup>9</sup> There is also a 1403 legend about Priba, who died in Otchus, on the island of Pašman. Pavao Pavlović, the mayor of Zadar, wrote a report on her and gave the permission to desecrate her body

*Kranjske* (*The Glory of Kranj vojvodina*) in 1689, and it was also recorded by Hermann Hesse in *Priče o sablastima i vješticama iz Rajnskog antiquariusa* (*Stories about Spirits and Witches from the Rhein Antiquaries*; 1924/1925). According to the legend, Grando's body was alive after his death; he had a smile on his face and was accused of knocking on people's door at a late hour, with those people then dying as a consequence (Hesse, 2007, pp. 49–50). He also overpowered his widow every night — a clear indication of his sexuality. Vampire legends were also mentioned by Alberto Fortis in his 1774 *Put po Dalmaciji* (*Journey to Dalmatia*). Fortis claimed that Morlachs believed in the existence of vampires who were assumed to suck children's blood, like in Transylvania (Fortis, 2004, p. 44). He also mentioned the custom of cutting lower legs and needle piercing the deceased who was suspected of being a vampire or a werewolf, but there are no sexual implications in Fortis, although Ivan Lovrić in *Bilješke o putu po Dalmaciji opata Alberta Fortisa* (*Notes on Journey to Dalmatia by Abbot Alberto Fortis*; 1776) states that werewolves are said not to suck blood, but they rape women who are not ashamed to talk about it and that a werewolf would also satisfy himself on the husband who would catch him in the act with his wife (Lovrić, 1948, pp. 162–163).

Fortis and Lovrić mention that Morlachs use the word *werewolf* as a synonym for *vampire*, although semantic fields of these terms match only partially. According to the *Hrvatski etimološki rječnik* (*Croatian Dictionary of Etymology*), the Old Slavic word *upir* referred to a dead man who attacked humans and animals, and who could create a man driven by an evil force (Gluhak, 1993, p. 661). The *upir* was also said to leave its grave at night to kill animals and humans and sometimes to drink blood, with the dying victim turning into a vampire. The same dictionary also has an entry on *vukodlak* — a man who can turn into a wolf and then back into a human; as wolf, he kills humans and animals (Gluhak, 1993, p. 689). Marijeta Rajković Iveta and Vladimir Iveta list all the traditional names for *vampire* in Croatia, Bosnia and Herzegovina, Serbia and Montenegro and conclude that the predominant name for a vampire in Croatia is *vukodlak*, followed by *vampire*. Further, they note the following names: *vukozlak*, *vukozlac*, *loroko*, *kosac*, *tenjac*, *mekodlak*, *ris*, *osuđenjak*, *mračnjak*, *krsnik*, *strigun/štriga* (Rajković Iveta, Iveta, 2017, p. 63). Studying the legends of Istria, Evelina Rudan notes that *štriga/štrigun* is used for vampires in that area and that those creatures have a specific physical appearance because they usually have human form, and their features include a tail, an intense gaze, strange eyes, old age, zoometempsychosis, bilocation, birth in amniotic sac, non-specific strangeness of appearance which causes repugnance or fear, and bruises. Their actions included various types of damage to animals, causing diseases in humans, unusual phenomena and fighting *krsniks* (the Croatian version of vampire hunters) (Rudan, 2016, pp. 217, 231). Some theoreticians distinguish a vampire from a *povratnik* (*returnee*); Peter Kreuter (after: Rajković

by driving a stake into her heart (Klaić, 1896, p. 223), all because some locals claimed that the dead woman molested them.

Iveta, Iveta, 2017, p. 10) claims that returnees do not drink blood like vampires, while Claude Lecouteux (after: Rajković Iveta, Iveta, 2017, p. 10) thinks that vampires are made up of various types of deceased humans. Jan Louis Perkowski (after: Rajković Iveta, Iveta, 2017, p. 10) defines four basic vampire types and notes, similarly to Kreuter, that returnees do not attack humans and that their actions are not limited to night time, while Rudan (2016, p. 276) highlights that the dead return due to their own guilt (whether intentional or unintentional), due to their household or community members' guilt, or for consolation, and all that can depend on the narrator's perspective, resulting in those creatures showing more similarities than differences with vampires. In this paper, a vampire is a dead man possessed by an evil spirit; wishing to quench his thirst for blood, he rises from the grave at night to attack humans and animals, and his victims also may turn into vampires.

It is the aforementioned legend about Grando that Perić's novel *Vampir* is based on. The novel takes place in present-day Zagreb and Istria, but Grando does not appear as the main or supporting character; rather, he is a premonition which acts with the help of other characters' irrational actions (Armanda Šundov, 2014, p. 272) and is materialised in the form of his daughter and successor, Alice, who infects Zlatko, the main character, with vampirism.<sup>10</sup> Alice is described as her father's true successor because she had ripe, golden tan (Perić, 2006, p. 132), an air of mystery, and sexual energy with which she seduced Zlatko and left bites and congealed blood on his body. At the end of the novel, it is implied that Zlatko became a vampire too, because he took the infection well, unlike his friend Silvija whose blood did not accept the alien vampire fluid.<sup>11</sup> The theory of vampire infection and fluid is developed in the novel by doctors Kraljević and Bjelinski, who say:

That unknown substance is somebody's blood, I hope you understand that. Although I have never seen blood with such chemical structure, it behaves just like any other blood during transfusion: if you are compatible with some of its — as yet completely unknown to us — properties, it will rule your system completely, and if not, as it happens when mixing non-compatible blood groups, powerful chemical reactions will occur, red blood cells will congeal and the person will die. (Perić, 2006, pp. 218–219)<sup>12</sup>

<sup>10</sup> *Vampir* is the first part of a trilogy of novels. *D'Annunzijevo kod* (*D'Annunzio Code*; 2007) is the second part, in which vampirism is linked to dictatorship of pleasure and sadomasochistic tendencies, while in the third part, *Povijest paučine* (*History of Cobweb*; 2018), the legend of Grando is part of the plot again.

<sup>11</sup> It appears that Silvija is punished with death for her lesbian relationship with another vampire, Ana, whom Zlatko himself calls a slut out of jealousy, while Zlatko's heterosexual relationship with Alice ends in his transformation into a vampire because his blood accepted the alien fluid (Armanda Šundov, 2014, p. 278).

<sup>12</sup> Original: "Ta nepoznata supstancija je nečija krv, to vam je valjda jasno. I ona se, premda nikad nisam vidio krv takve kemijske strukture, ponaša poput svake druge krvi pri transfuziji: ako ste kompatibilni s nekim njenim, nama još sasvim nepoznatim, svojstvima, ona će postupno ovladati vašim organizmom, ako niste, kao što se događa pri miješanju nespojivih krvnih grupa, doći će do žestokih kemijskih reakcija, zgrušavanja crvenih krvnih zrnaca i smrti."

The scientists go on talking about antibodies, antigens, and the urgency of finding the person who was the source of that blood, that is, patient zero, and of isolating those that s/he infected. Thus, the author anticipates today's all-present fight against coronavirus. Because it causes mild symptoms in some people, and serious in others, the virus is mystified. The infection is a leitmotif in the novel; Zlatko talks about his dream about plague, "whose minions were vermin and rats" (Perić, 2006, p. 72). This is also linked to coronavirus because the first official reports claimed its animal origin. Yet, Zlatko concludes that man is plague and says that humans act like vampires towards each other; vampires who drain energy. On a few occasions, the implicit author emerges as being familiar with the theory of Gothic literature; through the main character, he talks about vampire infection, wondering if it is just a mysterious disease, or something much more complex, such as draining one's life essence.

The character of doctor Kraljević, who works in Vrapče mental hospital, is a sort of counterpart of Stoker's John Seward because both keep a diary of unusual events, and Kraljević's patient Cernjak, who suffers from Renfield's syndrome, is named after Seward's patient. Here, the novel's author uses composition intertextuality, paraphrasing not only Stoker's statements, but his narrative actions too. At a certain point, Zlatko asks a question about Grando: "Perhaps he was a rake, and perhaps he suffered from a mysterious disease, whose symptoms medicine will describe, as well as name the disease, only three centuries later?" (Perić, 2006, pp. 140–141).<sup>13</sup> That question is an example of clinical studies discourse, which the author is using to question how the Gothic and medicine discourses are linked. Discussing Gothic medicine, Meegan Kennedy explains that medical discourse on strange cases energised the 19th-century Gothic novel, while the tradition of Gothic medicine provides the novel with a model of cultural contamination and conflict in its yoking of disparate discourses (Kennedy, 2004, p. 327). Mixing those two discourses, the implicit author, through the character of Zlatko, makes an ironic conclusion which in today's times, when people are afraid of getting vaccinated and fear the pandemic, sounds almost prophetic: "[T]he Croatian people, in their unprecedented ignorance, which with small adjustments to period requirements still greatly determines public opinion, suspected everyone and everything of killing and consummation of humans. Thus, the apothecaries ground humans and made powders and pills from their dust" (Perić, 2006, p. 175).<sup>14</sup> At the very beginning, doctor Kraljević is trying to explain the vampire infection realistically and coldly, turning Cernjak into an interesting clinical case, but as the novel goes on, his

<sup>13</sup> Original: "Možda je bio razvratnik, a možda je patio od neke tajnovite bolesti, kojoj će medicina tek tri stoljeća kasnije opisati simptome i nadjenuti ime?"

<sup>14</sup> Original: "[H]rvatski je puk u svojoj nevidenoj zatucanosti, koja uz neznatne prilagodbe zahtjevima vremena još i danas u bitnom određuje javno mnijenje, sumnjičio sve i svakoga za ubijanje i konzumaciju ljudi. Tako su apotekari mljeli ljude i od njihova praha proizvodili praške i pilule."



discourse becomes ever more similar to Gothic discourse, and Zlatko constantly makes the medical jargon ironic and fills it with metaphors, such as the following:

Disease is that black force, which with its metaphors in the general uneasiness invokes the character of vampire [...] with disease we shall shun the other showing him as a pestilential, infectious alien [...] with disease we shall blackmail our neighbours [...] It is as if all those wonderful characteristics were always rooted in the bog of filth of the so called Croatian national being [...]. (Perić, 2006, pp. 201–202)<sup>15</sup>

The whole novel is full of metanarrative comments in which the author questions the position of Gothic literature within the canon; it can be seen most clearly in the comment that the word vampire is found in the dump of metaphors (Perić, 2006, p. 20). It is a way of saying that the word is used excessively to the point of being worn out.

Just as the authors of late 19th-century Gothic novels expressed their suspicions about modern medicine,<sup>16</sup> so Perić, in his novel, with his main character's help, talks about ambitious doctors whose actions are not in line with the Hippocratic Oath. Zlatko describes doctor Kraljević as an atypical physician, who does not ask for bribery and is intriguing. His departure from the common and the typical is also visible in books he keeps in his office, among which is Stoker's *Dracula*. Doctor Kraljević studies "the strange case" of Igor Cernjak, who suffers from Renfield's syndrome. While describing the case, he uses professional literature by Krafft-Ebing and Noll and so, again, medical and Gothic literary discourses overlap, all to criticise the healthcare system, medical research, and doctors. The criticism is best seen in the following sentences: "Igor Cernjak, I thought, was but a guinea pig of a very greedy scientist, who will shine briefly with an article on Renfield's syndrome and clinical vampirism, and then leave »the unfortunate vampire« to rot

<sup>15</sup> Original: "Bolest je ta crna sila, koja svojim metaforama u općoj nelagodi zaziva lik vampira [...] bolešću ćemo izopćiti drugog pokazujući ga kao kužna, zarazna stranca [...] bolešću ćemo ucjenjivati bližnje [...] Sve te divne osobine kao da su oduvijek ukorijenjene u kaljuži tzv. hrvatskog nacionalnog bića [...]." On several occasions, the implicit author provides social criticism, commenting on the Croatian political reality, primitive egoism, system corruption, post-war everyday life, fake national solidarity and similar social phenomena which contribute to the appearance of political vampirism: "Every politician, in effect, is a vampire, from people's tribunes to the alleged self-conscious elite, from the primitive right, frantic about lies of blood and soil, to the seemingly polite liberals and their illusions of tolerance and political correctness" (Perić, 2006, p. 13; original: "Svaki političar u osnovi je vampir, od pučkih tribuna do tobožnje samozatajne elite, od primitivne desnice, raspomamljene za lažima krvi i tla, do naoko uglađenih liberala i njihovih tlapnji o toleranciji i političkoj korektnosti"). In one interview, the author himself confirms that he criticises the state of tradition in *Vampir*: "It is my own personal experience of life in Croatia in the past 17 years, vampirism of transition, that is, ill-fated political metaphor of draining the nation's vital resources" (Pikok, n.d.).

<sup>16</sup> Emily Banks thinks that it is in the portrayal of doctors Maradick and Brandon that said suspicion towards practising modern medical methods is seen in Ellen Glasgow's work (Banks, 2016, pp. 353–354). In her work, the doctors symbolise patriarchal domination in modern American society, while in Perić's novel the doctors are an illustration of an attempt by the medical science to control society.

until death in the loneliness of a rubber cell and eat flies and spiders” (Perić, 2006, p. 67).<sup>17</sup> The other physician character is Stjepan Bjelinski of the Faculty of Medicine of Zagreb. He helped doctor Kraljević kill his own patient, Cernjak, and his family, when the two realised that they no longer had control over their research. Doctor Bjelinski also mixes medical and Gothic literary discourses when formulating a theory on vampire blood group and fluid. He confirms that it borders on superstition in the following phrase: “Were I not a man of science, I should dare to say that we are dealing with enchantment” (Perić, 2006, p. 219).<sup>18</sup> At the end of the novel, it is implied that the two doctors were killed by Grando himself; thus, the research they were conducting turned against them. The main character (also the narrator) is criticising the spiritual climate in his country. The climate reflects on both science and scientists who are motivated by tangible assets and fame and whose discourse does not differ that much from literary discourse. Thus, limits and the relationship between literature and science and their social role are questioned.

Unlike Perić, who manages to achieve a serious tone with such narrative techniques as metanarration and intertextuality, in which he proves to be an excellent connoisseur of the theory of Gothic literature who is trying to approach the literary canon, Naprta has no such ambitions. His novel *Vampirica Castelli* consists of a three-tier repetitive structure. In the foreground, there is a somewhat naïve inspector Prilika (Croatian for “opportunity”), who hunts Zoran, the vampire; in the hunt’s background there is a war going on in Zagreb mafia circles. The third part of the structure consists of explicit pornographic episodes, which make the novel closer to trivial literature, despite the social criticism present. In this novel the vampires are linked to two metaphors (Armanda Šundov, 2014, p. 281). The first refers to an exceedingly rare disease, porphyria. The daughter of the pathologist Janoš Fluckinger suffers from it. She is named Charlotte, just like one of the more important characters in Miroslav Krleža’s play *Gospoda Glembajevi* (*Messrs. Glembay*). While Krleža’s heroine, on the connotative plan of the play, manipulated everyone around her and drank their blood, Charlotte is completely harmless. When strange bestial atrocities, akin to vampire attacks, start happening in Zagreb (for which atrocities Charlotte was not responsible), doctor Fluckinger speaks to inspector Prilika about porphyria: “It is actually a serious metabolic disorder, when the body is not capable of producing red blood cells by itself [...] Those born with it must, somehow, constantly get red blood cells because their body cannot produce them itself. Therefore, they must drink blood” (Naprta, 2006, p. 44).<sup>19</sup> Be-

<sup>17</sup> Original: “Igor Cernjak, slutio sam, bio je tek pokusni kunić častohlepnog znanstvenika, koji će nakratko zablistati stručnim člankom o Renfieldovu sindromu i kliničkom vampirizmu, a potom ostaviti »nesretnog vampirak« da do smrti trune u samoći gumene čelije i tamo žvače muhe i pauke.”

<sup>18</sup> Original: “Da nisam čovjek od znanosti, usudio bih se reći da imamo posla s čarolijom.”

<sup>19</sup> Original: “Zapravo se radi o teškom poremećaju metabolizma, kad organizam nije u stanju sam proizvoditi crvena krvna zrnca [...] Oni koji se s tim rode, moraju nekako konstantno dobivati crvena krvna zrnca jer ih njihovo tijelo ne može samo proizvoditi. Dakle, moraju piti krv.”

cause of the disorder, Charlotte appeared to be a real vampire and for that reason was killed by the Demon Sanitary Inspection, led by a female inspector, Bubalo, Father Xavier and Filipović, a former UDBA (Yugoslav Secret Police Administration) member. That way they showed their domination over everything “other”; thus porphyria, in a metaphoric sense, stands for everything that makes people different in various societies, from ethnic origin, through sexual orientation and physical appearance, to rare diseases. The Demon Sanitary Inspection is made up of hypocrites for whom everything different is a disease. Just as the Westerners in Stoker’s *Dracula* turn into barbarians as Dracula is driven out of Western Europe (Botting, 1996, p. 151), so the Demon Sanitary Inspection in *Vampirica Castelli*, while driving a stake into Charlotte, turns into primitive creatures and the demons it hunts.<sup>20</sup> Despite trivial elements, Naprta manages to be contemporary, especially in the process of ironisation of the entire Croatian corrupt society, whose everyday life is based on a number of divisions.

The second metaphor in *Vampirica Castelli* refers to war devastations which, in this case, literally turn people into monsters. The main figure of the vampire in this novel is the shabby, smelly, and haggard Homeland War soldier, Zoran, who, like the vampires of folklore, feeds on cattle and pays visits to his widow Ema, who describes him thus: “Horribly, he looked horribly [...] His face was gaunt and black, knee-length dark circles, it was full of grisly scabs, and on his neck, a dressing, some kind of gauze, drenched in caked blood [...] and on his neck, there was an open tear, live wound, deep and black” (Naprta, 2006, pp. 88–89).<sup>21</sup> First, the reader finds out through Ema that Zoran was a scout during Oluja (Operation Storm),<sup>22</sup> and later on Zoran stops being an object and becomes the subject, claiming that he has all the symptoms of an infection known as vampirism, which “aspirin and tea with lemon”<sup>23</sup> will not make go away (Naprta, 2006, p. 125). Furthermore, he says that he was a witness to numerous beastly crimes in Oluja and was turned into a vampire by Rade, a Serbian major: “That’s when it happened; Rade raised me from the ground, weak as I was, and then drove his fangs into my jugular vein. Blood spurted everywhere, and Rade drank, like from a source. He did not stop” (Naprta, 2006, p. 128).<sup>24</sup> Zoran’s transformation into a vampire is not romanticised at all because his experience mirrors all those less attractive sides of vampire in-

<sup>20</sup> Naprta describes them as members of a cult, who believe they serve justice, alluding also to Ku Klux Klan because they had hoods on their heads and small crosses on their chests, even though they were clad in black (Naprta, 2006, p. 181).

<sup>21</sup> Original: “Strašno, strašno je izgledao [...] Lice mu je bilo ispijeno i crno, podočnjaci do koljena, sve puno gadnih krasta, a na vratu povež, neka gaza, natopljena skorenom krvlju [...] a na vratu mu se ukazala otvorena razderotina, živa rana, duboka i crna.”

<sup>22</sup> Oluja (4–7 August 1995) was a large military operation in which the Croatian army and police managed to liberate the occupied areas of the Republic of Croatia from the control of rebel Serbs.

<sup>23</sup> Original: “od aspirina i čaja s limunom.”

<sup>24</sup> Original: “I tad se to desilo; Rade me, onako onemoćala, podigao od poda, a onda mi je zario svoje očnjake u vratnu žilu. Krv je sukljala na sve strane, a Rade je pio, k’o na izvoru. Nije prestajao.”

fections, such as a thirst for blood, hiding from humans, social ostracism, and suicidal thoughts. The way Zoran was turned into a vampire shows the consequences war has for people, changing them forever. Like Perić's Zlatko,<sup>25</sup> Naprta's *Prilika* criticises transition ruled by corruption, golden youth which drinks alcohol and does drugs while listening to "srpske pevaljke" (a derogatory expression for Serbian turbo-folk singers), and criminals who became generals in the war and part of the new government, although they smuggled weapons and oil to the enemy. In the background, one can feel the implicit author's ironic and resigned attitude: all political systems are ruled by the same people who change sides and parties, an attitude that is typical of Croatian mentality.

As Naprta's serialised novel, *Luna*, is a young adult novel, it does not contain pornography, making the text less burdened with trivial content. However, the author keeps his comical tone, with the help of which he plays with folklore content, Gothic literature, and pop culture on the lexical, stylistic and composition level. The main character is a teenage witch, Luna, who falls in love with Alex, a positive vampire, who is a mix between Bill and Eric, vampires from the *True Blood* series and Edward from the *Twilight Saga*. *Luna* is a novel full of strange creatures who do not live in a secondary world; instead, they live in the primary world with humans in urban Zagreb. However, they are still separated from them by the net of not seeing, and the readers accept this co-existence from the very start. Apart from Alex, among the vampires there are also the antagonist Wlodimir and his friend Hasan beg, as well as Siniša, taken from Marija Jurić Zagorka's *Grička vještica* (*The Witch of Grič*), and a parodied figure of Count Dracula,<sup>26</sup> who in this novel has Alzheimer's disease and as a result has to wear diapers. It is as if by making fun of the fearsome Count Dracula and stripping him of his title of metaphysical and almost invincible evil, Naprta is making fun of modern Gothic literature, which in the process of commercialisation and merging with pop culture has lost its power because it had to adapt to the market (Armanda Šundov, 2014, p. 285).

Much more interesting than the figures of vampires are the parodied figures of contemporary Croatian genetic scientists, namely Ivan Đikić (Ivica Đukić in the

---

<sup>25</sup> Perić's *Vampir* also features themes of war and captivity. To twisted minds, they are an opportunity for literal drinking of blood; the main character, Zlatko, says: "I have read somewhere that in Jasenovac, that blackest stain on the muddy cheek of national dignity, there were mad brutes among the butchers who stooped so low as to sip heartily from the butchered victims' gaping wounds" (Perić, 2006, p. 41; original: "Pročitao sam negdje da je u Jasenovcu, toj najcrnijoj mrlji na blatnjavom obrazu nacionalnog dostojanstva, među krvnicima bilo sumanutih silnika koji nisu prezali od poštena srka iz razjapljenih rana zaklanih žrtava"). Zlatko then mentions that he has heard that one of those in Jasenovac used a rubber tube. These quotes imply that vampires are not demon creatures from the legends; rather, they are humans who are responsible for massive bloodbaths and crimes in wars.

<sup>26</sup> In the novel, the teenager Ivona, who turns into a vampire, calls him constantly "gramps Vlady" (original: "deda Vladek"), while the werewolf Karlo calls him "Transylvanian Radovan Karadžić" (original: "transilvanijski Radovan Karadžić") (Naprta, 2012c, p. 126).

novel) and Miroslav Radman (Miroslav Perlman in the novel), who are described as “two strange characters, in white coats, holding small, black physician bags; one tall, big and with grey curly hair, and the other, small, scrawny and bald” (Naprtá, 2012a, p. 146), as well as Radman’s daughter Marija Marta (vampiress Sofija in the novel).<sup>27</sup> They present a hypothesis that vampirism is an infection which spreads from bacteria in vampire saliva. These figures were introduced in the novel to criticise and ridicule scientists who are hungry for fame; at one moment, Perlman admits that they are led by a “hunger for facts” (Naprtá, 2012a, p. 147)<sup>28</sup> and fame, visible in the next quote:

[...] clone a shapeshifter, is not that a Nobel-worthy scientific success, huh?

— And if somebody knew about it — said Đukić silently.

— Yes, I understand your frustration, Ivica — Wlodimir was nodding — but, unfortunately, or fortunately, you will have to be happy with my verbal praise. And, of course, with a large sum that has been recently deposited to your Swiss accounts. (Naprtá, 2012b, p. 90)<sup>29</sup>

In this novel, Đukić and Perlman took part in genetic research and cloning, with Perlman having a somewhat bigger role in negotiating with vampire Wlodimir, who often experimented with medicine. It is highlighted that the scientists “mixed up something in a lab” (Naprtá, 2012d, p. 84),<sup>30</sup> implying that scientists play in laboratories and that those games affect the whole of humankind, and in the coronavirus infection era, concerning which the actual Đikić regularly gives his opinion, that fact sounds prophetic and unexpected because the novel does not have a serious tone.

In *Djelomična pomrčina*, vampirism is initially described as newly found freedom for the unnamed heroine, whom, according to her own wishes, another unnamed vampire turned into a vampiress. It is possible to recognise an antihero in the figure of that vampire. He is completely different from the romanticised vampires of the past because he disappoints the heroine in a multitude of ways, introducing her to the world of urban vampirism and showing her the reverse of the medal. In that world, vampires live alongside humans, as a certain subculture with changes in blood which “are not medically obvious” (Benini, 2012, p. 52)<sup>31</sup> and due to which doctors diagnose anaemia, diabetes, leukaemia, and the people

<sup>27</sup> Original: “dva čudna lika, u bijelim kutama, s malim, crnim doktorskim torbama u rukama, jedan visok, krupan i sijede kovrčave kose, a drugi, mali, žgoljav i ćelav.”

<sup>28</sup> Original: “glad za činjenicama.”

<sup>29</sup> Original: “[...] klonirati mjenjolika, nije li to znanstveni uspjeh vrijedan Nobelove nagrade, ha?”

— Još da netko za to zna — tiho je rekao Đukić.

— Da, razumijem vašu frustraciju, Ivice — kimao je Wlodimir — ali, na žalost, ili na sreću, morat ćete se zadovoljiti mojim usmenim hvalama. I, naravno, povećom svotom što vam je nedavno sjela na račune u Švicarskoj.”

<sup>30</sup> Original: “smučkali u labosu.”

<sup>31</sup> Original: “nisu medicinski transparentne.”

close to them think they had caught “a nasty virus” (Benini, 2012, p. 70).<sup>32</sup> The author admits in interviews that she is interested in vampires as a symbol of being other and alien (cf. Blog ko blog 2012), and listing these diseases refers to what is different. In the novel, there is another vampire, Ivica, who took on the role of a physician to be able to get hold of blood more easily and make an experimental serum which protects vampires from the sunshine and enables them to survive without hunting for a short period; however, in the end he is killed because of his research and experiments.

The misery and futility of the vampire world is best reflected in the character of Janko, a youth who lets the vampires drink his blood because it gives him pleasure, but after catching an infection whose “acronym they did not mention, the anglophone or the francophone either [...] his weakened blood did not serve as protection anymore,” he could not do it any more (Benini, 2012, p. 156),<sup>33</sup> implying that AIDS<sup>34</sup> is worse than vampirism, which is a reversible process for the heroine, despite her completed transformation. On the stylistic level, the author uses inventive poetic metaphors which are, given the presence of real and borrowed names, explicit attributive metaphors and which describe vampires’ voices,<sup>35</sup> while on the semantic level, the author shows that vampire infection, despite its charms, is a source of limitations, like every other disease; however, the novel does not offer wider social criticism.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Original: “gadan virus.”

<sup>33</sup> Original: “kraticu nisu spominjali, ni anglofonu ni frankofonu [...] njegova oslabljena krv više nije koristila kao zaštita.”

<sup>34</sup> In his *Vampir*, Perić also mentions AIDS while talking about differences between true vampires, who spread, medically speaking, an undefined infection, and self-proclaimed mental vampires, who can infect someone only with “a mundane, filthy disease like AIDS” (Perić, 2006, p. 217; original: “prizemnom, prljavom boleštinom poput side”). Thus, both authors imply that vampirism, even though it can be defined as an infection, is attractive, unlike AIDS.

<sup>35</sup> Examples: “His voice was a velvet corridor which led to a place” (Benini, 2012, p. 8; original: “Glas mu je bio baršunasti hodnik koji je vodio na neko mjesto”); “[...] small crystals of his laughter dissipated over her as an entire chandelier which falls on the marble floor of a ballroom” (Benini, 2012, p. 46; original: “[...] kristalići njegova smijeha rasipali su se po njoj kao čitav luster koji pada na mramorni pod plesne dvorane”).

<sup>36</sup> Apart from *Djelomična pomrčina*, in 2019 Benini wrote a science-fiction, vampire-themed novel, *Nocturno za krpelja* (*Nocturne for a Tick*), which takes place in a futuristic Zagreb in which vampires are pejoratively called ticks and are an elite. They transform people into vampires mostly at their request, to stop their diseases. The author refers to the well-known Gothic literature episode about events in Villa Diodati on Lake Geneva when Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, Mary Shelley, and John Polidori narrated uncanny tales and later turned them into famous literary works. In the novel, Percy Shelley becomes Pero, Lord Byron becomes Đuro Gordon, and Mary Shelley a Catholic influencer named Marija. In the end, it turns out that Miroslav Križić and Marija Jurić Zagorka are among the main characters, and the main idea refers to the fact that vampires no longer pose a risk for humankind which is destroying itself with climate change. The weak spots of this novel are a significantly worse stylistic level than *Djelomična pomrčina*, a simplified plot and a clichéd view of futuristic hopelessness from science-fiction literature which does not match the high mimetic mode; therefore, actions and descriptions of characters are partly caricatural representations.

## Concluding Thoughts

Croatian oral literature contains legends on demon beings, called vampires, but Croatian written literature is not rich in the figures of vampires. While in world literature vampires appear as protagonists in short stories and novels in the late 18th and early 19th centuries, it is only in the late 19th century that they enter Croatian literature as premonitions and apparitions. In world literature the figures of vampires are part of the Gothic canon, and in Croatian literature they are on the canon's margins. Yet, from the not-so-rich gallery of vampire characters in Croatian literature, one could propose the following typology which would also include a diachronic view: vampires like premonitions linked to violence in August Šenoa's age and the Croatian literary modernism; a suicidal vampire (Hildesheimer) in Goran Tribuson, Croatian fantasy writer of the 20th century; in the 21st century a vampire can be a figure *in absentia* (Grando, as well as the vampire in *Christkind* by Boris Dežulović), a clinical vampire who suffers from Renfield's syndrome (Igor Cernjak), a wartime vampire (Zoran), a vampiress (Alice, Ana Cernjak, Sofija Perlman, Ivona Ledinski...), a modern vampire linked to pop culture (Alex, Wlodimir, Hasan beg), a positive vampire who does not feed on human blood (Zoran, Alex), a vampire who pretends to be a physician (Ivica), and numerous transformed vampires as supporting characters. Vampire figures and vampirism as a phenomenon in 21st-century Croatian literature are linked to disease and infection to refer to societal disease, even when we are talking about trivial literature, like in the case of Naprta's *Luna*. In the analysed novels, the figures of vampires are intricately linked to the problem of otherness, and otherness is best defined through physical and mental illnesses. That is why the figures of vampires in these novels are intricately linked to scientists, doctors, and the healthcare system. It is to be expected that the open vampire typology in Croatian literature will be expanded with new characters, who will, in a way, be linked to the current coronavirus pandemic.

*Translated by Jelena Kuzmić*

## References

- Armanda Šundov, L. (2014). *Gotički motivi u hrvatskoj književnosti: doktorski rad*. Zagreb: Filozofski fakultet.
- Armanda Šundov, L. (2020). Dokumenti o vampirima iz 1833 u Nadbiskupijskom arhivu u Splitu. *Lingua Montenegrina*, 26 (2), pp. 381–408.
- Auerbach, N. (1995). *Our vampires, ourselves*. Chicago-London: University of Chicago Press.
- Banks, E. (2016). Haunting the hospital: Medicine and gender in Ellen Glasgow's "The Shadowy Third." *The Mississippi Quarterly*, 69 (3), pp. 353–370.
- Barber, P. (2010). *Vampires, burial & death*. New Haven: Yale University Press.
- Benini, M. (2012). *Djelomična pomrčina*. Zagreb: Naklada Zoro.
- Benini, M. (2019). *Nokturno za krpelja*. Zagreb: Krug knjiga.

- Botting, F. (1996). *Gothic*. London: Routledge.
- Fortis, A. (2004). *Put po Dalmaciji*. Split: Marjan tisak.
- Gluhak, A. (1993). *Hrvatski etimološki rječnik*. Zagreb: August Cesarec.
- Gordon, J., Hollinger, V. (1997). Introduction: The shape of vampires. In: J. Gordon, V. Hollinger (eds.), *Blood read: The vampire as metaphor in contemporary culture* (pp. 1–7). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hesse, H. (2007). *Priče o sablastima i vješticama iz Rajnskog antiqvariusa* (B. Perić, trans.). Zagreb-Sarajevo: Zoro.
- Jackson, R. (1996). The literature of subversion. *Mogućnosti*, 43 (4–6), pp. 126–132.
- Kennedy, M. (2004). The ghost in the clinic: Gothic medicine and curious fiction in Samuel Warren's *Diary of a late physician*. *Victorian Literature and Culture*, 32 (2), pp. 327–351.
- Klaić, V. (1896). Vukodlak i krsnik: bilješka o vjerovanju u vukodlake na otoku Pašmanu god. 1493.: Vjera u osobita bića. *Almanac for the Popular Life and Customs of Southern Slavs*, 1, pp. 223–224.
- Lovrić, I. (1948). *Bilješke o Putu po Dalmaciji opata Alberta Fortisa i Život Stanislava Sočivice*. Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije.
- Manea-Grgin, C. (2005). Biskup Nikola Modruški o vlaškom knezu Vladu III. Drakuli- Ţepešu te o podrijetlu i jeziku Rumunja. *Historische Beiträge*, 24 (28), pp. 107–133.
- Matek, Lj., Međedović, S. (2017). Drakula u zrcalu: Upisivanje ideologije u gotički roman. *Anafora. Časopis za znanost o književnosti*, 4 (1), pp. 143–161.
- Naprta, R. (2006). *Vampirica Castelli*. Zagreb: Profil.
- Naprta, R. (2010). *Luna*. Zagreb: Algoritam.
- Naprta, R. (2012a). *Luna 2. Testament grofa Drakule*. Zagreb: Algoritam.
- Naprta, R. (2012b). *Luna 3. Na krilima demona sokola*. Zagreb: Algoritam.
- Naprta, R. (2012c). *Luna 4. Red zmaja*. Zagreb: Algoritam.
- Naprta, R. (2012d). *Luna 5. Dijete koje znamen nosi*. Zagreb: Algoritam.
- Oraić Tolić, D. (1986). Matoš i avangarda. *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu*, 17 (24–25), pp. 111–120.
- Pauly, T. (2008). Preobraženja vampira u pjesništvu A.B. Šimića. In: V. Pandžić (ed.), *Zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću* (pp. 473–493). Grude: Matica hrvatska.
- Perić, B. (2006). *Vampir*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Punter, D., Byron, G. (2013). *The gothic*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Rajković Iveta, M., Iveta, V. (2017). *Oni koji noću ustaju iz groba: vampiri od lokalnih priča do popularne kulture*. Zagreb: Srednja Europa.
- Rudan, E. (2016). *Vile s Učke. Žanr, kontekst, izvedba i nadnaravna bića predaja*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Todorova, M. (2009). *Imagining the Balkans*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Zanger, J. (1997). Metaphor into metonymy: The vampire next door. In: J. Gordon, V. Hollinger (eds.), *Blood read: The vampire as metaphor in contemporary culture* (pp. 17–26). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

## Online Sources

- Blog ko blog. (2012). *Intervju: Milena Benini — “Sa SF-om sam odrasla. Ja jednostavno tako razmišljam”*. <https://anaklanjac.wordpress.com/2012/12/30/intervju-milena-benini-sa-sf-om-sam-odrasla-ja-jednostavno-tako-razmišljam/> (access: 20.12.2021).
- Pikok. (n.d.). *Boris Perić, književnik Tranzicijski vampiri haraju Hrvatskom*. <https://pikok.org/peric/> (access: 18.12.2021).



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.24>

Data przesłania artykułu: 3.12.2021

Data akceptacji artykułu: 11.04.2022

EWA SZPERLIK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska

(Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland)

## Ludzkość odczłowieczona, supergrypa i smutny los żurawi. Jak się żyje na Planecie Friedman?

### Dehumanised Humanity, Super-Flu and the Sad Fate of Cranes: What Is Life Like on Planet Friedman?

#### Abstract

The subject of the literary study presented in the article is Josip Mlakić's *Planet Friedman* — a novel that follows the convention of the futurological anti-utopia. The work provides research material amenable to the application of diverse, interdisciplinary methodological tools. The starting point of reflection on the post-apocalyptic vision of a totalitarian world after an ecological catastrophe is the concept of *improved humanity* (G. Lindenberg), while its main part concerns the public's ambivalent attitudes towards new developments in biotechnology, seen by F. Fukuyama as “the end of man.” The literary dystopia presented by the Bosnian-Herzegovinian author also reflects the current dilemmas over the state of the world “managed” by man, which are becoming increasingly apparent in the fields of the new humanities (*ecocriticism* and *animal studies*). Moreover, in his novel Mlakić criticises the neoliberal policies related to globalisation, marginalisation and exclusion. The result of the conducted analysis is an attempt to show the function of literature as the source of reflection and the medium of expression (an invention ascribed to humans), in relation to the concept of *the end of the man*, cyborgisation and the twilight of anthropocentrism.

*Keywords:* Josip Mlakić, dystopia, totalitarianism, Fukuyama's “the end of man,” new humanities

## Čovječanstvo lišeno ljudskosti, supergripa i tužna kob ždralova. Kako se živi na Planetu Friedman?

Sažetak

Predmet je književne analize koja proizlazi iz navedenog naslova roman Josipa Mlakića *Planet Friedman*, napisan u konvenciji futurološke antiutopije. Djelo je izvrstan književno-istraživački materijal za upotrebu različitih interdisciplinarnih metodoloških alata. Temeljno polazište razmatranja postapokaliptične slike jednog mogućeg totalitarnog svijeta nakon ekološke katastrofe jest suvremeni i futurološki narativ o *ispravljenom čovječanstvu* (G. Lindenberg) te ambivalentan odnos čovjeka prema sve razvijenijem biotehnoškom napretku, što F. Fukuyama smatra *krajem čovjeka*. Književna distopija bosanskog romanopisca stvara niz interpretativnih mogućnosti vezanih uz pitanja današnjeg stanja svijeta kojim „upravlja” čovjek, što je sve naglašenije na području nove humanistike, posebice *ekokritike* i *animal studies*. Mlakićev je roman također izražena kritika politike neoliberalizma kao uzroka negativnih promjena vezanih uz globalizaciju, marginaliziranje i društveno isključivanje. Cilj je književne analize prikazati ulogu književnosti kao izvora refleksije (o stanju ljudskosti) i medij njihova izražavanja (što je inače izum pripisan ljudskom biću) u odnosu na navedenu tezu o *kraju čovjeka*, dolazeću kiborgizaciju i sumrak antropocentrizma.

*Ključne riječi:* Josip Mlakić, distopija, totalitarizam, *kraj čovjeka*, nova humanistika

The world as we know it has already come to an end.

(Morton, 2013)

Postkatastrofična antyutopia przedstawiona w powieści bośniackiego pisarza Josipa Mlakića (ur. w 1964 roku) *Planet Friedman* (2012) jest pełna intertekstualnych odniesień zaczerpniętych z literackich i filmowych obrazów, postrzeganych najczęściej w kontekście aktualnych dylematów współczesności dotyczących kondycji świata „zarządzanego” przez człowieka. *Planet Friedman* znajduje przełożenie na współczesny i futurologiczny dyskurs lęków związanych z wizją „ludzkości poprawionej” (Lindenberg, 2018, s. 43) za sprawą postępu biotechnologicznego. Podejmuje również moralno-etyczne kwestie nieprzewidywalnych konsekwencji eksperymentów w sferze życia bionicznego i cyborgizacji *homo sapiens* w ramach dążenia do osiągnięcia nieśmiertelności (Harari, 2018a, s. 31). Utwór będący przykładem futurystycznej, postpastoralnej<sup>1</sup> dystopii i antymitem Arkadii wpisuje się w literaturoznawczy obszar badań z zakresu nowej humanistyki: ekokrytyki, geotraumy, czarnej ekologii (ang. *dark ecology*) czy też ekocydu (Ubertowska, 2020, s. 29, 53), a także perspektywy *animal studies*. Powieść Mlakića jest również wyartykułowaną krytyką polityki neoliberalnej związanej z globalizacją, nieprzewidywalnymi skutkami postępu (bio)technologicznego, marginalizacją i wyklucze-

<sup>1</sup> Przeciwwstawiony pastoralizmowi postpastoralizm to termin ukuty przez Leo Marxa, rozumiany jako unicestwienie mitu Arkadii (Fiedorczyk, 2015, s. 58).

niem (też genetycznym), zdefiniowanymi przez Francisa Fukuyamę (2008) jako koniec człowieka.

Bohaterowie omawianego utworu egzystują w postkatastroficzej rzeczywistości z niedalekiej przyszłości, żyjąc w strefach odpowiednich do ich statusu społecznego (A, B lub C). Świat nie podlega już geopolitycznemu podziałowi na terytoria państwowe, a władzy nie sprawują rządy, lecz globalne korporacje (Blue Water, Natto, Rosche, E-Bell). Siłą napędową stały się żądza rozwoju i postępu technologicznego, mające zapewnić ludzkości coraz lepszą egzystencję, wolną od cierpienia fizycznego i psychicznego.

Jednym ze sposobów „ulepszania” świata „wolnego od trosk i cierpienia” jest farmakologiczne sterowanie ludzkimi uczuciami zgodnie z obowiązującą regułą, że emocje są bezwartościowym balastem ewolucyjnym. Z tego powodu zrywane są rodzinne więzi, a rodzice i dzieci żyją w separacji. Uczucia (miłość, pożądanie, strach, współczucie, a także rozpacz po śmierci bliskiej osoby)<sup>2</sup> można tymczasowo wywołać, zażywając odpowiednie pigułki. Negatywne emocje, takie jak zazdrość, złość lub nienawiść, również podlegają eliminacji jako szkodliwe ekonomicznie, ponieważ pod ich wpływem ludzie stawali się destrukcyjni.

Mieszkańcy Planety Friedman są własnością korporacji, ich klientami i jednocześnie rynkiem zbytu. Niczym w powieści George’a Orwella *Rok 1984* na Planecie Friedman kontrola i nadzór działają z wykorzystaniem ogromnego, „wszechwiedzącego i wszechwidzącego” teleekranu. Główny bohater powieści, lekarz sportowy Gerhard Schmidt, należy do elity. Zatrudniony przez potężną korporację farmaceutyczną pracuje na rzecz rozwoju dopingu i nadzoruje karierę gwiazdy lekkoatletycznej Pauli Bolt (zbieżność nazwisk ze światowej sławy jamajskim sprinterem nie jest przypadkowa). Doping jest całkowicie zalegalizowany, a miotyngi i konkurencje sportowe, oprócz różnego rodzaju prymitywnych *reality show*, są najpopularniejszym rodzajem rozrywki dla mas. Życie w na pozór szczęśliwym świecie elitarnej strefy A, w której wszelkie problemy eliminuje się bądź minimalizuje za pomocą środków farmakologicznych i odgórnej, systemowej (totalitarnej) kontroli, zakłóca ruch oporu rosnący w siłę w strefie B. W dodatku poza katastrofą ekologiczną Planetę Friedman dziesiątkuje mutujący wirus supergrypy Cr, której roznosicielami są wędrujące żurawie.

*Planet Friedman* zawiera liczne przestrzenie intertekstualne, w których wielbiciel literatury i filmu z gatunku science fiction odnajdą dobrze znane tropy i motywy popkultury XX i XXI wieku. Jednym z nich jest przywołana w tekście postać Ricka Deckarda, tropiciela replikantów, znanego z kultowego dziś filmu *Łowca androidów* (ang. *Blade Runner*, 1982, reż. Ridley Scott) na motywach powieści Philipa K. Dicka *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?* (1968). Kolejnym intertekstem jest film *Elizjum* (2013, reż. Neill Blomkamp), w którym w niedalekiej przyszłości (2159 rok) zamożni przedstawiciele elit żyją w optymalnych

<sup>2</sup> Zdaniem Francisa Fukuyamy: „Ludzka zdolność odczuwania emocji łączy nas potencjalnie z wszystkimi innymi ludźmi, zarówno żywymi, jak i zmarłymi” (2008, s. 228).

warunkach na wybudowanej stacji/platformie kosmicznej Elysium, podczas gdy reszta (wykluczonych, zniewolonych i spauperyzowanych ludzi) nadal wiezie na gą egzystencję na przeludnionej i wyeksploatowanej Ziemi, która wskutek nieodpowiedzialnej działalności człowieka stała się trującym śmietniskiem. Fabularną zbieżność z tworem Młakicia odnajdujemy również w filmie *Equilibrium* z 2002 roku (reż. Kurt Wimmer), inspirowanym fabułą takich powieści jak: *Rok 1984* George’a Orwella (1949) oraz *451 stopni Fahrenheita* Raya Bradbury’ego (1953).

Oprócz wątków katastroficznych elementem wspólnym dla wymienionych tekstów kultury jest podjęta przez pisarza kwestia braku odpowiedzialności i długu wcześniejszych pokoleń wobec potomków za dewastację planety, ukazane przez pryzmat powtarzającego się motywu ojcobójstwa. W filmie *Equilibrium* celem działań ruchu oporu jest obalenie totalitarnego reżimu, zabicie przywódcy nazywanego „Ojcem” i przywrócenie starego porządku. W *Łowcy androidów* „dziecko” (android) zabija swojego „ojca” (wynalazcę), który nie potrafi ocalić go od śmierci ani wytłumaczyć sensu jego cierpienia. Warto dodać, że humanoidalni replikanci przejawiają wiele (pozytywnych) cech wynikających z odczuwania emocji, przypisywanych dotąd gatunkowi ludzkiemu (miłość, litość, troska o inne stworzenia itp.). Natomiast przedstawiciele *homo sapiens* hołdują farmakologicznie podtrzymywanej znieczulicy, wyzbywaniu się uczuć i odpowiednich na nie reakcji. W odczłowieczonym świecie to przedstawiciele sztucznej inteligencji pragną stać się ludźmi, ludzie zaś dążą do cyborgizacji.

Antyutopijny i prognostyczny utwór bośniackiego prozaika porusza kwestię pojmowania natury ludzkiej, cech człowieczych oraz granicy między odhumanizowanym człowiekiem a zhumanizowanym cyborgiem/androidem, odczuwającym emocje. W kontekście badań w dziedzinie neurobiologii dotyczących skomplikowanych procesów powstawania emocji u ludzi i zwierząt — tego, w jaki sposób świadomość wyrasta z tkanki organicznej (Fukuyama, 2008, s. 221–225) — można zauważyć, że lęk ludzkości przed zdolnością do uczuć, jaka mogłaby się pojawić u wszelkiego rodzaju cyborgów, androidów, robotów i komputerów, jest częstym i niewyczerpanym motywem literatury i filmu z gatunku s.f.

Przywołując postać Ricka Deckarda, główny bohater analizowanego utworu — Gerhard Schmidt — sam siebie postrzega jako bezdusznego androida. O istocie odczuwanych emocji dowiaduje się z książek oraz z intymnej relacji z Paulą Bolt. Kiedy oboje przestają przyjmować środki hamujące uczucia, rodzą się w nich: pożądanie, miłość, współczucie i gniew. Dobrze sytuowany lekarz na co dzień żyje w luksusie, z żoną Tami łączą go chłodne relacje, a ich syn Bruce przebywa z dala od domu, w szkole z internatem. W czasie peregrynacji po poszczególnych strefach Planety Friedman Gerhard odkrywa, że role społeczne wynikające z faktu bycia mężem czy ojcem nabierają zupełnie odmiennego znaczenia w każdej ze stref i są uwarunkowane zdolnością do jakichkolwiek uczuć: „Pojam otac kod njih ima drugačije značenje nego kod nas. Za nas je to puki biološki i ekonomski podatak. Za njih emocionalni i simbolički pojam” (Młakić, 2012, s. 35).

Podobieństwa zaś z filmem *Equilibrium* dostarcza w powieści Mlakicia motyw farmakologicznie tłumionej litości i współczucia, traktowanych jako wykroczenie: „Samilost je destruktivna i u konačnici dovodi do rušenja filozofije profita” (Mlakić, 2012, s. 30).

Warto nadmienić, że ojciec Gerharda, Andreas — znany epidemiolog i zagrożony przeciwnik masowej eksterminacji stad żurawi — został skazany na śmierć za okazanie altruizmu, ponieważ zdefraudował pięć milionów dawek szczepionki, by uratować zagrożonych supergrypą mieszkańców strefy B. W utworze bośniackiego pisarza aktualny temat relacji międzypokoleniowych i ekologicznej spuścizny pojawia się w retrospektywnym fragmencie mówiącym o ukrytym w butelce liście Andreego napisanym do syna Gerharda. Zmarły wirusolog przytacza w nim historyczną opowieść o imperium osmańskim, które swoją potęgę zbudowało między innymi na rekrutowaniu żołnierzy (janczarów) spośród podbitej ludności. Janczarzy, którzy byli szkoleni do podporządkowania i dyscyplinowania mieszkańców na obszarach, z których sami niejednokrotnie pochodzili, reprezentują zatem ugruntowane moralnie i systemowo ojcobójstwo — dosłowne i symboliczne — również przez wyrugowanie uprowadzanych chłopców z otoczenia własnej rodziny, kultury, spuścizny cywilizacyjnej i odcięcie od korzeni:

Janjičari su nerijetko sudjelovali u borbama i tamo gdje su rođeni. Postoje zapisi koji govore da su upravo u sličnim situacijama bili najokrutniji. Naučili su ih da mrze vlastite očeve. U našem su slučaju najslučnija ondašnjim janjičarima djeca dovedena u zonu A iz zone B. Ona dolaze sa sjećanjima koje treba izbrisati. (Mlakić, 2012, s. 193)

W postkatastroficznej dystopii dalszy rozwój ludzkości zdaje się uwarunkowany wymazywaniem pamięci, wyrugowaniem z pokoleniowego dziedzictwa, także za sprawą tłumionych wspomnień i emocji, na których opierają się relacje międzyludzkie:

Jedan je moćnik u svoje vrijeme rekao: „poslije mene potop”. On je tada bio izuzetak. Prije smo svijet ostavljali svojoj djeci. Toga više nema. Svijet je ono oko nas, danas: poslije nas apokalipsa. To je naša civilizacija. Janjičari su ključ za razumijevanje naše civilizacije. Očevi ne postoje. Ostaje samo gola pohlepa i ograničen rok trajanja, kraj ljudske povijesti. (Mlakić, 2012, s. 194)

Obszerny dorobek literacki Josipa Mlakicia najczęściej wpisuje się w typ prozy (anty)wojennej, w której częstym odniesieniem jest traumatyczny dla mieszkańców byłej Jugosławii kontekst krwawej wojny na Bałkanach (1991–1995). Świat przedstawiony w *Planecie Friedman*, w którym nie ma państw, wydaje się wolny również od militarnych konfliktów. Pozorny błogi spokój od czasu do czasu zakłócają jedynie grupy niezadowolonych buntowników zamieszkujących nieuprzywilejowane strefy. Na obszarach zarządzanych przez wysoko rozwinięte korporacje udało się zaprowadzić, podtrzymywany farmakologicznie, pacyfizm i niechęć do prowadzenia wojen jako ekonomicznie nieopłacalnego reliktu przeszłości. Pod tym względem powieść Mlakicia koresponduje z dziełem Aldousa Huxleya (*Nowy*

wspaniały świat, 1932), w którym niechęć do wszczynania i prowadzenia wojen to rezultat odgórnego perswazji zgodnie z założeniem, że mieszkańców totalitarnej antyutopii trzeba przekonać, a nie zmusić do życia w uporządkowanym, zaprojektowanym świecie, w którym nie ma przemocy. Mieszkańcy strefy A żyją więc w emocjonalnym otępieniu i zobojętnieniu, czego wyrazem jest sarkastyczny komentarz jednego z bohaterów: „Svi ćemo umrijeti sretni. Poslije nas apokalipsa. Ili ćemo biti sretni što umiremo” (Mlakić, 2012, s. 219).

W niemalże profetycznej wizji świata przedstawionego, którego nie sposób nie odczytywać jedynie przez pryzmat fikcji literackiej, pisarz podejmuje problem moralnych aspektów modyfikacji genetycznych i eksperymentów przeprowadzanych na ludziach w wątpliwym etycznie celu. Przykładem daleko posuniętej biomedycyny i cyborgizacji jest młoda biegaczka, wspomniana wcześniej Paula Bolt, którą koledzy z branży nazywają „mięsem”. Kobieta jest poddawana regularnemu wstrzykiwaniu substancji nazwanej miosinusoidami, po których ma bolesne skurcze w całym ciele. Eksploatacja zawodników przez konkurujące z sobą firmy farmaceutyczne trwa około trzech lat, wówczas mogą oni ustanawiać kolejne rekordy, na przykład w biegu na 100 metrów. Okupiona niewysłowionym cierpieniem kariera lekkoatletyczna zazwyczaj kończy się jednak kalectwem lub przedwczesną śmiercią ludzi „hodowanych” na sportowców:

Pažljivo ju je pogledao. Dotada je ona bila meso u koje je ubrizgivao stimulanse, podatno svijetlosmeđe meso s najkvalitetnijom mišićnom teksturom koju je vidio. Očito se u međuvremenu nešto dogodilo. Pobuna mesa? Dr. Gerhard Schmidt vodio je Paulu deset godina. Bila je najbolji materijal koji je prošao kroz njegove ruke. Sumnjao je da je AC Rosche ikada nabavio bolji. [...] njena je karijera bila pri kraju, imala je dvadeset četiri godine, mogla je nastupati još pola godine, najviše godinu dana. Samo je neki Sam Johnson, materijal AC Pfizzera, nastupao s nepunih dvadeset šest godina. [...] Stimulansi su ubrzano trošili resurse organizma. U tom procesu još nitko nije dosegnuo maksimum. (Mlakić, 2012, s. 7–8)

Na szczególną uwagę w dziele Mlakicia zasługuje jeszcze wieloznaczna symbolika żurawi — ptaków „majestatycznych i dostojnych, z których lotu odczytywano wiele wróżb dotyczących zbliżającej się zimy, pogody, zarazy, wojny oraz głodu. Ich wiosenny powrót zwiastował dobrobyt i szczęście” (Vargas, 2020, s. 159). W literaturze i sztuce żuraw opisywany jest jako ptak symbolizujący płodność, a także długowieczność. Ponieważ zwierzęta te łączą się w pary na całe życie, żuraw uosabia również wierność małżeńską, miłość, a nawet żądzę. Żuraw (jap. *Tsuru*) w tradycji japońskiej jest symbolem szczęścia i długowieczności, ale też — według niektórych źródeł — honoru i lojalności; jest także chyba najbardziej rozpoznawalnym przykładem sztuki składania papieru (origami)<sup>3</sup>. Po drugiej wojnie światowej żuraw stał się symbolem pokoju — jego znaczenie ma

<sup>3</sup> Według japońskich wierzeń żuraw żyje tysiąc lat, jeśli więc jakaś osoba złoży tysiąc żurawi z papieru, jej życzenie zostanie spełnione. Znana jest powszechnie historia Sadako Sasaki, dziewczynki cierpiącej na chorobę popromienną po zrzuconiu bomby na Hiroszimę. Sadako nie zdążyła złożyć tysiąca żurawi (tylko 644), ponieważ umarła, ale po jej śmierci zrobiły to inne dzieci; zob. Maca, 2015.

wymiar antynuklearny i ekologiczny. Żuraw bywa ponadto uosobieniem zniszczenia (Kopaliński, 2015, s. 515).

Jak zauważa Yuval N. Harari: „Drugim po głodzie wielkim wrogiem ludzkości były od zawsze zarazy i choroby zakaźne” (2018a, s. 13). Pandemie i błyskawiczne roznoszenie się chorób często traktowano jako niepożądany efekt postępu cywilizacyjnego, rezultat migracji, podboju obcych terytoriów, miast, osad, plemion, a także jako przykład demonizowania epidemii, poczynając od narracji biblijnych (Harari, 2018a, s. 14–23). W kontekście globalnego problemu rozprzestrzeniających się chorób zakaźnych, do których należy tak zwana ptasia grypa, w utworze została wyeksponowana kwestia ludzkiego lęku przed zwierzętami jako roznościcielami śmiertelnych wirusów zagrażających człowiekowi, który bezrefleksyjnie i w dość łatwy sposób sięga po narzędzie masowego unicestwienia „źródła” zarazy:

Za vrijeme jedne od epidemija smrtonosne supergripe, zvala se supergripa Cr i prenosili su je i širili ždralovi tijekom godišnjih migracija, Rosche je proizveo učinkovito cjepivo, ali samo za stanovnike zona A. U zonama B i C umirali su milijuni ljudi jer nisu mogli doći do cjepiva. [...] Tog vremena Gerhard se najviše sjećao po pomoru ždralova — to je bio jedini način suzbijanja supergripe. Iz godine u godinu ta je borba odnosila sve više novca jer je virus neprestano mutirao. Postojao je opravdani strah da će neka od tih mutacija biti fatalna. Zato je odlučeno da se istrijebe ždralovi, što se činilo tijekom migracija. On i njegovi školski drugovi znali su satima stajati u školskom dvorištu i promatrati kako u daljini pljušti kiša mrtvih ždralova. Ptičja jata usmjeravali su športskim zrakoplovima ili prodornim zvučnim signalima izvan zone A, a zatim ih zaprašivali otrovima iz drugih zrakoplova koji su letjeli iznad njih. (Mlakić, 2012, s. 31)

Na Planecie Friedman żuraw staje się symbolem niezawinionej ofiary świata zwierząt w obliczu katastrofy ekologicznej, wywołanej przez działalność człowieka nadmiernie eksploatującego Ziemię i ingerującego w ekosystem. W kontekście niepohamowanego postępu cywilizacyjnego „cierpienie zwierząt zostaje przeciwstawione grzesznej naturze ludzi” (Chymkowski, 2014, s. 37).

Symbolika żurawia odnosi się ponadto do statusu ksiązek i literatury, które w totalitarnym świecie są przejawem postępu cywilizacyjnego w rozumieniu stworzonej przez człowieka kultury<sup>4</sup>. Warto zaznaczyć, że ptak ten był kojarzony z alfabetem i pismem za sprawą historii o wojnie trojańskiej, kiedy mityczny Palamedes<sup>5</sup>, doradca Greków pod Troją, uzupełnił alfabet literowy Kadmosa, wzorując

<sup>4</sup> W dyskursie antropocentrycznym człowiek reprezentuje cywilizację i kulturę, podczas gdy zwierzętom i roślinom przypisany jest świat natury.

<sup>5</sup> Zarówno Palamedesowi, jak i w niektórych źródłach na temat mitologii greckiej Hermesowi przypisuje się wynalezienie między innymi alfabetu: „sprowadził te dźwięki do znaków pisarskich, posługując się klinami, ponieważ żurawie lecą w klinach. [...] Żurawie były ptakami Hermesa, patrona poetów, dopóki Apollo nie uzurpował jego władzy. Najdawniejszym alfabetem był alfabet klinowy. Palamedes (»odwieczna roztropność«) — ze swym świętym żurawiem był karyjskim odpowiednikiem egipskiego boga Tota, wynalazcy liter, występującego z podobnym do żurawia ibisem” (Graves, 2020, s. 160–162). Palamedes był mędrce i wynalazcą, który zginął pod Troją, ukamienowany przez pobratymców, niesłusznie oskarżony o zdradę w wyniku zemsty i intrygi uknutej przez Odyseusza (Graves, 2020, s. 590).

się na kluczu lecących żurawi: „stąd związek żurawi z pismem, poezją, słowem i literaturą” (Kopaliński, 2015, s. 515). W powieści Mlakicia, podobnie jak w filmie *Equilibrium* (opierającym się na *451 stopniach Fahrenheita* Bradbury’ego), pasjonaci literatury uważani są za podejrzanych, aspołecznych odszczepieńców, podczas gdy same książki są depozytem pamięci minionej cywilizacji, postrzeganej jako anachroniczna, bezwartościowa i niezrozumiała:

Nije mogao povjerovati da još uvijek ima knjiga u slobodnoj prodaji. Korporacije su desteljećima kupovale knjige iz predfriedmanovskog doba i reciklirale ih. Samo je tri puta u životu vidio kako izgleda knjiga, ako se zanemare makete koje su im pokazivali u školi, prazne ljuštore ispunjene stiroporom ili Friedmanove *Izreke*, koje su se mogle naći i u obliku knjiga. (Mlakić, 2012, s. 12)

Wielkie dzieła literatury światowej (*Romeo i Julia* czy *Otello* Szekspira, poezja Yeatsa, *Don Kiszot* Cervantesa, *Mistrz i Małgorzata* Bułhakowa itd.) stają się ciekawym i ważnym elementem rozważań Gerharda i Pauli Bolt. W „starym” świecie książki nazywano „sztuką słowa”, lecz bohaterom powieści kojarzą się one raczej z hasłami reklamowymi, napędzającymi gospodarkę. Dla mieszkańców Planety Friedman literatura utraciła należny jej nobliwy status, ale również sens. Kierują się oni logiką, zgodnie z którą książki mówią o ludzkich emocjach, a skoro emocje są zbędnym balastem w rozwoju cywilizacyjnym, to literatura staje się przeszkodą w osiągnięciu i przekraczaniu granic postępu. W innym fragmencie utworu znaczące jest nawiązanie do Internetu, który zlikwidowały władcze korporacje, uznając go za śmietnisko cywilizacji, w którym nie obowiązuje żadna hierarchia wartości:

Mreža je beskrajna mogućnost komunikacije. [...] Svatko je mogao komunicirati sa svakim, to je otprilike Mreža, njena bit. Također, svima je putem Mreže bilo dostupno gotovo sve ljudsko znanje. [...] Postala je zagušena, neprohodna: glas bilo koje budale i glas Williama Shakespearea postali su ravnopravni, jednako vrijedni. Mreža je postala veliki šum. (Mlakić, 2012, s. 222)

Przestrogą okazuje się los eksterminowanych masowo żurawi, który zostaje zrównany z losem literatury wyeliminowanej w procesie przyszłej ewolucji *homo sapiens*: „Knjige su izumrle. Zapravo, Mreža je ubrzała taj proces, dovršila ga. Jednostavno su nestale. Kao... Kao ždralovi na primjer” (Mlakić, 2012, s. 220–221).

Fabularna peregrynacja dwojga bohaterów dostarcza przy tym licznych przykładów destrukcji środowiska naturalnego, określanych w dyskursie ekokrytycznym mianem antropopresji<sup>6</sup> czy ekocydu (Ubertowska, 2020, s. 29). W strefie B Paula i Gerhard obserwują stada zdziczałych psów, które zjadają się nawzajem, ale

<sup>6</sup> Antropopresja — w dziejach całej ludzkości dążenie do podporządkowania środowiska przyrodniczego nadrzędnym interesom człowieka (dewastacje ekosystemów na przykład poprzez próby zawracania biegu rzek, karczowanie lasów czy zakładanie pól uprawnych i kopalni odkrywkowych itp.). Współczesnymi przykładami zgubnej antropopresji są rozwój turystyki (budowa hoteli, transport lotniczy, pływające wycieczkowce, kumulacja śmieci), transport morski, hodowla zwierząt dla przemysłu mięsnego i wytwarzanie metanu, wydobycie surowców czy przemysł i emisja gazów cieplarnianych.



też gromady równie zdziczałych ludzi, w tym dzieci. Paula konstatuje, że kiedy tylko zabraknie pożywienia, ludzkość czeka kanibalizm. W strefach głodu, które bohaterka pamięta z własnego dzieciństwa, ludzie najpierw zaczęli zjadać swoje udomowione psy, a następnie dzikie czworonogi, co rozprzestrzeniło wśród ludzi wściekliwość. Paradoksalnie postęp technologiczny oznacza zatem cywilizacyjny regres, deforestację, choroby zakaźne oraz głód, a ludzkość wraca do systemu niewolnictwa. Współcześni niewolnicy stają się własnością wielkich korporacji, nie tylko jako klienci i konsumenci, ale w dosłownym sensie, wykonując niewolniczą pracę w kopalniach surowców. Na zrujnowanych terenach strefy B środkiem płatniczym są między innymi żywe owce. Zwierzęta te, zgodnie z ich biblijną konotacją, zostają więc ponownie złożone w ofierze. Natura jawi się jako milczący zakładnik eksploatacyjnej działalności człowieka.

Kolejnym przykładem antropopresji jest pożarowania godny, zdewastowany, postapokaliptyczny krajobraz, którego synekdochą stają się wymarłe świetliki. Gerhard pamięta je z dzieciństwa, a dzięki nowoczesnej technologii (za dodatkową opłatą) co miesiąc „wskrzesza” owady w postaci hologramów, które świecą w jego domostwie sztucznym światłem robaczków świętojańskich. Przejawem sukcesywnego wyniszczania fauny i flory na Planecie Friedman jest także „martwa ziemia”, zjawisko postępującego wyjałowienia i obumierania połączy ziemi, któremu nie potrafią zaradzić nawet najbardziej rozwinięte laboratoria:

Imao je problema s mrtvom zemljom. Pojavila se na dva mjesta. [...] Pretpostavljao je da vrt umire. [...] Mrtva zemlja bila je najveća znanstvena enigma njihova vremena. Svi pokušaji da se obnovi bili su uzaludni. Iza nje je ostajala beživotna, sterilna pustinja. Cijeli jedan odjel u Roscheu bavio se tim fenomenom. Ne samo oni nego stotine laboratorija širom fridmanovih zona A. Dionice korporacije koja bi pronašla ekonomski isplativ način regeneracije mrtve zemlje digle bi se u nebo. [...] Prolazili su kroz međuzonu. S obje strane ceste bila je mrtva zemlja. Nekada je i to bio dio zone A. Sjećao se tog vremena. Tu su bili vinogradi. Beskrajna šuma vinove loze koju je mrtva zemlja polako izjedala. (Mlakić, 2012, s. 36, 44, 99)

Stabilną i wolną od ludzkich trosk rzeczywistość Mlakiciowskiej dystopii zakłóca jeszcze jeden nieprzyjemny aspekt. Ziemia po dewastacji ekologicznej wydziela bowiem odrażające wyziewy. Poza sterylnymi pomieszczeniami czuć wszechobecną smołę i odór smaru, ale dzięki technologii można je zastąpić sztucznymi zapachami, na przykład oceanu czy ziemi skropionej deszczem, które można emitować za pomocą wynalazków neurofarmakologii:

U zraku se nije osjećao katran. Prostorijom se širio blagi miris vanilije. Mirisi su se stalno mijenjali. Kada je došao, prostorija je mirisala drugačije, oko njega se širio miris svježine koji je ostavljao slani okus u ustima. Obožavao je taj miris, zvali su ga ocean. Navodno je tako, nekada, mirisao morski zrak. (Mlakić, 2012, s. 69)

Często powtarzalnym motywem w prozie Jospia Mlakicia jest problematyka związana z kondycją religijności i roli religii w ponowoczesnym świecie, przez który przetoczyły się przerażające konflikty wojenne, czego dobitnym przykładem jest obszar byłej Jugosławii. W świecie przedstawionym (*Planety Friedman*, ale

również w *O zlatu, ljudima i psima, Živi i mrtvi, Evanđelije po Barabi* i innych) religie traktowane są jako relikwii przeszłości, nic niewnoszący do rozwoju cywilizacji. Tymczasem ludzie egzystujący na zdewastowanych ekologicznie i powojennie obszarach tworzą nowe religie.

W pewnym sensie skazany na śmierć ojciec Gerharda — Andreas Schmidt — staje się odpowiednikiem ofiary, jaką złożył za ludzkość ukrzyżowany niegdyś Jezus Chrystus. W strefach B i C rozwinął się nawet nielegalny kult tragicznie zmarłego epidemiologa (którego atrybutem stał się żuraw)<sup>7</sup>. Postać Andreama przywołuje ponadto skojarzenie z mitologicznym Prometeuszem<sup>8</sup>, który zamiast ognia wykrał (bogom-firmom farmaceutycznym) szczepionkę, by ratować ludzi.

W kwestiach postępu cywilizacyjnego (modyfikacje genetyczne, eugenika itp.) dotychczasowe systemy wyznaniowe i myśl etyczna są postrzegane jako największe „hamulce” rozwoju. W ich miejsce pojawiają się jednak nowe quasi-religie: hierarchie i zależności korporacyjne, „socjalizm naukowy”, „kościół sejentologów” (Fukuyama, 2008, s. 126), a także pewnego rodzaju dataizm, czyli „religia danych” — przekonanie, że:

wszechświat składa się z przepływu informacji, a wartość każdego zjawiska czy bytu określa jego wkład w przetwarzanie danych. [...] dataizm obala barierę między zwierzętami a maszynami i zakłada, że algorytmy elektroniczne rozszyfrują i prześcigną ostatecznie algorytmy biochemiczne. (Harari, 2018a, s. 467)

Zdaniem Mirosława Twardowskiego „antropocentryzm jest na ogół rozumiany jako pogląd, według którego jedynie istoty ludzkie są z natury rzeczy dobre i uprzywilejowane” (2015, s. 60). Dyskurs posthumanistyczny podważał natomiast powielane przez stulecia „przekonanie o wyjątkowości człowieka” (Schollenberger, 2014, s. 19) i jego dominującej roli, ugruntowanej przez niektóre systemy religijne. W utworze Mlakicia — w wielogatunkowym, atawistycznym świecie przyrody — *homo sapiens* został usytuowany w roli pasożyta, nieuchronnie dążącego do samozagłady. Rodzaj ludzki stał się dla Ziemi tym, czym dla drzewa jest jemiola, i podobnie jak jemiola może jeszcze przeżyć swego żywiciela, ale ostatecznie obumiera.

Zamišljao je pustaru kao sasušeno stablo sa zadnje fotografije, a grmove kao imelu. Svi-  
jet je umirao, imela je trošila posljednje čestice vode. Razmišljao je koliko dugo može imela  
nadživjeti umiruće stablo [...]. Ovo stablo, to je povijest ljudskog roda: tko će ostati posljednji.  
Za sada je to zona A. Ali tko zna što se još može dogoditi. Svi ti profiti, ubijanja, brojevi, to je  
samo kupovanje vremena, beznačajnog djelića vremena. Koliko karcinom još funkcionira na-  
kon što ubije domaćina? Već sljedeće godine ova će imela biti suha. (Mlakić, 2012, s. 110, 118)

<sup>7</sup> Alegorią Jezusa jest często pelikan — symbol wieloznaczny, najbardziej rozpowszechniony w sztuce chrześcijańskiej jako pelikan raniący dziobem swą pierś; jest to odniesienie do Chrystusa, który własną krwią nakarmił i odkupił ludzkość — ofiara Chrystusa na krzyżu, zmartwychwstanie (Kopaliński, 2015, s. 306).

<sup>8</sup> Prometeusz, indoeuropejski bohater baśni ludowej, często bywał utożsamiany z wymienionym już Palamedesem, „wynalazcą i propagatorem wszelkich sztuk cywilizowanych” (Graves, 2020, s. 129).

Jak wcześniej wspomniano, zhierarchizowaną Planetą Friedman zarządzają potężne korporacje, z garstką najbogatszych, rzeczywistych „właścicieli świata” na czele. W głębszej wymowie utworu siłą napędową ponowoczesnej rzeczywistości nie są jedynie pieniądze, pazerność, żądza władzy czy chęć posiadania. U podstaw rozpędanego rozwoju cywilizacyjnego, postępu technologicznego, wynalazków biotechnologii i medycyny leży archetypiczne *thymos*, czyli potrzeba uznania, współczesna realizacja odwiecznego ludzkiego pragnienia dorównania bogom<sup>9</sup>. Wolność technologiczna może się jednak okazać drogą autodestrukcji:

przesiedliśmy się z dłubanek na żaglowce, z żaglowców na parostatki, z parostatków na promy kosmiczne, lecz nikt nie wie, dokąd zmierzamy. [...] Czy jest coś bardziej niebezpiecznego niż niezadowoleni bogowie, którzy nie wiedzą, czego chcą? (Harari, 2018b, s. 509–510)

Znamienna dla świata przedstawionego Planety Friedman okazuje się pewnego rodzaju przepowiednia, zapisana w przywołanym fragmencie wiersza Williama Butlera Yeatsa *The Wheel (Kolo)*: „jer ono z bog čega krv nam vrije / ništa je drugo do čežnja za grobom” (Mlakić, 2012, s. 94). W kilku innych miejscach pojawia się podobna myśl: „ocaleniem jest śmierć”. Pesymistyczny scenariusz dalszego rozwoju ludzkości przebiega zatem od etapu odczłowieczenia (przez wyeliminowanie cierpienia), cyborgizacji (przedłużenia i polepszenia jakości życia) do samounicestwienia (zniszczenie planety i zniknięcie człowieka).

W świecie literackiej dystopii Mlakicia przeważają przerażające sceny okrutnego traktowania zwierząt, eksterminacji żurawi, ale też (wściekłych) psów, a nade wszystko masowa eksterminacja ludzi, skazanych na życie na obszarach zmarginalizowanych. Pojawia się wizja ponownych podziałów społecznych na elity, grupy panów, poddanych i niewolników, a także ludzi wykluczonych ze względu na niedoskonałości genetyczne<sup>10</sup>. Powieść kończy się (pyrrusowym) zwycięstwem ruchu oporu pod wodzą Blacktootha, zapowiedzią kolejnego biblijnego potopu i Arki Noego.

Życie na Planecie Friedman to przykład antyutopii, pustkowiecia zjadanego przez martwą ziemię, cuchnącego smołą. Jest to postapokaliptyczny świat postantropocentrycznego doświadczenia lub — jak chce Fukuyama — „poczłowieczy etap historii” (2008, s. 20). Ten rodzaj prozy Jospia Mlakicia wpisuje się w nurt literatury ekokrytycznej i ekopoetyki<sup>11</sup>, w której dominuje futurologiczna wizja

<sup>9</sup> „W pędzie do zdominowania natury człowiek stopniowo przeobraża się w boga, jest to jednak bóstwo w gruncie rzeczy pokraczne” (Fiedorczuk, 2015, s. 128–129).

<sup>10</sup> Daleko idący rozwój inżynierii genetycznej, związany z dążeniem do eliminowania chorób, lecz także złych genów, a więc prowadzący do produkcji „ludzi na zamówienie”, powinien toczyć się równoległe z zachowaniem zasad moralnych i etycznych. Pojawia się również przestroga przed nierównościami płynącymi z różnic genetycznych (kasty genetyczne/ulepszeni, idealni ludzie oraz zwykli śmiertelnicy) (Fykuyama, 2008, s. 208). Choć zdaniem Johna Rawlsa (wyrażającego taki pogląd w *Teorii sprawiedliwości*) nierówny rozkład talentów i cech wrodzonych jest rzeczą niesprawiedliwą, biotechnologia może to zmienić (Fukuyama, 2008, s. 210).

<sup>11</sup> Sposób kreowania poprzez teksty literackie relacji między naturą a cywilizacją, konsekwencji działalności ludzkiej na ziemi (Fiedorczuk, 2015, s. 87–96).

świata jako „industrialnego ogrodu” (Fiedorczuk, 2015, s. 67). Literacka zapowiedź przyszłości zaprezentowana przez bośniackiego pisarza podejmuje uniwersalne, ontologiczne zagadnienia na temat „esencji” człowieczeństwa<sup>12</sup>, utylitarne-go celu postępu technologicznego, przekraczania granic przez ludzi-„półbogów”, zmierzających w stronę nieśmiertelności (Lindenberg, 2018, s. 51). Stawia pytania, czy technologie ulepszone przez człowieka doprowadzą do jego autodestrukcji i czy kolejną gatunkową hybrydą nie okaże się jakiś „zwierzoczekoupiór” (Schollenberger, 2014, s. 15).

## Bibliografia

- Chymkowski, R. (2014). Zwierzęta i antropologia kultury. *Przegląd Humanistyczny*, 58, nr 1 (442), s. 35–44.
- Fiedorczuk, J. (2015). *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Fukuyama, F. (2008). *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, przeł. B. Pietrzyk. Kraków: Znak.
- Graves, R. (2020). *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczowski. Kraków: vis-à-vis etiuda.
- Harari, Y.N. (2018a). *Homo Deus. Krótka historia jutra*, przeł. M. Romanek. Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- Harari, Y.N. (2018b). *Sapiens. Od zwierząt do bogów*, przeł. J. Hunia. Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- Haraway, D. (2003). Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych, przeł. S. Królak, E. Majewska. *Przegląd Filozoficzno-Literacki*, 1 (3), s. 49–87.
- Kopaliński, W. (2015). *Słownik symboli*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm.
- Lindenberg, G. (2018). *Ludzkość poprawiona. Jak najbliższe lata zmienią świat, w którym żyjemy*. Kraków: Otwarte.
- Maca. (2015). *Żuraw origami — znaczenie (symbolika)*. Pobrane z: <http://macanko.com/zuraw-origami-znaczenie-symbolika/> (dostęp: 7.09.2021).
- Mlakić, J. (2012). *Planet Friedman*. Zagreb: Fraktura.
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press [e-book].
- Schollenberger, J. (2014). Zwierzoczekoupiór? Posthumanistyczna refleksja nad zwierzętami. *Przegląd Humanistyczny*, 58, nr 1 (442), s. 15–25.
- Twardowski, M. (2015). Krótka o „słabej” wersji antropocentryzmu Bryana G. Nortona. W: D. Dzwonkowska, M. Latawiec, D. Gzyra, J. Lejman, M. Twardowski, J. Tymieniecka-Suchanek (red.), *Filozofia wobec świata zwierząt* (s. 59–79). Warszawa: Wydawnictwo KSW.
- Ubertowska, A. (2020). *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*. Olsztyn: Instytut Badań Literackich.
- Vargas, W. (2020). *Bestiariusz. Zwierzęta*. Olszanica: Bosz.

<sup>12</sup> Zjawisko cyborgizacji, androidyzacji ludzkości, humanoidalnych maszyn w „ludzkiem” świecie zauważyła wcześniej również Donna Haraway, pisząc, że: „status człowieka nigdy jeszcze nie był tak chwiejny i problematyczny” (2003, s. 57).

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.25>

Data przesłania artykułu: 9.05.2022

Data akceptacji artykułu: 31.05.2022

TEA-TEREZA VIDOVIĆ SCHREIBER

Uniwersytet w Splicie, Chorwacja

(University of Split, Croatia)

JOSIP MILETIĆ

Uniwersytet w Zadarze, Chorwacja

(University of Zadar, Croatia)

## Live to Tell, or, The 2020 *Framework for Hatred*

### Abstract

The paper discusses intertextuality in Ivan Aralica's novel *Okvir za mržnju* (*A Framework for Hatred*). The interference of the oral and the written medium is analysed not only at the level of primary orality (various oral and marginally oral forms) but also at the level of secondary orality, often referred to as "new orality," which is transmitted through new, different media (for example, newspaper text, radio, television, and wall newspapers). The comparative method will be used to present the motif of a scabies contagion in the novel, with the presence of oral literature as a medium for discussing everything that the contagion entails. Parallels will be made with modern oral forms (memes), which are most often transmitted via Viber, WhatsApp, Internet, Facebook and Instagram today, and which currently feature the COVID-19 pandemic in Croatia and the world. Given that history is the teacher of life, it is perfectly understandable that this novel by Aralica, based on historical facts and experiences surrounding contagion, can serve as an example of how to tackle similar challenges of the present. It is this long-established hypothesis that shows the aim of the paper, not only at the level of the theme and motifs, but also on an experiential level, which includes a number of different emotional states (from hatred to laughter) caused by the political and social circumstances of a community which often observes its history and present through the prism of conspiracy theories. Although the novel *A Framework for Hatred* is valued differently by many critics, this paper reintroduces the possibility of reconsidering the canonical value of this work, bearing in mind that literary texts sometimes outgrow their own authors, especially at times when the contemporary reader's self is reflected in the text and subtext of a newer, recognisable social context.

*Keywords:* social context, Ivan Aralica, intertextuality, *A Framework for Hatred*, orality, contagion

## Tko preživi – pričat će ili okvir za mržnju 2020.

### Sažetak

U radu se problematizira intertekstualnost u Araličinu romanu *Okvir za mržnju*. Interferiranje usmene u pisanu riječ analizira se ne samo na razini primarne usmenosti (različiti usmeni i rubno usmeni oblici) već i na razini sekundarne usmenosti, često nazivane i „nova usmenost”, a prenosi se putem novih, drugačijih medija (primjerice novinski tekst, radio, televizija i zidne novine). Komparativnom će se metodom prikazati motiv zaraze „svraba” u romanu, prisutnost usmene književnosti kao medija kroz koji se progovara o svemu onomu što zaraza kao nedaća sa sobom donosi. Pronaći će se i paralela u suvremenim usmenim oblicima (memi), koji se danas najčešće prenose putem Vibera, WhatsAppa, interneta, Facebooka i Instagrama, a kojima je trenutna tema pandemija COVID-19 u Hrvatskoj i svijetu. S obzirom na to da je povijest učiteljica života, potpuno je razumljivo da ovaj Araličin roman, oslonjen na povijesne činjenice i iskustva susreta sa zarazom, može poslužiti kao primjer kako se nositi sa sličnim izazovima sadašnjice.

Upravo na toj davno postavljenoj hipotezi ostvaruje se i cilj rada, i to ne samo na tematsko-motivskoj razini već i na iskustvenoj, koja uključuje i niz različitih emocija (od mržnje do smijeha) izazvanih političkim i društvenim okolnostima jedne zajednice koja svoju povijest, pa i sadašnjost, često promatra kroz prizmu „teorija zavjere”. Iako roman *Okvir za mržnju* mnogi kritičari različito vrednuju, radom se ponovno otvara mogućnost preispitivanja kanonske vrijednosti ovog djela jer književni ostvaraji nekada „nadrastaju” i samog autora, posebice u trenucima kada suvremeni čitatelj „ozrcali” sebstvo u tekstu i podtekstu novijega, prepoznatljivoga društvenoga konteksta.

*Ključne riječi:* društveni kontekst, Ivan Aralica, intertekstualnost, *Okvir za mržnju*, usmenost, zaraza

## Introduction

If a man uses a word, for whatever purpose he may use it – he must live with the word, not from time to time only when he needs that word, but he must live with it from early morning to late night and, by living with it, go through all of its written and oral manifestations. (Aralica, 2009, p. 51)

Ivan Aralica<sup>1</sup> is a writer who has often depicted historical,<sup>2</sup> spiritual and material heritage, especially of the inhabitants of the Dalmatian Hinterland, using a specific linguistic combination of language and imagery, Franciscan chronicles, records of ancient travel writers, authentic folk vernacular and folk literature (Hrvatska enciklopedija, 2021a). The interference of different oral and mar-

<sup>1</sup> Ivan Aralica, prose writer, essayist and film screenwriter, is undoubtedly one of the greatest figures in Croatian literature of the end of the 20th and the beginning of the 21st century. He gained the acclaim of both audiences and critics after the publication of his novel *Psi u trgovištu* (*Dogs in the Marketplace*) in 1979, in the “HIT Biblioteka” series of modern literature. Since then, Aralica has created a number of works that secured him a rightful place in the canon of Croatian literature.

<sup>2</sup> He has been rightfully compared to Ivo Andrić (Kadić, 1992, p. 246) because he was the only writer who provided a detailed account of the past of southern Croatia, Herzegovina and central Bosnia in his novels.

ginal oral forms in *Okvir za mržnju* (*A Framework for Hatred*), one of the writer's novels, will be presented in this paper.

Aralica also writes about the art of survival in the dreadful, destitute conditions of the Dalmatian Hinterland,<sup>3</sup> a mentality that has been preserved to this day in character traits such as arrogance, belligerence and cunningness (he narrated this with admiration, but also with irony) (Visković, 1990, foreword by Aralica, p. 11). This sort of humour and mentality of resistance will be tackled in the paper in a somewhat broader context, both spatial and temporal, with a special emphasis on the occurrence of contagion. Given that such mentality survives as a special trait and is an integral part of one's identity, the paper will demonstrate at what point the identity, which is often conditioned by sociopolitical circumstances, both in Aralica's novel and in the current pandemic, undergoes a crisis (Bertoša, 2006, pp. 19–20). In fact, Aralica is a writer whose works illustrate the past, which allows for some lessons to be drawn for the present and the future, as will be depicted in the paper. If literature is observed as a discourse, it implies that we have become aware of its historical and social ubication and that it is not secluded or recluse but rather determined precisely within the interdiscourse which includes the public, the market, institutions, conventions and other values. At that moment, the literary text reveals itself as a dynamic, open excerpt from the cross-processes of birth, understanding and processing of meanings originating in historical networks of interpersonal, interlinguistic, intertextual and sociocultural relations (Juvan, 2011, pp. 49–50, after: Ryznar, 2014); hence, it is important to re-examine the literary value of the novel *A Framework for Hatred*, especially in the context of current events.

By applying the methods of analysis and comparison, the aim of the paper is to present the motif of the scabies contagion in the novel and oral literature as a medium for discussing everything that the contagion entails (from fear through conspiracy theory to humour). Parallels will be made with modern oral forms (memes), which are most often transmitted via Viber, WhatsApp, Internet, Facebook and Instagram today, and which currently feature the COVID-19 pandemic in Croatia and the world. Hypotheses of intertextuality and topicality arise from all of the above.

## Social and Historical Framework in the Novel; or, Socialism — Utopia

In order to rule without any limitations, the Communist Party established its satellite organisations in all segments of society. Mass political organisations acting as its transmission media took over the implementation of its agendas, direc-

<sup>3</sup> The term *hinterland* (Cro. *zagora*) originated from the perspective of the coast and the population settled there. According to Nikša Stančić (1997, p. 197, after: Sunara, Bošković, 2014, p. 100), “hinterland as a geographical term originated from the perspective of the Adriatic coastal strip, denoting the mainland hinterland behind the hills that separate it from the coast.” All quotations in this article have been translated into English by Ana Mršić Zdilar.

tives and instructions, with Departments of Agitation and Propaganda operating within each of them by following the central model. The ideological orientation and shaping of young people upon the platform of the ruling Communist Party, which was modelled on the principles of Marxism and Leninism, was extremely important, especially in terms of education and culture (Dimić, 1988, after: Šarić, Jukić, 2013, p. 275; Kašić, 1991, p. 245; Knezović, 1994, p. 48).

Structurally, the organisation of the League of Communist Youth of Yugoslavia (Savez komunističke omladine Jugoslavije — SKOJ) was merely a replica of the Communist Party, which set up its basic organisations, activist sections and committees at all levels of society (factories, unions, schools, universities, villages) while setting up city, county, district and regional committees of SKOJ throughout the country (Šarić, Jukić, 2013, pp. 270–271). Tatjana Šarić and Marijana Jukić explained the ultimate goal of this operation:

Traditional civic values were to be replaced by the newly created traditions of the workers' movement, the revolutionary liberation struggle and the socialist state-building, which was supposed to be an integrating factor in building togetherness and "brotherhood and unity." These processes took place in schools and universities, but also in all other institutions and youth workplaces. (Šarić, Jukić, 2013, p. 275)

It was a strictly hierarchical structure, which eliminated all democratic conflicts of opinions (Šarić, Jukić, 2013, p. 272).

In his novel *A Framework for Hatred*, Aralica provided a one-dimensional portrayal of typical ideologically indoctrinated people from that time through several characters.

In the following excerpt from the novel, Martin Kujundžić writes a story in which he alludes to Ilija Mrdalj, a narrow-minded student who embodied blind subservience and obedience:

There was once a young man who wanted to perfect his habits through exercise, to be punctual as a slot machine and useful as the most precise machine. He believed in all that and he devoted his whole life to the goal of doing everything by someone else's wishes, in such a way that he did not have to do anything or think for himself, because thinking was his weak spot. Among the many activities he practised for this purpose was developing the habit of coughing up at night before going to bed, spitting out the window and then going to bed, thus clearing his throat for night breathing. When he finally perfected the habit, he happened to spit in his bed and jumped out the window. The trip from the fourth floor to the ground was too short, so he did not have enough time to realise that he had made a mistake, and he died without ever realising that before every task, no matter how frequent and ordinary, you should always stop and think about what you intend to do. (Aralica, 1987, p. 111)

In fact, there was a frequent trial of strength between protagonists and antagonists in the novel. Aralica did not condemn his protagonists, even when they were deeply steeped in crime and blood. "He tries to understand them and then show why they acted in this way, and not in a way that would seem more ethical and acceptable. He lets the attentive reader draw his own conclusions and perhaps learn something along the way" (Kadić, 1992, p. 237).



## Can Contagion Defeat Ideology?

Ideological political indoctrination is also visible in the episode of treating students for head lice and scabies (Cro. *svrab*),<sup>4</sup> which is a chronic, contagious, parasitic disease affecting mammals and birds, characterised by skin changes and severe itching (Hrvatska enciklopedija 2021b).

Teacher Vinko Maglica arrived in the Preparatory School in Knin,<sup>5</sup> *inter alia*, with a special mission to rid students of this parasitic disease, which Anuška, the Commissioner for Education of the Regional Board, “removed from the competence of medicine and subsumed under politics” (Aralica, 1987, p. 12), claiming that “any occurrence of these diseases is a gross political omission of the administration and personnel” (Aralica, 1987, p. 12).

In fact, it did not take long to persuade Maglica to do so because he believed that “not only scabies and lice, but also many other things can and must be observed from the political aspect [...] [H]e believed in advance in the omnipotence of politics and its comprehensiveness” (Aralica, 1987, p. 13). Accordingly, in order for the mission to take on the meaning of political action, he prominently posted the slogan “LICE WILL EITHER BEAT SOCIALISM OR SOCIALISM WILL BEAT LICE” (Aralica, 1987, p. 35).

Dr. Viler was one of Maglica’s assistants in his mission to eradicate lice and scabies. He was a former prisoner of war, who decided to stay in the country, where he arrived as a military doctor of the German occupation forces. He aroused strong suspicions of the teacher Vinko Maglica and his loyal ideological followers, although he was never engaged in politics in his life. Moreover, he was only interested in medicine. His enthusiasm for children’s songs and circle dancing (around the burning infected hay), as their usual response to all the problems that afflict them, is interpreted by the indoctrinated student Korina Kužina as his underestimation of children, whom he considered incapable of anything else but singing.

Only circle dancing and nothing else! They get scabies, they circle dance! They get lice, they circle dance! Ah, circle dancing, circle dancing! Wonderful! Circle dancing — said Dr. Viler. [...] He meant to say that these boys and girls are wonderful: whenever something bothered them — cold and hunger last winter and now lice and scabies — they would circle dance and sing. That was what he had meant to say, but he was misunderstood. (Aralica, 1987, p. 39)

An even bigger incident occurred when, without any malicious intent, Dr. Viler handed out leaflets to students with information about scabies and instructions

---

<sup>4</sup> Described already in the Bible. The primary risk factor is overcrowding — so schools, kindergartens, nursing homes, hospitals and other forms of crowded institutions are often the focal site of this disease.

<sup>5</sup> It should be noted that Aralica attended primary school from 1937 to 1941 in his home town. He continued his education in 1944, first in Drniš, and then in Knin, where in 1953 he finished the Teacher Education School, the so-called Preparatory School, after which he worked as a teacher in rural schools throughout the Dalmatian Hinterland (Sunara, 2018, p. 14).

on how to eliminate lice. The problem was that the leaflets were from his military medical supplies, so they depicted a German eagle with a swastika in its claws on one side (Aralica, 1987, p. 46). The dangerous emblem immediately caught the eye of the eager Korina Kužina, and so she informed the teacher Maglica, who then confronted him, using the opportunity to ideologically educate the crowd of students who had gathered around them. Strong suspicions concerning the teacher point to the doubts about possible conspiracy theories that arose from political omnipotence, as in the case of the appearance of Dr. Viler, who recklessly distributed leaflets with Nazi insignia and was consequently reprimanded by the teacher Maglica. It is interesting that the focus here is not on the doctor's reprimand, but on using the opportunity to re-educate future young generations in terms of ideology, which indicates Aralica's somewhat ironic approach to the contagion and the way it can be handled.

## Intertextuality<sup>6</sup> of Oral and Written Media in the Novel *A Framework for Hatred* with Examples of Primary and Secondary Oral Literature

Although recognised as a prominent name of contemporary literature, Aralica was perceived by critics as an epic storytelling writer of the Dalmatian Hinterland, “the sage from Promina” and “Homer from Promina.” This is due to the fact that the history and contemporaneity of the Dalmatian Hinterland, with all its forms of material and spiritual culture, have never found such a deep and eloquent literary expression as in his books (cf. Bošković, 2011, pp. 129–154).

### Martin in *Lament for My Beloved*

Let us now discuss episodes from the book which support statements made in the previous section of this paper. One such example is Martin Kujundžić, who drew teachers in the “Funny Box” of the national wall newspaper. The characters of Maglica, Beban and Turić were particularly affected. Below the picture, Kujundžić included a composition entitled *Lament for My Beloved* with the subtitle

<sup>6</sup> Intertextuality is a feature of literary and artistic texts, and literature is a place of dialogue between them (Maković et al., 1988, p. 7). Therefore, intertextuality implies the recognisability of adopted textual templates, and so, from this perspective, texts with a more direct reference to their templates are noticed, whether these are recognisable designations of other contrapuntally included discourse types or — quite explicitly — thematic-motif and linguistic relations that a text achieves in relation to another text (Kovačević, Badurina, 2001, p. 191).

*Folklore Sketch from Ivanbegovina*, a prose introduction and several verses (Aralica, 1987, p. 122). In a series of texts, a story from everyday life with elements of the eschatological tradition is presented:

In the introduction he wrote that he met a man named Martin last summer in his village Ivanbegovina who told him about the beauty of a creature for which he could not decipher whether it was a woman, an animal, a plant or something completely different. When asked about who/what the creature was, Martin refused to answer. The introduction is followed by several examples of the man's admiration for the beautiful creature. (Aralica, 1987, p. 122)

You disappeared, my darling, one evening when they said:  
 We love her too, but in a different way.  
 Your hands were like gilded ivory.  
 You equally shared poverty and grace with each man.  
 I swore to the earth: her or no other!  
 And I let you lie in the grave, which has been your resting place since the dawn of time.  
 Who is going to help us if not her, I said.  
 Be patient, they said, time is fleeting,  
 There will be time for her return. (Aralica, 1987, p. 122)

This is followed by a poem, written in traditional ten-syllable verse, where Aralica takes the main character and the reader back to the anthropological context of nature, its cruelty and neorealism. Although the aesthetic of the poem is questionable and it features elements of pleading, the writer exposes the whole farce of the time, which had to be defied:

Milica, sing the chant that the people of Lika sing to Velebit —  
 said Maglica when Kujundžić came with the horsemen.  
 Oh, Velebit, may you burn in flames,  
 for you have separated Lika with the sea. (Aralica, 1987, p. 131)

There is an abundance of irony and mockery immersed in the Croatian literary heritage, as Aralica pointed out in the following excerpt when an inept teacher tried to humiliate the best student:

Kujundžić, write that! Write it down! This is philosophy, this is poetry, and not that rubbish you, poor beggar, usually read. This is not the smartest thing you have ever written in your notebook, this is actually the smartest thing you have ever written. What are you waiting for, take the pen out of your bag! (Aralica, 1987, p. 131)

These excerpts once again confirm that the Dalmatian Hinterland, primarily the place of patriarchal heroism, ten-syllable-verse poems and folk tradition, legends and myths, heroes and hajduks, folk customs and localisms, is also the place of moral foundations and Christian values, but also deeply rooted burdens, political and religious misunderstandings and intolerance that were often covered up, and yet came to light (Bošković, 2011, p. 131).

## Intertextuality of Oral and Written Media in the Novel *A Framework for Hatred* with Examples of Contemporary Marginal Oral Literary Records

### Graffiti

Graffiti as oral literary forms should be viewed in such a way that their structure is related to oral literary poetics (Botica, 2013, pp. 508–509), and therefore examples of graffiti found in the novel *A Framework for Hatred* are presented below:

Men are like toilets: they are either shitty or taken.  
A woman is like the soil: the deeper you plough her, the more fertile she is.  
Ms. teacher, better correct those grades,  
before my gang comes with the blades!  
The truth always changes but the lie remains the same.  
A man who digs a hole for another man is a port worker.  
A man who flies high is a pilot.  
To think means to be deprived of knowledge.  
This school of ours really sucked;  
we entered innocent and came out fucked. (Aralica, 1987, pp. 61–62)

or

The situation with Korina hasn't even settled yet, when a new issue of the wall newspaper came out. In the "Funny Box," Kujundžić wrote in capital letters: SCREW A WALL WITH NO SCRIBBLES ON IT!<sup>7</sup> The students liked the slogan so much that they began to write it on the walls, on the stones, on the margins of notebooks and books, wherever there was an empty surface. (Aralica, 1987, p. 73)

The above examples of marginal oral literary forms, more precisely graffiti, were popular in the period when the novel was written, and hence they abound in criticism, witty, bitter humour, boasting and ridicule full of figures of irony, paradoxes and oxymorons (for example, "This school of ours really sucked; we entered innocent and came out fucked"), which tells us who we are, what place and time we live in (for instance, "Men are like toilets: they are either shitty or taken") (cf. Lalić et al., 1991; Bagić, 2012, p. 162). As a linguistic structure, graffiti often represents an aphorism (for example, "The truth always changes but the lie remains the same") or a proverbial experience. It is notable that Aralica alludes again to the sociopolitical situation in the country at the time, even when these forms have no meaning, when they are without any aesthetic or poetic content — "To think means to be deprived of knowledge."

<sup>7</sup> This happens to be one of the most common graffiti in the Republic of Croatia today.

## Coronavirus as a Motif of Memes — Stylistic Coincidence with Aralica's Humour Marked by Orality

The nature of the minimalist genre of memes, as well as the above-mentioned graffiti, is reflected in brevity and wit. Memes also have genre similarities with proverbs, jokes, sayings, aphorisms, swear words (cf. Predojević, 2018, after: Vidović Schreiber, 2021, p. 149) and slogans. They are characteristic of modern communication, and therefore the paper includes memes with the motif of contagion, which are interesting because they reveal the mentality of Croats, often Dalmatians, prone to the same ironic and sarcastic humour as found in the work of Aralica (see Figs. 1–2). The photos are shared from person to person on social networks, blogs, etc. In addition, during major global events (for example, the COVID-19 pandemic), they are often depicted with brighter notes, frequently with dark humour.<sup>8</sup> One of their characteristics is the use of words and phrases with intentional misspellings or the use of incorrect grammatical structures.

A meme is a form of communication shared through various social media platforms that can be viewed as part of postmodern folklore (cf. McNeill, 2009, p. 84, after: Predojević, 2019, p. 152), where common norms and values are created through cultural artefacts, such as photoshopped images or urban legends (Shifman, 2014, p. 15, after: Rušinović, 2020, p. 32). The essence of success often lies only in the wit or humour of thus created and shared memes (Shifman, 2014, p. 15, after: Rušinović, 2020, p. 30). Furthermore, a meme image can remain the same but the content changes, and the sharing begins by those in the immediate vicinity, who spread it further (if, of course, the meme is good enough to be reproduced) (Sparožič, 2015, p. 16). Given that the meme can, as noted by Užarević (2012), be active, like a virus, only in the body of the host (carrier) and it requires a carrier — a role that can be performed by people, books, newspapers, computers, disks — can a meme, in fact, be considered a kind of contemporary cultural contagion?

---

<sup>8</sup> It should be noted here that folklorists warned about the spread of catastrophe-related humour on the Internet as early as at the beginning of the 21st century (cf. Predojević, 2019). In fact, according to Sardelić (2018, p. 193), humour enables personal freedoms, and it is a response to social and institutional repression, limitation of human desires and needs, and perhaps the only possibility of resistance.



Figure 1. A meme with text alluding to the period of the communist regime, which recalls the implementation of certain epidemiological measures during the COVID-19 pandemic<sup>9</sup>

<sup>9</sup> The example is taken from the personal archive of the authors. English translation: “This is not corona, this is SOCIALISM. 1. You finish work on Friday at 3 p.m.; 2. You come home and rest by Monday; 3. No one is bothering you, you have no one to rush to; 4. You have whatever money you have; 5. People who don’t work get paid; 6. Everyone’s concerned about your health; 7. Your family contacts you by phone, people play cards; 8. Women are baking cakes again; 9. People are watching the news and everyone has to be quiet; 10. You are not allowed to speak against the president; 11. People are not allowed to go to church or larger gatherings; 12. No one is in a rush to do anything; 13. People are waiting in lines; 14. Retired people are taken care of. This is really not a disease. TITO IS THAT YOU.”



Figure 2. Examples of memes received by the authors on different personal social media platforms<sup>10</sup>

## Stories with a Motif of Fear Stemming from a Rumour; or, “Nothing in Life Happens by Accident”

In Aralica’s novel *A Framework for Hatred*, as well as in stories with a motif of the coronavirus conspiracy theory, there are texts relying on rumours. The examples cited below have one thing in common, and that is the spread of fear. However, time, regardless of the evil that burdens it, cannot silence the creative spirit of a person who finds ways to speak under a collective “framework” and who finds a way to survive even when they are pressed by individual reality.

First, the example of a rumour spread with awe in Aralica’s novel about the infamous Radojica Duvančić, a member of the Yugoslav Secret Service (UDBA):

<sup>10</sup> English translation: 1. “The vaccinated are waiting for the non-vaccinated to die from corona. The non-vaccinated are waiting for the vaccinated to die from the vaccine. Suspenseful until the very end!”; 2. “A patient who received the vaccine twice has died. Medical experts say that it would be even worse if he were non-vaccinated.”; 3. “March is around the corner. I still remember March 2020 when they said that the following two weeks were crucial for the virus to disappear. I was 26. Now I am almost 29. The longest two weeks of my life!”; 4. “I hate antivaxxers... Russians! You hate Russians now!”; 5. “This corona thing turned out like those TV shows when they run out of money, so they just wrap it up without any explanation.”; 6. “A piece of advice for those who overstocked on oil and flour in the case of WWII. Cover yourselves in oil and flour. We don’t have to all be baked, some of us can be fried.”

Thus, for most students, he was a man who likes to joke, who pats them on the shoulders and strokes the heads of boys and girls with fatherly affection. They had never heard him shout, scold or threaten, and they knew that he was more professional and powerful in his professional domain than Dr. Viler, whose erudite education and undoubted kindness had an air of something ridiculous and cowardly within, probably because he was a prisoner. Radojica's kindness was complete and serious, one might even say authentic, because it was tied to power and innocence. They thought that it had to feel good to be sinless, to be completely of clear conscience and immaculate biography, to be trusted, no matter what anyone said, to be as light as an angel and rigid as a marble saint. They thought that someone was good just because he was powerful and that a man without power could not be good. How can a person tainted by humiliation and weakness like rusted iron show kindness and provide protection? They thought, because they attended the Preparatory School and knew all about educational goals, that the purpose of Radojica's visits was to instil the students with the fear of stains in their biographies and fill their hearts with the striving for sinlessness. Only those who are strong in their impeccability can spread laughter, wit and kindness around them.

Was it just an illusion? All they knew for sure about Radojica was that he was a member of the disciplinary commission at the Commission of Education in the County Board. (Aralica, 1987, p. 68)

The interesting thing about rumours is that not only do they spread fast, but they are often disseminated by the media, especially today. This includes all the information in the media that has not been verified to date. The most common motifs of rumours as part of modern traditions are infectious diseases, mysterious deaths, radioactive waste, various products (Vidović Schreiber, 2011, p. 110). The reason for the rapid spread of rumours is that they are perfectly intertwined with the anxieties of ordinary people with unverified information, where they do not distinguish truth from fiction, unsure what to believe (Marks, 1996, after: Vidović Schreiber, 2011).

There are various conspiracy theories about the coronavirus in the media today, some of which are as follows: the coronavirus was created by the Chinese (in their laboratory) as a biological weapon against the United States; the use of masks and frequent hand-washing make people even more susceptible to disease; coronavirus was released from a laboratory to introduce 5G technology; Bill Gates is behind the pandemic — he invested money in vaccine development; coronavirus is a US biological weapon aimed at destroying the Chinese economy; a cure for coronavirus already exists; the pandemic is political manipulation. More information about this can be found on the web (see Nehring 2020).

## Conclusion

The analysis of the literary work *A Framework for Hatred* by Ivan Aralica provides a number of new reflections on the canonical value of this novel because it is actualised by the appearance of the current contagion (COVID-19), which is shaped through stories about conspiracy theories or hatred, and humour as the



only spiritual and psychologically possible prevention. The following hypotheses have been confirmed:

1. Intertextuality<sup>11</sup> of oral and written media, discussed using examples from the novel (such as graffiti, wall newspapers), is realised in the modern technological context through intermediality<sup>12</sup> (for instance, memes and stories with the motif of conspiracy theories), all with the aim of creating a media space in which an ordinary person or a writer can speak publicly about the problems that affect them.

2. The topicality of Ivan Aralica's novel *A Framework for Hatred* at the level of content and themes and motifs — contagion as a hazard which creates frameworks, both epidemiological and intellectual, but also the longing for freedom, both in the film and the book. In the current coronavirus crisis, it finds an escape in spiritual and creative flights. In short, in this utopian desire to survive, true salvation means to flee to the other bank of the river, which does not necessarily have to be physical, but intellectual or spiritual, where again the “framework,” that is, isolation, is not imposed, but we choose it ourselves.

Although the novel *A Framework for Hatred* is evaluated differently by various critics, it should be noted that literary works sometimes outgrow their own authors, especially when the modern reader's self is reflected in the text and subtext of a newer yet repeated context. The paper indicates that, regardless of the sociopolitical system, the public and the engaged writer-author react in the same way during the pandemic by using the only available tools, namely, creativity, humour and (in the case of the coronavirus) spirituality. The novel *A Framework for Hatred* shows that fear of contagion existed back then as well as today, and that people were also divided in their opinions; it also shows the attitude of the authorities towards the contagion and the measures undertaken. In addition, it is clear in the novel that the attitude of the communist totalitarian government is significantly different than it is today. While today the medical profession is allowed to make decisions, at that time politics had completely marginalised the profession, which is reflected in the relationship between the teacher Maglica and Dr. Viler, and in the conversation between Maglica and Anuška, the Commissioner for Education of the Regional Board, who sent him on a special mission to exterminate scabies. Finally, in (non-)democratic countries, bulletin boards become a space for publicly addressing the city government, functioning as wall newspapers, graffiti or memes on social networks, while writers' literary achievements become a space

<sup>11</sup> In fact, in Aralica's novel, the text reveals itself through dialogues with genres, skilful intertextuality, and, in this general distribution of subjects, languages, places and roles, it influences the relationships between different forms of activities and communication in society. Hence, this is a matter of shifting roles, mimicry, simulacrum, delayed portrayal strategies and the indirect relationship between language and reality; therefore, interdiscursivity can be seen as a kind of political strategy of a literary text (Vuković, 2010, p. 169, after: Ryznar, 2014, p. 71).

<sup>12</sup> In fact, the film *My Uncle's Legacy* (*Život sa stricem*) is intermedially connected with the novel because it generates this “political irrationalism” (Nemec, 2003).

where they use the freedom of speech, which is stylistically marked by humour, to reveal all social deviations, even though they are sometimes disguised as rumours or conspiracy theories.

*Translated by Ana Mršić Zdilar*

## References

- Aralica, I. (1987). *Okvir za mržnju*. Zagreb: Znanje.
- Aralica, I. (2009). Kako pišem? *Riječki teološki časopis*, 17 (1), pp. 51–54.
- Bagić, K. (2012). *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
- Bertoša, M. (2006). U znaku plurala: višestruki i višeslojni identiteti istarski. In: M. Manin, Lj. Dobrovšak, G. Črpić, R. Blagoni (eds.), *Identitet Istre: ishodišta i perspektive* (pp. 15–33). Zagreb: Institut za društvena istraživanja Ivo Pilar.
- Bošković, I. (2011). Tradicijski sadržaji u Ardalićevu i Aralićinu djelu. *Godišnjak Titius*, 4 (4), pp. 129–154.
- Botica, S. (2013). *Povijest hrvatske usmene književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Dimić, Lj. (1988). *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji*. Beograd: Izdavačka radna organizacija Rad.
- Kadić, A. (1992). Ivan Aralica o humanistu Antunu Vrančiću — u romanu Psi na trgovištu (1979). *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 18 (1), pp. 236–250.
- Kašić, B. (1991). Značajke partijske ideologije u Hrvatskoj (1945.–1948.). *Časopis za suvremenu povijest*, 23 (1–3), pp. 243–259.
- Knezović, Z. (1994). Boljševizacija i ideologizacija hrvatske kulture i umjetnosti (1948.). *Časopis za suvremenu povijest*, 26 (1), pp. 47–63.
- Kovačević, M., Badurina, L. (2001). *Raslojavanje jezične stvarnosti*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- Lalić, D., Leburic, A., Bulat, N. (1991). *Grafiti i subkultura*. Zagreb: Alinea.
- Lothman, J.M. (1992). *Struktura umjetničkog teksta*. Zagreb: Alfa.
- Maković, Z., Medarić, M., Oraić, D., Pavličić, P. (eds.). (1988). *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Nemec, K. (2003). *Povijest hrvatskog romana III*. Zagreb: Znanje.
- Predojević, Ž. (2018). Teški grafiti — o usmenosti u komunikaciji na društvenim mrežama na primjerima grafitna poslovičnog karaktera. In: S. Vojtechová Poklač (ed.), *Philologica LXXVII. Zbornik Filozofickej fakulty Univerzity Komenského* (pp. 180–188). Bratislava: Univerzita Komenského.
- Predojević, Ž. (2019). Mudrolije. Internetski memi poslovičnoga karaktera na primjeru mrežne stranice Mudrolije sa Twittera. *Etnološka tribina: godišnjak Hrvatskog etnološkog društva*, 49 (42), pp. 152–172.
- Rušinić, D. (2020). *Internetski memi u sociološkoj perspektivi* [Unpublished master's thesis]. University of Zadar.
- Ryznar, A. (2014). Interdiskurzivnost: stilistički prilog teoriji književnoga diskurza. *Umjetnost riječi*, 58 (1), pp. 55–74.
- Sardelić, S. (2018). Priča o posljednjem žrnovskom pastiru. In: R. Jambrešić Kirin, J. Marković, Lj. Marks, N. Polgar (eds.), *Humor u svakodnevnoj komunikaciji* (pp. 193–207). Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

- Šarić, T., Jukić, M. (2013). Prilog proučavanju povijesti omladinskih organizacija na temelju fonda Republičke konferencije Socijalističkog saveza omladine Hrvatske (1942.–1990.). *Arhivski vjesnik*, 56 (1), pp. 269–288.
- Shifman, L. (2014). *Memes in digital culture*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Sparožič, B. (2015). *Virtualna komunikacija – Kako je virtualni internetski medij promijenio pravila komunikacije* [Bachelor's thesis, University of Rijeka]. Downloaded from: <https://repository.ffri.uniri.hr/islandora/object/ffri:226> (access: 13.12.2021).
- Stančić, N. (2007). Dalmatinske krajine u 17. i 18. stoljeću. In: *Dalmatinska zagora – nepoznata zemlja* (pp. 197–203). Zagreb: Ministarstvo kulture RH — Galerija Klovičevi dvori.
- Sunara, N. (2018). *Interferencije usmene književnosti i tradicijske kulture u Morlačkoj tetralogiji Ivana Aralice* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Split.
- Sunara, N., Bošković, I. (2014). Identiteti Dalmatinske zagore u romanu i pripovijestima Dinka Šimunovića i romanima Mirka Božića i Ivana Aralice. *Zadarska smotra*, 63 (3), pp. 98–118.
- Užarević, J. (2012). *Književni minimalizam*. Zagreb: Disput.
- Vidović Schreiber, T.-T. (2011). *Suvremene predaje grada Splita* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Zagreb.
- Vidović Schreiber, T.-T. (2021). Poetika splitskih rubnih usmenoknjiževnih oblika. In: K. Bagić, M. Levanat-Peričić, L. Małczak (eds.), *Periferno u hrvatskoj književnosti i kulturi* (pp. 145–166). Katowice: Izdavačka kuća UŠ. DOI: 10.31261/PN.4028.11.
- Visković, V. (with Aralica, I.). (1990). *Individua, nacija, povijest u Svemu ima vrijeme*. Zagreb: Mladost.

## Online Sources

- Hrvatska enciklopedija. (2021a). *Aralica, Ivan*. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=3517> (access: 31.01.2022).
- Hrvatska enciklopedija. (2021b). *Svrab*. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=59155> (access: 31.01.2022).
- Karakaš, B. (2020). *Sedam teorija zavjere o koronavirusu i prava istina*. Večernji list. <https://www.vecernji.hr/vijesti/sedam-teorija-zavjera-o-koronavirusu-i-prava-istina-1386237> (access: 7.04.2020).
- Nehring, C. (2020). *Korona, AIDS i kuga: bolest teorija zavjere*. Deutsche Welle. <https://www.dw.com/hr/korona-aids-i-kuga-bolest-teorija-zavjera/a-52697990> (access: 7.04.2020).



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.26>

Data przesłania artykułu: 18.01.2022

Data akceptacji artykułu: 13.03.2022

GABRIELA ABRASOWICZ

Centrum Transkulturowych Studiów Posttotalitarnych, Uniwersytet Wrocławski, Polska  
(Center for Transcultural Posttotalitarian Studies, University of Wrocław, Poland)

## Postjugosłowiański teatr wobec pandemii COVID-19. Poetyka, strategie kreacji i nowe uczestnictwo

### Post-Yugoslav Theatre in Times of the COVID-19 Pandemic: Poetics, Creation Strategies and New Participation

#### Abstract

The COVID-19 pandemic caused the necessity to change the process of theatre production and facilitated the development of certain solutions enabling the presentation of its effects, such as the use of new technologies and a revamp of the “intimate show” strategy. That led to the discovery of model of theatre so far unknown on such a scale and generated a different mode of reception. It turned out that restriction became a great inspiration for many theatre artists, as evidenced by artistic projects (staged texts, installations, *cruising* performances, performative walks) from Croatia, Slovenia, Serbia and Montenegro. The selected examples confirm that in a certain regional dispersion in 2020 and 2021 similar contents have emerged and comparable concepts have come to fruition. The material includes an overview of dramatic plays and their transfer to the stage (also virtual or in “non-theatrical” spaces), and thus a description of decisions concerning the choice of subject matter, poetics and production strategy.

*Keywords:* the COVID-19 pandemic, playwriting, theatre, post-Yugoslav region, performance

## Постјугословенско позориште према пандемији ковида 19. Поетика, креативне стратегије и нови облици учествовања

Сажетак

Неопходност промене режима позоришне производње изазване пандемијом ковида 19, као и одређена решења у вези са презентацијом резултата рада – применом нових технологија и освежавањем стратегије камерних представа – омогућила је откривање модела позоришта, раније непознатог у таквим размерама, и генерисала другачији начин рецепције дела. Испоставило се да је ситуација ограничења постала велика инспирација за многе позоришне ствараоце, о чему сведоче уметнички пројекти (инсценизације, поставке драмских текстова, инсталације, *cruising* перформанси, перформативне шетње) из Хрватске, Словеније, Србије и Црне Горе. Одабрани примери потврђују да су у одређеној регионалној дисперзији 2020. и 2021. године одзивали слични садржаји и остварени су упоредиви концепти. Материјал обухвата преглед драмских комада и њихово извођење на сцени (такође виртуелној у киберпростору или у „непозоришним“ просторима), а самим тим и опис одлука у погледу избора тема, поетике и тактике реализације.

*Кључне речи:* пандемија ковида 19, драмско писмо, позориште, постјугословенски регион, перформанс

Sztuka odzwierciedla różnorodność i dynamikę ludzkiego doświadczenia oraz cywilizacyjne i kulturowe przemiany, których tempo bywa zawrotne (Kowalik, 2017, s. 423). Na uwarunkowania zewnętrzne niezwykle szybko reaguje zwłaszcza teatr, który uwalnia moc sprawczą w kontekście zmian społecznych. Nie sposób zaprzeczyć, że wybuch pandemii COVID-19 radykalnie wpłynęła na twórczość teatralną: jej kształtowanie, tryb produkcji i prezentacji. Surowe obustrzenia i restrykcyjne limity oznaczały bowiem okresowe zamrożenie podstawowych właściwości sztuk performatywnych: spotkania, wspólnotowości, kontaktu, przepływu energii i interakcji. Twórcy i odbiorcy spektakli (szczególnie ci artyści i konsumenci sztuki, którzy byli dotąd wierni swoim mainstreamowym przyzwyczajeniom) dotkliwie odczuli narzucane ograniczenia, nawet te mniej uciążliwe. Obawiano się, że teatr nie przetrwa tego stanu zagrożenia i destabilizacji.

Najistotniejsze pytania, które wyłoniły się, gdy zaczęliśmy zanurzać się w pandemiczną rzeczywistość, wciąż jednak wibrują w powietrzu. Zarówno przedstawiciele świata artystycznego, jak i badacze nurtuje przede wszystkim kwestia, czy teatr jest istotną przestrzenią zbiorowego przeżywania w obliczu trudnych emocji. Czy taki rodzaj artystycznej konfrontacji jest w ogóle potrzebny? Czy ta gałąź sztuki w czasach nieładu i stresu okaże się delikatna i podatna na wstrząsy, wytrzymała, czy może wręcz antykrucha? Wreszcie, zważywszy na to, że nagłe zachwianie równowagi stało się akceleratorem zmian parametrów przekazu artystycznego i jego recepcji, należy się zastanowić, czy teatr przetrwa, a jeśli tak, to jaki będzie jego profil za jakiś czas, gdy wszystko wróci do tak zwanej normy lub gdy okaże się, że droga powrotu nie prowadzi tam, gdzie się zaczynała.

Mimo narastających wątpliwości środowisko teatralno-performatywne dostrzegło w tej reorganizującej się materii pewien potencjał oraz załączek alternatywnych strategii, które miały pozwolić przetrwać sztuce, artystom i instytucjom. Takie zjawiska można było zaobserwować także w interesującym mnie regionie postjugosławińskim, gdzie podobnie jak w innych zakątkach Europy teatry jako pierwsze zamknęły swoje drzwi już na początku epidemii ze względu na obowiązek zachowania dystansu społecznego. Po zniesieniu twardego lockdownu, co zbiegło się niemal z zamknięciem planowanego pierwotnie sezonu teatralnego 2019/2020, programy w instytucjach były prezentowane w ograniczonym zakresie i dla mniejszej liczby widzów. Jeszcze wiosną prace nad wieloma spektaklami zostały przełożone, zawieszono lub, co gorsza, przerwane, a dalszy los części projektów okazał się niejasny (niektórych przedstawień po pokazach przedpremierowych zrealizowanych w lutym i marcu 2020 roku nie włączono już do repertuarów), co stało się problemem przede wszystkim dla artystów niebędących stałymi członkami zespołów.

To właśnie osoby przynależne do artystycznego prekariatu i tworzące liczne grono freelancerów, które znalazły się w położeniu nie do pozazdroszczenia, ponieważ nagle zostały bez pracy i dochodów, najbardziej dotknęła pandemia koronawirusa i nie złagodziło tego wsparcie w postaci subwencji finansowych. Ta niekorzystna sytuacja wymusiła jednak na twórcach teatralnych generowanie nowych pomysłów i ujawniła ich zdolności adaptacyjne. Nie zaakceptowali oni zastoju i nie zrezygnowali z aktywności, co odzwierciedlają przede wszystkim działania na tym polu odnotowane w Chorwacji, Słowenii, Serbii i Czarnogórze.

Warto zaznaczyć, że mainstreamowe teatry z długą tradycją zintensyfikowały produkcję skromniejszych, kameralnych spektakli, ale koronakryzys zmotywował też wielu aktorów, reżyserów, dramaturgów i innych artystów teatralnych do zakładania własnych, niezależnych organizacji<sup>1</sup> (powstały one właśnie z powodu pandemii i poniekąd dzięki niej), do tworzenia ożywczych projektów i przekraczania wytyczonych wcześniej granic (eksperymenty formalne, mixmedialność, wielokanałowość, montaż sensów, platformy międzynarodowej wymiany i współpracy), aby zapewnić sobie minimum egzystencji (w odniesieniu do sfery ekonomicznej i artystycznej). Ponadto pandemia pobudziła ekspansję i mobilność — stowarzyszenia, związki, ale też niezrzeszeni artyści umożliwiali odbiorcom obcowanie z teatrem w nietypowych, „nieteatralnych” miejscach, odkrywając zasoby centrów kultury, zagospodarowując przestrzenie niezwiązane ze sztuką czy aranżując akcje artystyczne w plenerze.

Pod wpływem systemowo wywieranej presji podtrzymywania regularnego życia teatralnego w pierwszym odruchu zdecydowano się na streamingi spektakli i czytań performatywnych, następnie na kreowanie form hybrydycznych,

<sup>1</sup> Dowodem na to jest uruchomienie w 2021 roku zagrzebskiego Teatru Empiria. Jak sugeruje nazwa instytucji, w jej działalności ważny jest proces badawczy oparty na autentycznych doświadczeniach, a także na ich wymianie i poszanowaniu oraz zaangażowaniu uczestników i odbiorców tych projektów scenicznych.

łączących teatralną tkanę z filmem, animacją i nowymi mediami. Udostępniano także nagrania prób przeprowadzanych w warunkach domowego odosobnienia, organizowano emisje dodatkowych dyskusji i spotkań promocyjnych, do czego wykorzystywano niezwykle drożne kanały komunikacyjne. Wywołało to aprobatę części konsumentów kultury, którzy twierdzili, że zaistniała sytuacja ma swoje plusy, bo przecież kiedyś miłośnicy teatru, chcąc śledzić produkcję, musieli dokonywać trudnych wyborów ze względu na mniejszą dostępność fizyczną, czasową i ekonomiczną. Nie brakowało też opinii, że kwestia „nażywości” nie jest nadrzędna, a dokumentacja i rejestracja w niemal równym stopniu pozwalają na doświadczanie i przeżywanie teatru. Nasilały się jednak rozdziewki, ponieważ szybko doszło do przesytu i coraz głośniejszy wybrzmiewały głosy wzywające do podjęcia walki z dominacją utowarowienia sztuki i z gorączkową nadprodukcją surogatów teatru<sup>2</sup> (krytyka przytłaczającego zalewu tendencyjnych „wytworów” i poprawa sytuacji epidemiologicznej sprawiały, że ta rozpedzona machina produkcji internetowej kilkakrotnie się zatrzymywała).

W publicznym dyskursie o teatrze wciąż powtarzano, że to premiera, produkcja, dzieło stawiane jest w centrum życia instytucji teatralnej i sztuk performatywnych, a jednocześnie pojawiały się stwierdzenia, że uczestnictwo w życiu teatralnym nie ma polegać wyłącznie na odbiorze spektakli, a raczej na pobudzeniu myśli i emocji w ramach — choćby efemerycznej — wspólnoty (również takiej, która pozwala zachować odrębność).

Nie oznacza to bynajmniej, że w konsekwencji swoistej blokady od marca 2020 roku rozpoczął się okres jałowy dla teatru i performansu. Wprawdzie aspekt czynników zewnętrznych warunkujących proces tworzenia<sup>3</sup> nabrał wówczas szczególnej wagi i regulował przebieg prac nad większością zainicjowanych projektów, jednak na gruncie postjugosłowiańskim (zwłaszcza w Chorwacji, Słowenii, Serbii i Czarnogórze) artyści nie dali się na długo uwieźć w stanie zawieszenia, niepewności i dezorientacji. Zgodnie z dominującym przekonaniem,

<sup>2</sup> Na tle tej produkcji wyróżnia się akcja zorganizowana przez Chorwackie Stowarzyszenie Pisarzy *Dziennik kwarantanny* (*Dnevnik iz karantene*, 2020), która rozwinęła się do formatu tekstualno-sceniczno-cyfrowego, ponieważ teksty napisane przez grupę 40 autorów i autorek (wzięły w nim udział między innymi Monika Herceg, Dorta Jagić, Alen Brklek, Nora Verde, Ivana Bodrožić, Tatjana Gromača, Dino Pešut, Damir Šodan) zostały w sposób performatywny odczytane przez aktorów Zagrzebskiego Teatru Młodych, co zarejestrowano i udostępniono online. Wiele emocji wzbudziła także propozycja artystycznej grupy Montažstroj — *Ulica Robotnicza* (*Radnička cesta*, 2021, tekst i dramaturgia [dalej: dram.] A. Prolić, reż. B. Šeparović). Sami twórcy unikają precyzyjnej definicji materiału, wymieniając takie określenia jak „teatr cyfrowy”, „first person theatre”, „zmediatyzowany spektakl teatralny”, „nagranie dokumentujące powstanie spektaklu”, „miniseria online”, a za najbardziej trafne uważają „owoc pracy zdeterminowanych artystów sceny niezależnej”.

<sup>3</sup> Wyróżnia się cztery wymiary (aspekty) twórczości: (1) wytworu (aspekt atrybutywny); (2) procesu (aspekt procesualny); (3) cech osoby (aspekt personologiczny); (4) czynników zewnętrznych warunkujących proces tworzenia (aspekt stymulatorów — inhibitorów) (Szmidt, 2013, za: Witerska, 2018, s. 184).



że przeniesienie życia teatralnego do Internetu może poszerzyć wymiar teatru i zwiększyć zasięg partycypacji w nim, ale zdecydowanie limituje niektóre obszary doświadczenia, teatr rozpatrywano w dalszym ciągu przede wszystkim jako laboratorium praktyk społecznych i żywe pole interakcji, tym samym stawiając sobie za cel przekaz urzeczywistniany na oczach widzów. We wskazanym regionie stosunkowo szybko światło dzienne ujrzały inicjatywy, które uzmysłowiły wszystkim zainteresowanym teatrem, że wprawdzie jego istnienie niekoniecznie sprowadza się do kwestii możliwości realizacji i oglądania spektaklu — na żywo bądź w zapośredniczeniu — ale przedsięwzięcia artystyczne nie powinny stanowić namiastki spotkania, lecz być do niego jak najbardziej zbliżone. W tej fazie skupiono się zatem na kontekście i procesie tworzenia traktowanym jako produkt finalny, a częściej jako preludium, punkt wyjścia, fundament, na którym w bardziej sprzyjających okolicznościach powstanie performatywna nadbudowa.

Poprzez swoje dokonania twórcy starali się dowieść, że teatr nie jest tylko oderwaną od realnych problemów rozrywką lub w najlepszym razie ekskluzywną intelektualną stymulacją. Badając i artystycznie opracowując napięcie oraz towarzyszące sytuacji zagrożenia niepokoje, często nawiązywali do praktyk, postaw i idei obecnych od dawna w nurcie offowym czy w teatrze stosowanym, dążąc do zwiększenia partycypacji odbiorców i uwzględniania propozycji innych niż zamknięte dzieło przeznaczone do oglądania. Sednem ich działalności było podejście jeszcze w okresie przedpandemicznym wyróżniające wiele formacji niezależnych i alternatywnych. Co ciekawe, zainteresowało ono także tradycyjnie dotąd nastrojonych artystów, którzy w swoich usiłowaniach pozostali jednak dość schematyczni i zachowawczy.

Jako egzemplifikację przywołam projekty, które są zakorzenione w rzeczywistości i są dowodem na to, że okoliczności pandemiczne nie były przeszkodą, lecz stały się wręcz tworzywem i motorem procesu kreacji. W przeglądzie skoncentruję się na przykładach usytuowanych poza głównym nurtem, potwierdzających, że sporo działo się „na bocznych skrzydłach — w łonie kolektywów, organizacji pozarządowych, indywidualnych projektów, podejmowanych na peryferiach prób wypracowania nowej estetyki lub formy oraz uważnej refleksji” (Ogrodzka, 2021, s. 212). Eksperymentom tym towarzyszyły raczej entuzjazm, ciekawość oraz otwartość na pytania i zmiany niż panika i poczucie obowiązku, aby ocalić źródła utrzymania.

Chorwacki teatr niezwykle szybko, efektywnie i błyskotliwie odpowiedział na złożony kryzys wywołany pandemią. Okazało się, że izolacja i niemoc stały się dla twórców projektu *MONOVID-19* (2020) wielką inspiracją. Przedsięwzięcie było realizowane wspólnymi siłami przez portal internetowy Drame.hr, SPID — Związek Scenarzystów i Pisarzy Utworów Scenicznych (Savez scenarista i pisaca izvedbenih djela) oraz czasopismo „Kazalište”, wydawane przez Chorwackie Centrum ITI. Koordynatorzy — dramatopisarze Jelena Kovačić i Ivor Martinić — zaprosili do współpracy chorwackich autorów i autorki reprezentujących różne gene-

racje i style. Tomislav Zajec, Dino Pešut, Nina Mitrović, Ivana Vuković, Rona Žulj, Espi Tomičić, Dubravko Mihanović, Mirna Rustemović, Katja Grcić, Jasna Jasna Žmak, Vedrana Klepica, Olja Lozica, Dina Vukelić, Beatrica Kurbel, Ivan Penović, Ivana Sajko, Luka Vlašić, Tena Štivičić i Goran Ferčec, wchodzący w skład dziewiętnastoosobowego zespołu (stąd element „19” w nazwie projektu, będącej rodzajem gry językowej), zgodzili się, aby poprzez monologi wyrazić swój stosunek do paradoksu sytuacji, która wszystkich dzieli, a równocześnie jednoczy w zupełnie nowy sposób. Inicjatorzy tego innowacyjnego projektu zaznaczyli, że:

właśnie w formie monologu odnaleziony został rodzaj dramatycznego odpowiednika dla stanu ograniczenia i odosobnienia. [...] Pozwala on bowiem werbalizować strach przed przyszłością, kryzysem gospodarczym i zagrożeniem egzystencji, przed utratą kontroli nad własnym życiem, ale też przed koniecznością przygotowania się na wiele zmian. (Kovačić, Martinić, 2020, s. 165; przeł. G.A.)

Cykl monodramów potwierdza, że wirus bardzo szybko stał się kwestią polityczną, ponieważ w przekazach artystycznych wyeksponowano również problem naruszenia wolności osobistej, podważania podstaw demokracji, zagadnienia dotyczące uprzywilejowania i defaworyzowania, a także trwałości ustalonych paradygmatów gospodarczych.

Już od kwietnia 2020 roku portal Drame.hr zamieszczał na swojej stronie internetowej<sup>4</sup> pojedyncze teksty — elementy tego zaangażowanego wielogłosu — a dyrektorka Chorwackiego Centrum ITI Željka Turčinović zdecydowała, że wszystkie utwory zostaną opublikowane na łamach czasopisma „Kazalište”<sup>5</sup>. Na tym Chorwaci jednak nie poprzestali. Postaci wykreowane przez dramatopisarki i dramatopisarzy ożyły latem tego samego roku w Zagrzebskim Teatrze Młodych (choć początki następującej po lockdownie reaktywacji były trudne). Realizacja sceniczna wykonypowana przez znany tandem reżysersko-dramaturgiczny: Anicę Tomić i Jelenę Kovačić<sup>6</sup> stanowi kolejny poziom tej niebywale interesującej (i pionierskiej) artystycznej artykulacji. Przedstawienie w konwencji *cruising* performansu, również w przestrzeniach teatru poza tradycyjną sceną, było z wielu względów zupełnym zaskoczeniem. Materiał został przeorganizowany i wyprowadzono z niego trzy spletające się na końcu linie narracyjne (liczące po sześć scen). Każdy z trzech minispektakli kończy się siódmą, zespalającą te ścieżki, konfesyjną odsłoną na dachu i discoapokalipsą — wyrazem świętowania życia i wolności.

<sup>4</sup> <https://drame.hr/hr/monovid> (dostęp: 10.01.2022).

<sup>5</sup> „Kazalište” 2020, nr 81/82/83. Utwory zostały także zaprezentowane w przekładzie na język polski (przeł. G. Abrasowicz) na stronie Instytutu im. M. Hertza: <http://instytuthertza.pl/monovid-19> (dostęp: 10.01.2022). Promocję zamknęło czytanie performatywne tekstu Tomislava Zajeca *David. Przez szybę (David. Preko stakla, 2020)* w wykonaniu Marcina Łuczaka.

<sup>6</sup> Reżyserkę i autorkę adaptacji wsparł w tym przypadku dramaturg Ivor Martinić (Zagrebačko kazalište mladih, premiera: 2020). Kolejną płaszczyzną upowszechniania cyklu *MONOVID-19* była realizacja czytań monodramów w Programie Dramatycznym Chorwackiego Radia (HRT — HR 3 — Dramski program — Radio igra pod redakcją Hrvoje Ivankovicia). Materiał został podzielony na „fale” i wyemitowany w grudniu 2021 roku.



Fotografia 1. *MONOVID-19*, na zdjęciu Mia Melcher

Źródło: archiwum Zagrzebskiego Teatru Młodych (Zagrebačko kazalište mladih), fot. Marko Ercegović.

Niemal w tym samym momencie słoweńscy autorzy potwierdzili, że twórczość dramatopisarska nie zamiera w czasach, gdy teatry straszą pustkami. Z myślą o jubileuszowej, 50. edycji Tygodnia Dramatu Słoweńskiego w Teatrze im. Franca Prešerna w Kranju powołano do życia projekt *Monologi z sofy* (*Monologi s kavča*, 2020). Organizatorzy chcieli zachęcić w ten sposób odbiorców do podtrzymania kontaktu z twórczością teatralną i dramatem słoweńskim również w tych niesprzyjających okolicznościach.

Omnibus<sup>7</sup> składał się z ośmiu krótkich monologów napisanych przez znane słoweńskie dramatopisarki i dramatopisarzy: Simonę Hamer (inicjatorkę projektu), Roka Vilčnika, Nejca Gazvodę, Kim Komljanec, Simonę Semenič, Varję Hrvatın, Tjašę Mislej i Petera Rezmána. Twórcy napisali monologi dla ośmiu aktorów z teatru w Kranju, którzy zinterpretowali je i nagrali czytania performatywne, siedząc w salonie własnego mieszkania na tytułowej sofie. Realizację cyklu tych zapisów, udostępnionych na stronie teatru<sup>8</sup>, objęli opieką reżyserską Maša Pelko i Luka Marcen.

*Monologi z sofy* są dokumentem wyjątkowego czasu immobilizacji, „polifonią monologów”, które pozwoliły utrwalić moment nagłego ustania znanych aktywności. Jednocześnie utwory te antycypują nadejście rzekomego nowego świata i manifestują tęsknotę za starym.

<sup>7</sup> Omnibus — dramat „spakowany”, dramat-zbitka, w obrębie którego znajdują się fragmenty kilku różnych tekstów dobranych według jednego klucza.

<sup>8</sup> [https://pgk.si/repertoar/monologi\\_s\\_kavca](https://pgk.si/repertoar/monologi_s_kavca) (dostęp: 3.01.2022). W maju 2020 roku można tam było obejrzeć i przeczytać dwa monologi tygodniowo.

Wiosną 2021 roku seria monodramów została przeniesiona na deski teatralne<sup>9</sup>. Realizatorzy zdecydowali się na klasyczny format inscenizacji, spektakl zaś stanowi przede wszystkim wyraziste memento, które skłania do refleksji nad niektórymi z naszych oczywistych nawyków i charakterem nawiązanych relacji, uświadamia liczne nowe obawy, prowokuje do testowania odporności na panikę, ale też do kwestionowania systemów społecznych i politycznych, w których funkcjonujemy.

Na uwagę niewątpliwie zasługuje również projekt *Lonely Planet (Lounli planet)*<sup>10</sup>, zrealizowany w kultowym belgradzkim teatrze Atelje 212. Spektakl opatrzony podtytułem *Wycieczka po dystopii i utopii* został określony przez inicjatorów jako immersywny, co sugeruje szczególną poetykę recepcji, polegającą na zatraceniu się w świecie narracji i kojarzoną ze sztukami audiowizualnymi. Zgodnie z ustaleniami amerykańskiego pedagoga i „filozofa cyberprzestrzeni” Michaela Heima immersywne jest każde „zanurzanie użytkownika w przestrzeni wzrokowej, dźwiękowej i dotykowej właściwej dla danego środowiska”, kreujące „poczucie obecności w wirtualnym świecie, wrażenie, które wymyka się fizyczności” (1993, s. 153; przeł. K.M. Maj). Wybór tytułu, wiązane przede wszystkim z wydawnictwem zajmującym się edycją przewodników turystycznych, nie był przypadkowy. Wykorzystując różne tworzywa, strategie i media, zespół dramatopisarsko-performerski pozwala bowiem odbiorcom zagłębić się w segmentach swoistej wędrówki przez intymne światy.

Sztuka o kolażowej strukturze funkcjonowała od razu jako materiał do opracowania scenicznego, a nie jako integralny tekst dramatyczny odseparowany od spektaklu, ponieważ założeniem było wielozmysłowe obcowanie widzów-uczestników wycieczki ze splotem idei dotyczących politycznego wymiaru naszych jednostkowych problemów i potrzeb. Twórcami koncepcji oraz tekstów są Maja Pelević, Dimitrije Kokanov, Olga Dimitrijević, Tanja Šljivar i Igor Koruga. Występując jako performerzy, przedstawiają wizje zaproponowane przez swoich kolegów/koleżanki (odgrywając role, nie są przypisani do epizodu swojego autorstwa) — wędrują między poszczególnymi odsłonami (treści są też demonstrowane bez fizycznie obecnego wykonawcy — poprzez nagranie audio i projekcje wideo przekazywane są interpretacje wybranych elementów składowych sztuki). Intencją było wykroczenie poza klasyczną scenę, dlatego spektakl odbywa się we foyer teatru i wokół budynku. Jest to próba nakreślenia potencjalnych wariantów wspólnoty w przestrzeni publicznej w przyszłości, a co za tym idzie przeformułowania trybu tworzenia teatru. Ostatnia scena spektaklu — sekwencja lirycznych obrazów i rozważań na temat samotności, szczególnie dokuczliwej podczas pandemii, rozgrywa się przed głównym wejściem do Atelje 212. Przypadkowi przechodnie

<sup>9</sup> *Monologi s kavča*, reż. L. Marcen, dram. M. Pelko, Prešernovo gledališče Kranj, premiera: 2021.

<sup>10</sup> *Lounli planet*, tekst, reż. i wykonanie M. Pelević, D. Kokanov, O. Dimitrijević, T. Šljivar, I. Koruga, Atelje 212, premiera: 2020. Skrypt spektaklu został przetłumaczony na język polski przez Magdalenę Koch.

dołączający do rytuału, który zmienia nastroje i przyzwyczajenia myślowe publiczności, są częstowani rakiją i proszeni o wzniesienie toastu za zdrowie i życie.



Fotografia 2. *Lonely Planet (Lounli planet)*, na zdjęciu (od lewej): Maja Pelević i Olga Dimitrijević

Źródło: archiwum teatru Atelje 212, fot. Boško Đorđević.

Należy podkreślić, że wątki tematyczne eksponowane w monologach oscylują wokół zagadnień zdrowia, choroby i śmierci (ich społeczno-politycznego znaczenia), bezpieczeństwa, relacji międzyludzkich, a także (nie)mocy izolowanego ciała. Podobne przemyślenia zawarte są w utworach uczestników konkursu regionalnego na krótki tekst dramatyczny *Opowieści z balkonów, opowieści z Bałkanów (Priče sa balkona, priče sa Balkana)*, zorganizowanego latem 2020 roku przez ATAK — Alternatywną Teatralną Aktywną Kompanię (Alternativna teatarska aktivna kompanija) — z siedzibą w Czarnogórze. Balkon, symbolizujący dystans (fizyczny i społeczny), jest w tym przypadku ramą tematyczną i swego rodzaju sceną. W czasie silnej ekspansji pandemii stał się on bowiem ważną przestrzenią dla ludzi, którzy mimo ograniczenia swobody przemieszczania się i bezpośredniego kontaktu mogli wyrażać swoją solidarność międzyludzką oraz osiągać namiastkę socjalizacji.

Z prawie 100 zgłoszeń (nadesłanych z Austrii, Bośni i Hercegowiny, Chorwacji, Czarnogóry, Słowenii i Serbii) jury wybrało 10 miniatur dramatycznych, w których autorzy zbadali możliwości interakcji (również między artystami) w warunkach „nowej normalności”. Współtworzą one swoistą mozaikę rzeczywistości tożsamej dla mieszkańców regionu, naznaczonej traumą, frustracją i niepewnością.

Organizatorom zależało na tym, aby po tej aktywności dramatopisarzy pozostał trwały ślad, dlatego zdecydowali się na wydanie zbioru tekstów (Raičević, 2021c), w którym znalazły się nagrodzone utwory<sup>11</sup> oraz 10 wyróżnionych dramatów. Ponadto w duchu zeszlorocznego reżimu, który przeniósł wiele treści

<sup>11</sup> Autorzy i autorki najlepszych 10 dramatów wyłonionych w konkursie *Priče sa balkona, priče sa Balkana* to Almir Alić, Danilo Brakočević, Monika Herceg, Vid Adam Hribar, Vladan

artystycznych na platformy cyfrowe, formacja ATAK udostępniła nagrania minispektakli przygotowanych na podstawie wybranych propozycji. Interpretacje zostały zatem utrwalone, a niezależnie od tego powstało kameralne przedstawienie w oparciu na jednej ze sztuk: *O Srđanie: jakiej narodowości jest prawda?* (*O Srđanu: koje nacionalnosti je istina?*<sup>12</sup>). Zdecydowano się na takie działanie, ponieważ — jak ujął to Vasko Raičević, członek organizacji ATAK i redaktor książki — „materiał ten powinien zostać zaprezentowany w obecności »żywego« widza, z poszanowaniem zasad antycznego rytuału, z którego wywodzi się teatr” (2021a, s. 7; przeł. G.A.).



Fotografia 3. *Opowieści z balkonów, opowieści z Balkanów (Priče sa balkona, priče sa Balkana)*

Źródło: okładka publikacji, fot. Relja Brković.

W tym newralgicznym, przejściowym okresie popularność zyskały aktywizujące, receptywne modele polegające na eksploracji przestrzeni, na przykład zainicjowane jeszcze w erze przedpandemicznej interaktywne spacery performatywne, które zachęcają uczestników do podróży w głąb siebie i intymnej medytacji. Doskonałymi przykładami takich działań są koprodukcja *Time / Czas* (*Time / Vrijeme*<sup>13</sup>, 2019), a także pożegnalny projekt znanej progresywnej grupy

---

Kuzmanović, Stamen Milovanović, Sara Radojković, Zoran Rakočević, Mirza Skenderagić i Divna Stojanov.

<sup>12</sup> *O Srđanu: koje nacionalnosti je istina?*, tekst D. Stojanov, reż. U. Mladenović, I. Vlček, Srpsko narodno pozorište, premiera: 2021.

<sup>13</sup> *Time / Vrijeme*, scen. i adapt. Y. Solonets, reż. P. Baranichenko, Zagrebačko kazalište mladih, U!ZAHVATI, premiera: 2019.

performerskiej BADco.<sup>14</sup> *Praca paniki (Rad panike*<sup>15</sup>) oraz realizowana w tunelu Grič<sup>16</sup> instalacja dramatyczna<sup>17</sup> *Kierunek obowiązkowy (Obavezan smjer*<sup>18</sup>, premiera: 2020) w wykonaniu pozbawionego dachu nad głową<sup>19</sup> zespołu Teatru im. Branka Gavelli.

Aktualne zjawiska związane z pandemią stały się także osią tematyczną wybranych przedsięwzięć scenicznych. W ramach programu „Future Epics” w 2020 roku wystawiono spektakl *Intymność (Intimnost*<sup>20</sup>, 2020), natomiast w autorskim projekcie *Kons: Nowy Czas (Kons: Novi dobi*<sup>21</sup>, 2021) artyści ze Słowenii zestawili przedapokaliptyczne wizje i wyobrażenie nowej Europy. Do rozważań nad perspektywą jutra skłania też subwersywne spotkanie *Jakby koniec nie był nawet blisko (Kao da kraj nije ni sasvim blizu*<sup>22</sup>, 2021), zainspirowane sprzężeniem znanego, otaczającego nas świata z rzeczywistością wirtualną.

Chorwacki teatrolog Alen Biskupović wyjaśnia, że obrane strategie nie są niczym nieznanym ani zaskakującym. Badacz zaznacza ponadto, iż zjawisko „wchodzenia” teatru w nowe przestrzenie również nie jest nowym pomysłem<sup>23</sup>, i podkreśla, że:

teatr to każde miejsce, w którym performer przedstawia coś dla kogoś, w związku z tym nie może być i nie jest ograniczony określonym wzorcem przestrzennym. Od początku swojego istnienia teatr istniał i przejawiał się wszędzie tam, gdzie przynajmniej jedna osoba oglądała

<sup>14</sup> Zespół założony w 2000 roku w Zagrzebiu i działający do 2020 roku. Jego członkowie systematycznie badali możliwości prezentacji i percepcji, organizując swoje projekty w ramach różnych form i relacji.

<sup>15</sup> Tytuł performansu koresponduje z chorwackim przekładem książki francuskiego urbanisty i filozofa Paula Virilia (*Ville panique*, 2004) — *Miasto paniki (Grad panike)*; dram. G. Ferčec, reż. G.S. Pristaš, premiera: 2020.

<sup>16</sup> Tunel dla pieszych w centrum Zagrzebia, zbudowany w czasie drugiej wojny światowej pod zabytkową dzielnicą Grič. Obecnie jest atrakcją turystyczną i miejscem imprez kulturalnych.

<sup>17</sup> Określenie zaproponowane przez autora koncepcji, tekstu i reżysera Enesa Vejzovicia.

<sup>18</sup> *Obavezan smjer*, tekst i reż. E. Vejzović, Gradsko dramsko kazalište Gavella, premiera: 2021.

<sup>19</sup> Z powodu poważnych uszkodzeń budynku podczas trzęsienia ziemi w marcu 2020 roku zagrzebski zespół został pozbawiony siedziby, a spektakle są teraz prezentowane przeważnie w Centrum Kultury Travno (KUC Travno), w prywatnej galerii Lauba lub w plenerze.

<sup>20</sup> *Intimnost*, dram. B. Srbljanović, reż. A. Nosov, Hartefakt Fond/Dubrovačke ljetne igre, premiera: 2020.

<sup>21</sup> *Kons: Novi dobi*, dram. K. Morano, reż. Ž. Divjak, Prešernovo gledališče Kranj, premiera: 2021.

<sup>22</sup> *Kao da kraj nije ni sasvim blizu*, tekst M. Pelević, reż. N. Zavišić, BITEF Teatar, premiera: 2021.

<sup>23</sup> Zwłaszcza w Chorwacji rozpowszechniły się teatr autorski, teatr współtworzony oraz teatr stosowany — specyficzne praktyki realizowane poza siedzibą teatru. Instytucje artystyczne Boom!Teatar, RadioTeatar, BADco., Arterarij, Teatr Wędrowny (PUK Putujuće kazalište, realizujący cykl audio-performatywny w ruchu RadioWalk) z powodzeniem wprowadzają w życie idee osadzania swoich spektakli w nietypowej przestrzeni.

spektakl<sup>24</sup>. Być może teraz mamy do czynienia z niestandardowymi sposobami prezentacji, ale w teatrze spotykaliśmy się też z dużo bardziej niezwykłymi dokonaniem. (Biskupović, 2022; przeł. G.A.)

Od momentu wybuchu pandemii, kiedy kultura sceniczna zastygła, cała społeczność teatralna zaczęła zastanawiać się nad tym, jak działać w stanie przymusowego spoczynku, jak zareagować na nowe okoliczności, które wszystkich zaskoczyły. Specyficzna sytuacja, której doświadczyli twórcy, pozwoliła im podjąć wyzwania artystyczne, merytoryczne, formalne, a także związane z trybami produkcji, na które prawdopodobnie nie odważyliby się w tak zwanych normalnych warunkach. Pokazały one, że dramaturgia rzeczywistości i społecznej zmiany ma ogromne znaczenie, a teatr nie wisi w próżni i nie może być „szczelną, nieprzepuszczalną bańką służącą samoreprodukcji dobrze już znanych form, wypracowywanych na niezmiennych zasadach” (Ogrodzka, 2021, s. 212). Aktualne problemy zostały włączone do zakresu treści — tematy, motywy, obrazy i znaczące gesty doszły do głosu w pracach różnych artystów w regionie. Pandemia niewątpliwie sprowokowała też twórców teatralnych do szukania bardziej adekwatnych form ekspresji artystycznej i komunikacji poprzez wykorzystanie nowych przestrzeni oraz praktycznie nieograniczonego wachlarza mediów (poza)artystycznych i nowoczesnych technologii. Prowadzono warsztaty dramaturgiczne oparte na doświadczeniu wspólnego pisania, czytania i słuchania tekstów, a także prace z obiektami i obrazami, oprócz tego organizowano spacerory performatywne, *crucising* performanse i uruchamiano rozmaite instalacje.

Wychodząc z założenia, że świat może już nie powrócić w pełni do pozycji sprzed pandemii, artyści i badacze zastanawiali się nad tym, czy teatr będzie dosłownie „żył” poza budynkiem, w którym „normalnie” odgrywane jest przedstawienie (zgodnie z koncepcją wyjścia i pokonywania ograniczeń, wcielając ideę „cały świat to scena” w przestrzeni miasta, na łonie natury, w opuszczonych fabrykach, „na bruku” itp.), czy może znajdzie swoje miejsce w przestrzeni cyfrowej. Czarnogórski dramaturg Vasko Raičević (2021b), komentując wydajność sztuk scenicznych, zasugerował, że zamiast teatru skoncentrowanego na spektaklu, który osiągnął apogeum w XX wieku, teatr mógłby zrobić zdecydowany krok w kierunku bardziej intymnego, kameralnego działania<sup>25</sup>. Przykładem udanej realizacji takiego zamierzenia są właśnie scharakteryzowane w przeglądzie projekty będące wynikiem bardzo przemyślanych operacji twórczych. Ich autorzy starali się uniknąć trybu bezrefleksyjnego, biernego pochłaniania treści, priorytetem było

<sup>24</sup> Doskonałym pandemicznym przykładem jest projekt *Personal Guru* (2021) Jerka Marčicia, którego premiera odbyła się w zagrzebskim kinie Urania. Mowa tu o multimedialnym performansie prezentowanym jednemu widzowi/jednej widzce.

<sup>25</sup> Raičević zaznacza, że tym samym teatr mógłby powrócić do dawnych form, na przykład tych znanych w XVIII wieku, kiedy spektakle prezentowano dla wąskiego kręgu publiczności w mieszkaniach lub na improwizowanych scenach. Nie był to już teatr elitarny w sensie klasowym czy wariant niedostępnego dla pospólstwa teatru dworskiego, ale pełne doznań intelektualnych i emocjonalnych spotkanie ludzi otwartych na sztukę (Raičević, 2021b).



dla nich natomiast stworzenie podstaw do receptywnej kontemplacji oraz aktywnej intelektualizacji i medytacji.

To zestawienie nasuwa wnioski, że spore grono twórców, dyrektorów instytucji i producentów o ugruntowanej pozycji, których aspiracją było podtrzymanie żywego kontaktu i żywotności teatru, nie trzymało się kurczowo przyzwyczajień i dobrze znanych ścieżek, lecz wykazało gotowość do podjęcia ryzyka i poniesienia kosztów. Dzięki elastyczności, kreatywności i otwartości na zmiany mieli oni okazję przyczynić się do rozwijania i przestawienia myślenia o teatrze na nowo. Istnieje jednak uzasadniona obawa, że tylko w erze największego kryzysu, który uwypukla wszelkie nierówności, trudy i paradoksy, panował trend, aby z taką premedytacją dążyć do transgresji i budowania nowych jakości stymulujących odbiorców do autentycznych przeżyć.

Wydawało się nawet, że zmiana jest już faktem. Po fazie zaburzenia znane go porządku i rozluźnienia dobrze osadzonych struktur nastąpiły pewne przesunięcia, które częściowo zaszły samoistnie, ale w dużej mierze wymagały wysiłku i świadomego nakierowania. Proces transformujący<sup>26</sup> jest jednak wciąż w toku i bez konsekwentnych, celowych działań nie zakończy się rzeczywistym, satysfakcjonującym przekształceniem i progresją. W wielu przypadkach można raczej mówić o incydentalnych eksperymentach niż o pełnym wdrożeniu i utrwaleniu zmiany. Pole manewru zaś jest ogromne, ponieważ — jak zauważyła reżyserka i badaczka Dorota Ogrodzka (2021) — pandemiczne zamrożenia i rozmrożenia stworzyły szczelinę, w której może zaistnieć jakiś rodzaj zwrotu w funkcjonowaniu teatru, na przykład w obszarze zwiększenia inkluzji, poszerzenia dostępności, aktywizmu, demokratyzacji, różnorodności estetycznej i konstruowania wspólnotowości.

Na początku tekstu przedstawiłam pokrótce, jak zarysowują się najważniejsze dociekania dotyczące trudnych do przewidzenia losów teatru. Podstawowe pytanie, które powinno zostać zadane, brzmi moim zdaniem: czy jesteśmy gotowi na takie transpozycje? Może istotne było tylko opracowanie takiej formuły, aby nie nastawiać się na niezakłócony powrót do dawnych układów?

Obecnie teatr w regionie postjugosłowiańskim funkcjonuje mniej więcej w podobnym kształcie, a pod kątem doboru treści już tylko sporadycznie nawiązuje do pandemii<sup>27</sup>. Można więc pokusić się o stwierdzenie, że w niezłej kondycji powraca do gry, proponując premiery i przedstawienia na żywo, a ewentualnie, w kryzysowych momentach, transmisje. Sądząc po reakcjach na proporcje zachowane w układanych repertuarach, obecnie nie pragnie się w tej sferze rewolucyjnej

<sup>26</sup> Warto przyrzeć się ustaleniom „ojca psychologii społecznej” Kurta Lewina, które w kontekście produkcji teatralnej przeanalizowała Dorota Ogrodzka (2001).

<sup>27</sup> Jest to jednak główny temat powołanego niedawno Kolegium Dramatycznego „Cienie Pandemii: Ukryte Głosy” („Shadow Pandemic: Hidden Voices / Sjene pandemije: Skriveni glasovi”, 2022), pokłósia regionalnej współpracy partnerów i producentów: Zagrzebskiego Teatru Młodych, Słoweńskiego Teatru Narodowego w Mariborze oraz Belgradzkiego Teatru Dramatycznego.

zmiany, lecz powrotu do tego, co dobrze znane — do spektaklu w konserwatywnym wydaniu i jego hegemonii. Okazuje się zatem, że w krajach powstałych po rozpadzie Jugosławii pandemia nie przeddefiniowała i nie przewartościowała teatru, a jedynie uświadomiła nam wszystkim, jak bardzo doświadczenie teatralne powiązane jest z wszelkiego rodzaju spotkaniami na żywo (Radojković, 2021). Ogólnie rzecz ujmując, poza przywołanymi wyjątkami (takich projektów jest oczywiście więcej, tu ograniczyłam się do najbardziej reprezentatywnych) doszło raczej do pewnego odświeżenia i dopełnienia znanych rozwiązań niż przecierania nowych szlaków lub przełomu w świecie sztuk performatywnych.

Według serbskiej dramatopisarki Sary Radojković (2021) artyści teatralni muszą być niezwykle rozważni w podejmowaniu decyzji dotyczących konstruowania utworu, jego poetyki i taktyki upowszechniania efektów swojej pracy, ponieważ „zastana sytuacja doprowadzić może zarówno do poszerzenia, jak i zubożenia spektrum twórczości” (gdy akt twórczy sprowadza się do reprodukcji). Przybliżone w artykule projekty dowodzą, że parametry techniczne i warunki produkcji spektaklu mogą ulec diametralnej modyfikacji, ale to, co pozostaje niezmienione, co stanowi rdzeń teatru, który zasadniczo odróżnia go od innych sztuk, to „żywy” człowiek — współobecność (Raičević, 2021a, s. 7). Wokół niego rozwiną się być może nowe strategie, które wzbogacą tę gałąź sztuki.

Ze wszystkich aktywności artystycznych teatr cechuje największa bezkompromisowość, jest on jednak zależny od bezpośredniej energii i reakcji (Raičević, 2021b) oraz skorelowany ze zmienną rzeczywistością. Pandemiczna utrata kontroli pozwoliła nam uzmysłwić sobie, że żyjąc, jesteśmy skazani na zagrożenia i przypadkowość, ale jesteśmy też zdeterminowani do wynajdowania antykruchych rozwiązań. Ostatnie praktyki potwierdziły, że teatrowi mogą służyć takie wstrząsy. Pozostaje nam wierzyć, że będzie się on regenerował i umacniał, wykorzystując zdarzenia losowe, stresory i niestabilność, zamiast padać ich ofiarą (Taleb, 2020, s. 8) i że taki mechanizm zadziała w szerszym ujęciu — w świecie kultury oraz w naszym codziennym życiu.

## Bibliografia

- Biskupović, A. (2.01.2022). Pandemija koronavirusa ‘natjerala’ umjetnike na novu kreativnost — nikad živilja nezavisna kazališna scena. *Nacional*. Pobrane z: <https://www.nacional.hr/pandemija-koronavirusa-natjerala-umjetnike-na-novu-kreativnost-nikad-zivilja-nezavisna-kazališna-scena/> (dostęp: 10.01.2022).
- Heim, M. (1993). *Metaphysics of Virtual Reality*. Oxford: Oxford University Press.
- Kovačić, J., Martinić, I. (2020). Uvodna bilješka. *Kazalište*, 81/82/83, s. 164–165.
- Kowalik, A. (2017). Procesualność a materia sztuki. Różne drogi kreacji i funkcjonowania utworu sztuk wizualnych: od tradycyjnej do antysztuki i działań artystycznych. *Ogrody Nauk i Sztuk*, 7, s. 416–425.

- Ogrodzka, D. (2021). Nowe uczestnictwo. Zmiana nie dzieje się sama. *Dialog*, 7–8, s. 211–222. Pobrane z: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/nowe-uczestnictwo-zmiana-nie-dzieje-sie-sama> (dostęp: 10.01.2022).
- Radojković, S. (2021), [za:] A. Hafner, *Balkanske priče s balkona u novoj normalnosti teatra*. Pobrane z: <https://atakart.me/balkanske-price-s-balkona-u-novoj-normalnosti-teatra/> (dostęp: 10.01.2022).
- Raičević, V. (2021a). Predgovor. W: V. Raičević (red.), *Priče sa balkona, priče sa Balkana* (s. 7–10). Podgorica: ATAK.
- Raičević, V. (2021b), [za:] A. Hafner, *Balkanske priče s balkona u novoj normalnosti teatra*. Pobrane z: <https://atakart.me/balkanske-price-s-balkona-u-novoj-normalnosti-teatra/> (dostęp: 10.01.2022).
- Raičević, V. (red.). (2021c). *Priče sa balkona, priče sa Balkana*. Podgorica: ATAK.
- Szmidt, K.J. (2013). *Pedagogika twórczości*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Taleb, N.N. (2020). *Antykruchłość. Jak żyć w świecie, którego nie rozumiemy*, przeł. O. Siara. Poznań: Zysk i S-ka.
- Witerska, K. (2018). Drama czy/i teatr. Aspekt procesualny i atrybutywny projektu dramowo-teatralnego „Bezsenność Jutki”. *Nauki o Wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne*, 2(7), s. 183–190.



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.27>

Data przesłania artykułu: 30.12.2021

Data akceptacji artykułu: 31.03.2022

DRAGOLJUB PERIĆ

Uniwersytet w Nowym Sadzie, Serbia

(University of Novi Sad, Serbia)

## Povampirenje kao zaraza – prvi vojni izveštaji o vampirima i njihovo literarno transponovanje u savremenoj srpskoj prozi\*

### Vampire Contagion: First Military Reports about Serbian Vampires and Their Literary Representations in Contemporary Serbian Fiction

Abstract

This paper analyses three works of fiction (two novels and one short story) inspired by the first Austrian military reports on vampires. These reports suggest how the discourse about the *Other* (primitive, barbaric, half-cultivated, etc.), personified in the Serbs, evolved in the Age of Enlightenment. Additionally, the reports have been a source of creative inspiration for a number of literary (re)interpretations of the vampire phenomenon: from postmodern literary entities (mediating an open dialog of the novel, written by M. Novaković, with the entire tradition of the Serbian horror fantasy), through existential studies of the meaning of humanity in the context of the “demonic gift” (the novel by M. Milosavljević), and biological metaphors of disease, to the latest representation of this demonic character as a dark subculture hero existing in the liminal areas of “civilized” space (G. Skrobonja).

*Keywords:* vampires, Serbs, Otherness, metaphors of disease, traditional culture

---

\* Ovaj rad je deo istraživanja u okviru nacionalnog projekta „Aspekti identiteta i njihovo oblikovanje u srpskoj književnosti” (No. 178005), koji se realizuje na Odseku za srpsku književnost Filozofskog fakulteta u Novom Sadu uz finansijsku podršku Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

## Заражение от укусов вампиров – первые военные отчёты о сербских вампирах и их литературные изображения в современной сербской литературе

### Резюме

В данной статье речь идёт о трёх литературных произведениях фантастики (о двух романах и одном рассказе), вдохновленных первыми австрийскими военными отчётами о вампирах. Эти отчёты показывают, как развивался в эпоху Просвещения дискурс о „другом“ (примитивном, варварском, полукультурном и т. п.), олицетворяемом в сербах. Кроме того, эти отчёты стали источником творческого вдохновения для ряда литературных (пере)интерпретаций феномена вампиров: от постмодернистских литературных поисков (представленных начавшимся диалогом романа, написанного М. Новаковиц, со всей традицией сербской фантастики ужасов), через экзистенциальное исследование значения человечества в контексте «демонического дара» (роман М. Милосавлевича), биологические метафоры болезни к более новым представлениям об этом демоническом персонаже как тёмном герое субкультуры, существующей в пограничных областях «цивилизованного» мира (рассказ Г. Скробоньи).

*Ключевые слова:* вампиры, сербы, инаковость, метафоры болезни, традиционная культура

Među ljudima je harala neka zarazna bolest od koje su ljudi iznenada umirali. Ali i zato što je takva bolest unosila nered u njihovu fantaziju, ili zato što se tokom nje pokazivao zao duh, uobrazili su da ih mrtvi guše i sisaju im krv.

J.H. Cedler

## Dva vojna izveštaja i njihova recepcija

Susret predstavnika vojnih vlasti Austrougarske monarhije i stanovništva Kraljevine Srbije u prvoj polovini XVIII veka doneo je neočekivano iskustvo obema stranama. Pa ipak, reklo bi se da su izaslanici Habzburgovaca pretrpeli veći kulturološki šok, za koji su bili posve nepripremljeni, a koji je kulminirao – otkrićem vampira (odnosno, verovanja u vampire). Dva austrijska vojna izveštaja izazvala su pravu pometnju u učenim krugovima, uzburkala duhove i podstakla nastanak dvadesetak medicinskih, teoloških i metafizičkih traktata, tekstova i rasprava, ali i komercijalno unosnih popularnih izdanja, u kojima se s velikim ubeđenjem i ostrašćenošću dokazivalo ili osporavalo postojanje vampira. Naročito burna i produktivna diskusija zapodela se u Lajpcigu 1732–1734, a poznata je kao *lajpciška vampirska debata*. Za nešto više od dve godine objavljeno je preko dvadeset tek-

stova o ovoj temi, što je prerاسlo u pravu polemiku između onih koji veruju u postojanje vampira i njihovih oponenta<sup>1</sup>.

Prvo dokumentovano svedočanstvo o vampiru na prostoru Srbije iz 1725. godine vezuje se za selo Kisiljevo u ramskom sreзу (kod Velikog Gradišta) i izvesnog Petra Plogojevica/Plogojovviza (Blagojevića?). Objavljeno je „u novinama *Wienerisches Diarium* pod naslovom *Copia eines Schreibens aus dem Gradisker District in Ungarn* (Kopija jednog pismena iz Gradištanskog distrikta u Ugarskoj) i sa potpisom kraljevskog provizora u gradištanskom distriktu (tu dužnost je obavljao Frombald)” (Клеут, 2018, s. 40). Carski provizor nevoljno prisustvuje ekshumaciji (ucenjen time da će se srpsko stanovništvo koje čuva taj deo granice odseliti ukoliko im ne udovolji), i tom prilikom ga iznenađuje prizor savršeno očuvanog pokojnikovog tela, na kome su bili uočljivi nova koža, kosa, nokti i brada. Prisutni narod, ne želeći, po Frombaldovim rečima, da rizikuje da zbog čekanja na administrativnu potvrdu „čitavo selo (kao što se u turskim vremenima dešavalo) [...] zbog tako lošeg duha propadne” (Клеут, 2018, s. 28), odlučuje da s ovim pokojnikom postupi u skladu sa svojim običajima: probadaju ga glogovim kocem, a njegovo telo spaljuju u pepeo (Клеут, 2018, s. 29). Bilans Blagojevićevog vampirskog delovanja, odnosno vampirske zaraze u Kisiljevu, bio je devet smrtnih ishoda za samo osam dana, nakon dvadesetčetvoročasovne bolesti (v. Клеут, 2018, s. 27), pri čemu su preminuli, dok su „svi na samrtnoj postelji još ležali živi javno izjavili kako im je gorepomenuti pre deset nedelja preminuli Blagojević došao u snu, legao na njih i davio ih” (Клеут, 2018, s. 27).

Drugi važan događaj koji je ponovo ustalasio duhove i pokrenuo nezaustavivo širenje vampirske hysterije bio je nov pomen povampirenja u Kraljevini Srbiji, vezan za izvesnog Pavla Arnauta i niz zlokobnih smrtnih slučajeva (sedamnaest osoba za tri meseca) u Medveđi (kod Trstenika) – posledica njegovog (tobožnjeg) vampirskog delovanja. Slučaj iz Medveđe istraživale su dve specijalne misije – Glazerova i Flikingerova. Prvo je slučaj ispitivao dr Glazer, zadužen za karantin u Paraćinu. U pomoravsko selo Medveđu doputovao je 12. 12. 1731. Njegov dolazak podudara se sa prvim vestima o izbijanju kuge (*Wienerisches Diarium*), zbog čega su povećane mere opreza kako bi se sprečilo izbijanje zaraze. Kugu nije našao, ali je otkrio više neraspadnutih tela, za koje su meštani tvrdili da je reč o vampirima. Kako su mu prethodno zapretili da će se iseliti i ostaviti nebranjenu granicu ukoliko im se ne udovolji, Glazer nevoljno prisustvuje ekshumacijama i o svom otkriću obaveštava nadređene (Клеут, 2018, s. 43–44).

<sup>1</sup> O opštoj pomami za vampirima, kao i velikom interesovanju naučne i šire javnosti za ovu temu 1733. godine, svedoči Mihael Ranft rečima: „onaj ko je posetio poslednji lajpciški uskršnji velesajam u knjižarama na uvid nije mogao da dobije ništa osim krvopija” (Ranft, 2020, s. 116). O lajpciškoj vampirskoj debati, njenim učesnicima, učinku i oceni v. Клеут, 2018, s. 42, 46. Pregled, glavne teze, kritičku ocenu i argumentaciju ovih tekstova o vampirima dao je M. Ranft (Ranft, 2020, s. 130–191), završavajući svoj traktat *Stručnim mišljenjem Pruskog kraljevskog društva za nauke o vampirima ili krvopijama* (Ranft, 2020, s. 192–196).

Glazerov izveštaj je rezultirao posebnim oprezom vojnih vlasti oko istrage smrtnih ishoda u Medveđi. Želeći da prikupi više informacija, kao i da spreči dalje iseljavanje stanovništva, vrhovna komanda u Beogradu šalje specijalnu misiju od desetak poverljivih ljudi da čitav slučaj detaljnije ispituju, a na čijem čelu su se nalazili J. Flikinger, J. H. Zigel, J. F. Baumgartner, Bitner, J. H. Lidenfels i zastavnik Zigismund Aleksander – baron od Kotvica (v. Ranft, 2020, s. 112–113; Клеут, 2018, s. 14, 16). Flikingerov raport počinje rečima da je čitavo istraživanje „takozvanih vampira” pokrenuto po naredbi vrhovne komande što, očito, ukazuje na to da je on, kako smatra Marija Kleut, „imao instrukcije drugačije od Glazerovih: da proveri osnovanost priče o vampirima, pošto je kuga isključena” (Клеут, 2018, s. 45). Pritom, različite ekspertize članova komisije trebalo je da preispitaju Glazerov izveštaj, ustanove istinitost i svojim autoritetom obezbede verodostojnost ovome izveštaju<sup>2</sup>. Podudarnost između ova dva izveštaja jasno ukazuje na to da je Flikinger znao za Glazerove nalaze jer je izvesne delove prethodnog izveštaja ponovio, a izmenio ga je i proširio u celosti (Клеут, 2018, s. 46).

Flikingerov izveštaj prosleđen je vojnoadministrativnim kanalima, posle Beograda i Beča, princu Aleksandru Virtemberskom u Štuttgart, da bi potom dospao i u štampu (objavljen je u lajpciškim novinama *Neue Zeitungen* 1732). Opis ekshumiranoga vampira (Pavla Arnauta), kao i obrednih radnji prilikom ritualnog upokožavanja, sačinjeni su prema kazivanju svedoka, dok izvesni detalji neobično nalikuju (netruležnost tela, prisustvo sveže krvi, krik prilikom probadanja kocem, spaljivanje leša u pepeo) opisu iskopavanja i uništavanja tela Petra Blagojevića:

Da bi nekako ovom zlu na put stali, oni su po savetu svog hadnaka [sic!] (koji je već prisustvovao sličnim događajima) ovog Arnaut Pavla otprilike 40 dana posle njegove smrti otkopali, našavši da se ovaj u grobu potpuno čitav i neraspadnut nahodi, zatim da mu na nos, oči, usta i uši ide sveža krv, da su mu košulja, pokrov njegov i kovčeg potpuno krvavi, te da su mu nokti sa šaka i stopala zajedno s kožom otpali i umesto njih novi izrasli. Pošto im je sada na osnovu svega ovoga jasno bilo da je on doista vampir, oni su mu sledujući svome običaju u srce zaboli kolac što je bilo praćeno izlivanjem velike količine krvi, pri čemu su sasvim jasno čuli da je zastenjao u hropcu, nakon čega su još istoga dana telo njegovo spalili i potom ga kao takvo ponovo u grob bacili. (prema: Ranft, 2020, s. 108)

Potom se daje manje ili više detaljan opis još dvanaest ekshumacija i konstatuje se, za one koji su smatrani vampirima, slično stanje dobre očuvanosti tela (Ranft, 2020, s. 109–112). Nakon probadanja kocem i odsecanja glava, njihova tela su spaljena, a pepeo prosut u Moravu (Ranft, 2020, s. 112) kako bi se predupredila dalja povampirenja, budući da „svi oni koji su od vampira muke i smrt doživeli, takođe moraju postati vampirima” (Ranft, 2020, s. 108), a samim tim uzrokovati nove smrtno ishoda. Slično kao u prethodnom izveštaju, samo detaljnije, na osnovu kazivanja svedoka rekonstruiše se kompleksan sistem predstava vezanih

<sup>2</sup> Ekspedicija je formirana tako da svaka grupa ima svoju nadležnost: „tri lekara da pregledaju leševe, dva oficira da potvrde nalaze i potpišu zapisnik, znalci lokalnih prilika (hajduci) da prenesu priče o vampirima, kažu njihova imena i pokažu grobove” (Клеут, 2018: 45).



za srpske vampire: da svoje žrtve noću pritiskaju i guše, da se hrane krvlju svojih žrtava i stoke, produžavajući time svoju uslovnu besmrtnost, da njihova tela ne podležu starenju i raspadanju, da njihove žrtve kao i oni koji su došli u kontakt s krvlju vampira i sami postaju vampiri i, konačno, da je najefikasniji način ritualnog upokojenja vampira – probadanje (glogovim) kocem, odsecanje glave i spaljivanje (neretko se kao obredna tautologija primenjuju i sve tri radnje istovremeno)<sup>3</sup>. Po prvi put, po objavljivanju *Visum et repertum*-a, Zapadnu Evropu zahvata sve masovniji strah – od vampirske zaraze – dok je ono što je, po svoj prilici, bilo slika lokalnih verovanja<sup>4</sup>, kako se rasprostirala priča o vampirima, postalo fiksna karakteristika vampira *per se*.

Posledica publikovanja ovih izveštaja o vampirima bilo je buđenje interesovanja kulturne Evrope za jedan polukultivisan i sujeveran pravoslavni narod – Srbe [Rätzen], koji nastanjuju rubne pozicije zapadne civilizacije, kao i za srpske vampire, uz pokušaje da se na naučnim osnovama objasne izvesni elementi iz pomenutog kruga predstava o vampirima (netruležnost tela, krvarenje prilikom ekshumacije, vampirov hropac i sl.). Prvi pokušaj da se raskrsti s ovim verovanjima i ponudi naučno objašnjenje bilo je *Stručno mišljenje o vampirima* Kraljevskog pruskog naučnog društva, koje na vladarev zahtev razmatra neobične pojave iz oba izveštaja i daje svoje mišljenje – da sve ove neobične pojave imaju prirodne uzroke, sami izveštaji imaju posredan karakter, a da su za širenje ovog praznoverja krivi siromašni, sujeverni i neuki (v. Ranft, 2020, s. 192–196).

Povodeći se za ovim primerom, nižu se slično intonirani stavovi – dr Majnriha<sup>5</sup>, dr D. H. Fogta i dr J. K. Fričea iz Lajpciga, kao i niza nepotpisanih autora (v. Ranft, 2020, s. 130–173). Dominacija lekara među učesnicima ove debate pokazuje da, s kulturološkog stanovišta posmatrano, vampirska zaraza nije samo smatrana „manifestacijom necivilizovanosti, već je sa naučne tačke gledišta posmatran[a] kao izvor bolesti i epidemija, koje je svakako trebalo sprečiti određenom strategijom” (Лазаревић ди Ђакомо, 2016, s. 138). Stoga, ne čudi da usred epohe racionalizma, kada preovladavaju kult razuma, scijentizam, dolazi do jačanja prirodnih nauka i obrazovanja, uz kritički otklon od misticizma, teoloških objašnjenja i sujeverja, te se uzroci ovih neobičnih pojava traže u prirodnim zakonitostima, vezanim za moguće medicinske uzroke izbijanja „vampirske” zaraze,

<sup>3</sup> Najobuhvatniju i najkompleksniju studiju – sintezu najvažnijih izvora, istorijski pregled pomena i temeljno ispitivanje južnoslovenskih kulturnih prostora na kojima su verovanja vezana za vampire zastupljena, njihovih sličnosti i razlika, lokalnih specifičnosti i magijskih praksi dao je Tihomir Đorđević (v. Ђорђевић, 1953, s. 149–219).

<sup>4</sup> Ove osobine, kako primećuje Lj. Radenković, na najvećem delu srpskog folklornog areala nisu posvedočene – vampir krvopija predstavlja samo pojavu lokalne rasprostranjenosti (Раденковић, 2016, s. 278).

<sup>5</sup> On nalazi da se oba izveštaja sastoje od izjava svedoka – Srba, koje su, razume se, nepouzdanе jer se „ovaj navodni *factum* dogodio među Rascijanima, što će reći među takvom vrstom ljudi kod kojih, pored velikog neznanja o prirodnim pojavama, vlada još i najveće sujeverje, dakle, kod takvih subjekata, sklonih da poveruju u najsumanutije gluposti” (prema: Ranft, 2020, s. 131).

u nepoznavanju prirodnih procesa truljenja tela, kao i nedovoljnoj obučenosti i neznanju austrijskih vojnih bolničara (felčera) koji su učestvovali u ekshumacijama.

## Medicinske interpretacije vampirske zaraze, *Vampir-Erlass*

Za brojne smrtne slučajeve se u oba pomenuta mesta, umesto napada demona-krvopije, predlažu drugi razlozi, a pojedini iskazi iz *Visum et repertum* dobijaju medicinsku interpretaciju. Tako, određene činjenice predočene u izveštaju, pre svega: „da je ovaj krvopijući Arnaut Pavle ne samo na ljude nasrtao, već i na stoku. *Pošto su se, dakle, ljudi hranili mesom takve stoke, pokazalo se da naokolo još vampira ima*” (prema: Ranft, 2020, s. 108 [istakao – D. P.]), u interpretativne okvire uključile bi literarnu forenziku i upućivale na biološku zarazu, tako da se kao mogući uzrok smrti pominjalo besnilo – preminuli su se mogli zaraziti mesom uginule stoke koje su konzumirali (v. Ranft, 2020, s. 120–121, 135, 149, 180, 186).

Za razliku od toga, neki drugi elementi ovih izveštaja bili su otvoreni za različita tumačenja, učitavanja i nagađanja – od spekulacija o umešanosti Blagojevićeve udovice u muževljevo ubistvo, odnosno trovanje (Ranft, 2020, s. 74–75, 83, 95), preko ksenofobičnih i srbofobičnih interpretativnih praksi, sve do krajnje neverovatnih tumačenja. Tako je Johan Kristof Harenberg, rektor prosvetne zadužbine u Gandershajmu, smatrao da predsmrtni iskaz preminulih o „davljenju i ispijanju krvi” nije ništa drugo do halucinacija, izazvana dejstvom opijuma, jer „Srbi su dugo vremena bili pod Turcima i od njih preuzeli običaj česte upotrebe opijuma” (prema: Ranft, 2020, s. 185).

Stoga, ne čudi da je naredni talas glasina u vezi s vampiricom iz Moravske, izvesnom Rozinom Polakin iz Hermersdorfa (†22.12.1754), izazvao hitnu reakciju najviših prestoničkih krugova – formiranje specijalne misije, na čijem čelu je bio caričin Protomedicus, dvorski lekar i reformator univerziteta Gerard van Sviten (Лазаревић ди Ђакомо, 2016, s. 137–144) – koja je trebalo da predupredi i okonča sve glasine ove vrste uviđajem na terenu i naučnim pobijanjem ključnih elemenata na kojima se ovaj narativ zasniva. Njegov traktat pojavu vampira discredituje skeptičkim razmatranjem i analizom prirodnih razloga – kratkim periodom između sahrane i ekshumacije (manje od mesec dana, u zimskim uslovima), niskom temperaturom, prirodom tla i sl. Na osnovu njega Marija Terezija donosi ukaz (popularno nazvan *Vampir-Erlass*) 1. 3. 1755. godine, kojim se negira postojanje vampira, a zabranjuju i kažnjavaju ekshumacije i skrnavljenja leševa: „carska je naredba u svim pokrajinama austrijskog carstva da se postave granice tom praznoverju, a koje je moguće naći samo među varvarima koji žive u neznanju i zlu”. I dok se u katoličkim zemljama ne zna za vampire, „samo u Ugarskoj, Moravskoj, Šleziji i Poljskoj ova pojava pronalazi svoje sledbenike”, pri čemu se smatralo da je

to stoga što pravoslavci veruju da đavo može uzeti dušu pokojnika (v. Лазаревић ди Ђакомо, 2016, s. 139), odnosno zaposesti mrtvo telo.

Saodnosno tome, verovanje u vampire postaje izraz sujeverja, necivilizovanosti, primitivizma, varvarstva... ali i bede, nemaštine, neobrazovanosti, loših materijalnih i higijenskih uslova. Ovaj ukaz i preduzete mere nastali su kao odgovor na masovnu histeriju „prestravljenih dama”, koje su zahtevale da im se kaže „hoće li ti nezvani gosti i strašni vampiri stići i u naše krajeve” (Ranft, 2020, s. 165). Nastojalo se da se zaštite granične oblasti carstva, kao posledica realnog straha od širenja zaraze (kuge, besnila, groznice...), i sprečilo iseljavanje iz graničnih oblasti (Клеут, 2018, s. 43). Ove mere su predstavljale i segment sistemskih reformi, koji je zahvatao i sferu javnog zdravlja (up. Лазаревић ди Ђакомо, 2016, s. 147), a dovele su do poboljšanja higijenskih uslova u udaljenim provincijama Carstva (Hrvatska, Kraljevina Srbija), ali, neočekivano, i do popularizacije vampira.

Međutim, ni caričnim aktom verovanje u vampire nije zaustavljeno – jednom pokrenut mehanizam straha od vampira generisao je potonje narative, potkrepljene novim „slučajevima” i „dokazima” udaljenim od južne granice Habzburške monarhije; pojavljuju se i nakon toga drugi spisi, podstaknuti ovim izveštajima o vampirima. U njima se počinju pominjati i mesta van Austrougarske i Srbije – u zapadnoj i severnoj Evropi – u Pruskoj (Клеут, 2108, s. 27), Engleskoj, Danskoj i dr. (up. Лазаревић ди Ђакомо, 2016, s. 141–147), dok srpska reč *vampir* sve više dobija internacionalnu raspostranjenost, da bi se ustalila kao opšti naziv za ovu kategoriju demonskih bića – krvopija.

Osim što imaju kulturološki i etnografski značaj, Frombaldov i Flikingerov izveštaj poslužili su i kao izvor inspiracije ili kao neposredni prototekst za više narativa. U drugom delu ovog rada biće detaljnije razmotreni odnos prototekst – metatekst (izveštaji – prozna dela), strategije pregovora oko istinitosti, kao i umetnički postupci primenjeni u modelovanju vampirskih likova u odabranim narativima. Izvesna sličnost u kulturnoj klimi Austrougarske monarhije, snažne kolonijalne imperije XVIII veka, i (post)kolonijalnoj eklektičkoj kulturi savremenoga doba omogućila je da motiv vampira<sup>6</sup>, nastao „preplitanje[m] diskursa prosvetiteljstva i imperijalnog diskursa XVIII i XIX veka koji je proizveo narativ jednog »vampirskog pojasa« između istočne i zapadne Evrope” (Марјановић, 2012, s. 14), sada, u doba globalizacije, novog kolonijalizma i kulturnog imperijalizma, kao tipično slovenski (i srpski) proizvod tradicionalne folklorne imaginacije, postane ponovo aktuelan u srpskoj fantastičnoj književnosti, premda vidno vesternizovan.

<sup>6</sup> Obuhvatnu sintezu ovog motiva koja prati literarne transpozicije motiva vampira od folklornih motiva do srpske proze devedesetih godina XX veka dala je u svojoj sjajnoj studiji Ana Radin (v. Радин, 1996).

## Goran Skrobonja, *Reč koja odjekuje*

Ova pripovetka ima formu retrospektivnog kazivanja (fikcionalnog) učesnika i svedoka uviđaja u Medveđi od 7. januara 1732. godine. Glavni lik, engleski pisnik, putopisac i avanturista Majls, zatiče se igrom slučaja u Srbiji, teško bolestan od tuberkuloze. Njegov lekar je niko drugi do dr Flikinger, autor i prvi potpisnik *Visum et repertuma*. Majls prisustvuje kao očevidac (a u priči – kao narator-reflektor) ekshumacijama, tragajući za živopisnim detaljima za svoj putopis, a potom o pomenutom događaju pripoveda sestri i zetu (segmenti pripovetke koji prenose, odnosno sažimaju delove koji se odnose na aktere i opise radnji iz Flikingerovog izveštaja). Delovi pripovetke u kojima je ostvareno najveće preklapanje sa Flikingerovim izveštajem (podaci o učesnicima, ekshumiranim pokojnicima i stanju njihovog tela (up. Skrobonja, 2016, s. 157–159)) nastoje da obezbede dokumentarnu verodostojnost ostatku Majlsove priče.

Priča o vampirima iz Medveđe data je namesto objašnjenja Majlsovog čudnog izlečenja. Minus prisustvom znaka konstatuje se da Majls, diskretno, odbija hranu (dok hvali vino) prilikom susreta sa sestrom, a ističe se da je on u tom trenutku izgledao „rumeno i zdravo” (Skrobonja, 2016, s. 161) – neobično nalik onome kako su u izveštaju opisani ekshumirani leševi, dok istina o ozdravljenju ostaje prećutana negde između njegovih čestih poseta Medveđi. Vampirizam, za čoveka tradicionalne kulture prokletstvo, neželjeno stanje izazvano otrešenjem o određene elemente kulta mrtvih, u Skrobonjinoj literarnoj interpretaciji resemantizuje se u lek od smrtonosne bolesti i *dar* večne mladosti (koji, razume se, ima svoju cenu – neophodnog ispijanja [konjske] krvi i večnog lutanja: „ostajem na jednom mestu onoliko koliko mogu, ali to nikada nije duže od tri ili četiri sedmice” (Skrobonja, 2016, s. 162)).

Sa sestrim mužem, lingvistom Frederikom, Majls diskutuje o delima lajpciške vampirske debate, kao i potonjoj produkciji i recepciji tekstova o vampirima, pri čemu ovo njegovo zanimanje postaje identitetsko i samoodređujuće:

ta čudna, tajanstvena reč *vampir*, za samo godinu dana stekla je punopravno mesto u gotovo svim zapadnoevropskim jezicima, glatko izbacivši dotadašnje uobičajene reči poput *strix* ili *lamia*. Koliko mi je poznato, nijedna druga reč nije postigla ništa slično u ovo naše vreme. (Skrobonja, 2016, s. 160)

Rasprostiranje ove reči (ka zapadnoj Evropi) poklapa se s Majlsovim najavljenim povratkom kući, u Englesku, čime se, diskretno, naznačava (fikcionalizovani) put vampirske zaraze. Posle ovog susreta Majls požuruje sestru i zeta na put, pošto su u krčmi u kojoj borave proteklih noći pronašli nekoliko zaklanih konja. Tajnu njegovog čudesnog isceljenja znaće samo njegova voljena sestra. Kombinujući dokumentarnu građu sa fikcijom, Skrobonja u svojoj literarnoj interpretaciji „vampirskog pitanja” uspostavlja direktnu vezu između vampirske zaraze iz Medveđe i tradicije britanske vampiristike. S obzirom na to da je Majls pisac, postupkom

razbijanja rampe između sveta dela i objektivne stvarnosti potencirana je mogućnost da potonji Majlsov narativ o vampirima nije samo fikcija već literarna transpozicija iskustva prvog prenosioca.

## Mladen Milosavljević, *Kal juga*

Dok se Skrobonjina pripovetka neposredno odnosi na događaje iz Medveđe (1732) i Flikingerov izveštaj, narativno vreme Milosavljevićevo romana zahvata znatno širi odsečak, a tri narativna prstena situirana su u tri vremenska sloja: jednom linijom fabule zahvaćeno je doba praistorije i civilizacija Lepenskog Vira, centralni narativni tok prati događaje uoči i za vreme austrijskog protektorata nad Kraljevinom Srbijom (1718–1739), a najmlađi događaje od 1967. do potapanja Donjeg Milanovca 1971. godine.

Glavni narativni prsten čini period od zauzeća Beograda (1717) do poraza Habzburgovaca kod Grocke (1739). Pored istorijskog jezgra, roman prožima i apokrifna istorija – to su Frombaldove dnevničke beleške o godinama provedenim u Srbiji, čiji je vrhunac priča o drevnom obredu i savezu hrišćana (cara Karla VI, regenta Aleksandra Virtemberškog, Eugena Savojskog i dr.) sa Zelmoksisom (Dagonom), htonskim i rečnim božanstvom, pomoću čijih mračnih legija oni savladavaju Turke, obećavši mu, zauzvrat, svoje večne duše. Mistična magla sprečava otomanske snage da se konsoliduju, a hrišćansku vojsku štiti i omogućava joj da napada neprimećena, zajedno sa svojim demonskim saveznicima. Međutim, cena ove magijske pomoći visoka je, a podrška mračnih saveznika kratkotrajna: ubrzo umiru i Eugen Savojski i Aleksandar Virtemberški, a poraz kod Grocke (1739) dovodi do druge velike seobe Srba; naredne godine umire i Karlo VI pomračenog uma, boreći se s nevidljivim neprijateljem. Nikola Doksat i kapetan Teodor Prodanović Čupa bivaju sramno pogubljeni, a Pavle Arnaut i Petar Blagojević Belja (najpre naratorov domaćin, a posle smrti predmet istrage) postaju dva najpoznatija srpska vampira.

Ovaj fabulativni tok, vezan za Frombaldov uviđaj u Medveđi, dobio je intimističku nadogradnju u vidu ljubavne priče o njegovom magijskom izlečenju i zaljubljuvanju u svoju isceliteljku. Strah od zaraze (kuge) u romanu je preinačen u strah od „*епидеміје* за коју се веровало да је узрокована двојицом поменутих мртваца” (Milosavljević, 2018, s. 179). Za razliku od izveštaja o ekshumaciji Petra Blagojevića, koji je najvećim delom doslovce preuzet, Frombaldov zapis o ekshumaciji jednog od najsurovijih hajduka Čupine družine<sup>7</sup>, u formi dnevnika, u Milosavljevićevoj literarnoj interpretaciji folklorizovan je i delokalizovan (iz

<sup>7</sup> Jasna je tendencija u romanu da se čitava Čupina hajdučka četa prikaže kao vampirska: njoj, pored dvojice osvedočenih vampira (Arnauta i Blagojevića), pripadaju i manje poznata (vampiriska) braća iz Kuk[uljina (up. Клеут, 2018, s. 15–16).

Kisiljeva i ramskog okruga izmešten je u Kragujevac). Pored „anomalija” – dobre očuvanosti kože, prirodne boje, prisustva sveže krvi i nepostojanja kostiju, narator pored grobova uočava rupe poput mišjih, kroz koje su „seљаци [...] веровали да [...] вампири излазе из гробова” (2018, s. 181) – što je, saodnosno folklornoj tradiciji, još jedno od obeležja vampirovog groba (v. Ђорђевић, 1953, s. 199). Scena na groblju omogućila je piscu etnologu da svoj narativ upotpuni opisom sahrane i ritualnom praksom vezanom za pogreb, odnosno kult mrtvih (Милосављевић, 2018, s. 182)<sup>8</sup>.

Dovodeći u vezu dva odelita slučaja povampirenja tokom austrijske uprave Kraljevinom Srbijom, pisac istoriju Srbije s prve polovine XVIII veka fikcionalizuje, te se uz istorijski rat Austrije i Turske čitaocima ovog romana predočava i okultna istorija, u kojoj vojuju i magijski moćni ratnici (zduhaći, šojmanke, grabancijaši i vampiri), sklapaju se savezi sa moćnim božanstvima vode i atmosferskih prilika, a plaća dušom onih koji su, zarad magijske pomoći u boju, sklopili pakt sa silama mraka.

## Mirjana Novaković, *Strah i njegov sluga*

I u romanu Mirjane Novaković, kao i kod prethodnih autora, narativno vreme je takođe doba austrijske uprave nad Kraljevinom Srbijom (1718–1739). Pored istorijskog narativa, dvorskih glasina, spletki i ljubavne priče, značajno mesto u romanu ima fantastični tok – diskurs o vampirima, kao refleks prethodno pominjanih vojnih izveštaja. Polifono pripovedanje (Đavo, princeza Marija Avgusta Turn i Taksis, a u izvesnim segmentima naraciju preuzimaju sluga Novak, hajduci i dr.) koriguje subjektivne tačke gledišta pojedinih likova i doprinosi verodostojnosti njihovog kazivanja o vampirima.

Likovi su, kao što je već uočeno, istorijske ličnosti ili pripadaju srpskoj literarnoj tradiciji (Vuk Isaković, regent Aleksandar Virtemberški, Sava Savanović i dr)<sup>9</sup>. Dovedeni u nove relacije, „ponovljivi” junaci deo su samosvojnog, autoteličnog (v. Bužinjska, Markovski, 2009, s. 136) sveta dela, čija svrha nije puka korelacija, čak ni „uspostavljanje lančanih nizova homolognih veza” (Eko, 2001, s. 70), već osobita literarna reinterpretacija tradicije.

Saodnosno svojim intencijama, roman uspostavlja indirektne intertekstovne veze (hronotop, akteri evropske istorije, glavni događaj – pojava vampira) s From-

<sup>8</sup> Više o pogrebnoj praksi „načinjanja” mrtvaca u: Ђорђевић, 1953, s. 187–189; Зечевић, 2008, s. 300.

<sup>9</sup> „Pozajmljujući, citirajući, parafrazirajući i, konačno, menjajući ključne – smislonosne termine u citiranom tekstu, autorka daje svoj komentar i odgovor na većita zamračena mesta, sa jedne strane, ali i bitne autoreferencijalne elemente [...] Njeni preuzeti junaci imaju već izgrađen karakter koji se podrazumeva, oni su formirani našim predznanjem i sve što naknadno čine samo je ponavljanje onoga što smo znali, iz tog znanja proizilazi ili ga produbljuje i objašnjava” (Лугоња, 2005, s. 78).

baldovim izveštajem i *Visum et repertumom* (premda, bez njihovog pominjanja ili uvođenja ovih „protagonista” u narativ). Za razliku od prethodno razmatranih dela, autorka ne koristi vojnomedicinski diskurs (prevode ili adaptacije ovih izveštaja), već narativni diskurs postmoderne, koji, s jedne strane, ulazi u višestruke tekstualne relacije kako sa srpskom, tako i sa svetskom književnošću, dok je, s druge strane, izrazito autopoetički orijentisan. U njenom romanu diskurs o vampirima nije u fokusu naracije, već predstavlja samo njen fon, dok je težište dela na opsesivnim temama svekolike književnosti – svrhovitosti umetnosti, dobru i zlu, raskoraku između reči i dela, napose, i ceni ljubavi.

Đavolova usmerenost na *kazivanja svedoka o vampirima* polazi od preispitivanja verodostojnosti tih kazivanja, da bi, nadilazeći početne intencije, problematizovala smisao istinitosti, a u krajnjoj liniji – i svrhovitosti svake naracije. Na taj način, ne samo da se ukida razlika između istorijskog narativa i fikcije, a fokus izmešta na samo pripovedanje i njegov smisao, već se preispituju osnovne literarne konvencije naspram stava tradicionalista „da su književnost i istorija samo konvencionalne forme bez suštinske veze sa stvarnošću” (Martin, 2016, s. 71). Narator Đavo kazuje narateru, slugi Novaku (*narratee*), sledeći (pseudo)mit:

– Онда сам им ја дао уметност. После сам им дао и слова, да запишу и да заувек остане. Дао сам им једино савршенство на свету: потпуну лаж. Парадокс, зар не?!

– Хм, да. Али зар је твој противник седео скрштених руку?

– Он никад није знао шта ће са уметношћу. Сама по себи, она није зла, али је лаж. Друго, ја сам је измислио, онај ми то никад није заборавио. Није много прошло, а већ је стигао његов противудар: *историја. Поново прича, али која се претвара да је истина.* (Новаковић, 2001, s. 84 [istakao – D. P.]

Umetnost – tačnije, književnost kao njen integralni deo – interpretira se na taj način kao protivteža istoriji. Stoga, naracija postaje vid re-konstrukcije značenja (đavolova priča o svojoj pobuni, Hristovim poslednjim satima, vaskrsenju...), reinterpretacija biblijskoga mita, ali i vid spoznaje sveta (sluga Novak kao slušalac Đavolove priče preispituje sopstveno znanje, kao i istinitost biblijske naracije u kontekstu alternativne, Đavolove verzije).

Saodnosno tome, u epilogu romana se tvrdi da vampira nema, sem u priči (*Vampiri su samo priča. Priča, ništa više* (Новаковић, 2001, s. 247)). Tako, čak i kada princeza Turn i Taksis govori o svojim susretima s vampirima (Vukom Isakovićem, Savom Savanovićem, polimorfним predvodnikom vampira s purpurnim ogrtačem) u cisterni, književnim konvencijama i pozajmicama ističe se njihov *literarni* karakter (reč je o poznatim književnim likovima, što ukazuje na jasnu nameru autorke da izostavi „istorijske” vampire: Petra Blagojevića i Pavla Arnauta). Takođe, u grupi vampira princeza zaraža i „stariцу прекрасно одевену, испршену, снажну, нимало погурену и уморну [...] Тада сам схватила – то сам била ја” (Новаковић, 2001, s. 245). Poput alefa, priča prožima različite svetove te jedino u njoj – princeza može susresti samu sebe. I dok zvanična istorija,

u romanu (kao i u stvarnosti), opovrgava postojanje vampira, u priči oni ostaju i opstaju – kao jezički i literarni događaj.

Ova tri dela, poetički značajno različita, a povezana istim arhitektom – vestima i izveštajima o vampirima za vreme austrijskog regentstva u Srbiji – ne samo što ukazuju na moguće puteve popularizacije vampirskog motiva u kulturi i književnosti nego predočavaju i različite vidove dijaloga s tradicijom – od plodotvornih intertekstovnih veza kojima se ispituje priroda literarnosti (Novaković), preko pokušaja literarnog „brendiranja” elemenata nematerijalne tradicionalne kulture (Skrobonja) do ispitivanja mogućnosti različitih literarnih strategija verodostojnosti naracije (Milosavljević). Slučajevi Petra Blagojevića i Pavla Arnauta doprineli su najpre tome da „»vampiriska Srbija« postane internacionalno rasprostranjeni imaginarni stereotip” (Клеут, 2018, s. 67), a tek potom da i srpski autori prepoznaju ove izveštaje kao podsticajne i produktivne izvore inspiracije i jedan od modela kako bi se (srpski) vampir, iako značajno izmenjen – mogao vratiti u svoj primarni hronotop i kontekst srpske fantastične književnosti, a da se pritom ne banalizuje i ne zarobi okvirima „žanrovske” književnosti. Sve veća komercijalizacija vampirskog mita i planetarna popularnost Stokerovog romana o Drakuli doveli su do pomeranja fokusa sa Srbije kao vampirskog lokusa na Transilvaniju, pri čemu je literarni Drakula „identifikovan” kao prvi vampir, rodonačelnik i „nulti prenosilac” vampirske zaraze. Potonje literarne obrade i ekranizacije (*The Twilight Saga*, *True Blood* i dr.) noćnog slovenskog demona pretvorile su u mračnog junaka i superheroja, projektujući u njegov lik potisnute želje, strahove i frustracije savremenog doba, a ostale su najčešće na nivou maskulturnog produkta koji udovoljava konzumerističkim potrebama za strahom (i erosom) i anksioznostima postkulturnog vremena.

## Bibliografija

- Bužinjska, A., Markovski, M. P. (2009). *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Eko, U. (2001). *Granice tumačenja*. Beograd: Paideia.
- Martin, V. (2016). *Novije teorije pripovedanja*. Beograd: Službeni glasnik.
- Ranft, M. (2020). *Traktat o žvakanju i mljackanju mrtvaca u grobovima, u kojem se daje veran prikaz svojstava ugarskih vampira i krvopija i ujedno vrši procena svih do sada objavljenih spisa o njima*. Čačak: Gradac.
- Skrobonja, G. (2016). Reč koja odjekuje. U: G. Skrobonja, *Vampirske priče* (s. 153–163). Beograd: Admiral Books, Paladin.
- Ђорђевић, Т. (1953). Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању. *Српски етнографски зборник, LXVI*, s. 147–219. [Ђорђевић, Т. (1953). Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању. *Српски етнографски зборник, LXVI*, s. 147–219].
- Зечевић, С. (2008). *Српска етномитологија*. Београд: Службени гласник [Zečević, S. (2008). *Srpska etnomitologija*. Beograd: Službeni glasnik].
- Клеут, М. (2018). *Вампири у Србији у XVIII веку*. Београд: Службени гласник. [Kleut, M. (2018). *Vampiri u Srbiji u XVIII veku*. Beograd: Službeni glasnik].



- Лазаревић ди Ђакомо, П. (2016). „У његовим устима се видело нешто свеже крви”. Разлози указа царице Марије Терезије о вампиризму. У: М. Детелић, Л. Делић (ур.), *Крв: књижевност, култура* (s. 129–150). Београд: Балканолошки институт САНУ. [Lazarević di Đakomo, P. (2016). „U njegovim ustima se videlo nešto sveže krvi”. Razlozi ukaza carice Marije Terezije o vampirizmu. U: M. Detelić, L. Delić (ur.), *Krv: književnost, kultura* (s. 129–150). Beograd: Balkanološki institut SANU].
- Лугоња, Т. (2005). Мотив вампира у роману Мирјане Новаковић *Страх и његов слуга*. *Mons Aureus*, 7, s. 78–86 [Lugonja, T. (2005). Motiv vampira u romanu Mirjane Novaković *Strah i njegov sluga*. *Mons Aureus*, 7, s. 78–86].
- Марјановић, В. (2012). Представе о вампиру. У: В. Марјановић, Д. Стојиљковић, *Живи покојник* (s. 7–52). Београд: Службени гласник [Marjanović, V. Predstave o vampiru. (2012) U: V. Marjanović, D. Stojiljković, *Živi pokojnik* (s. 7–52). Beograd: Službeni glasnik].
- Милосављевић, М. (2018). *Кал југа*. Београд: Страхор [Milosavljević, M. (2018). *Kal juga*. Beograd: Strahor].
- Новаковић, М. (2001). *Страх и његов слуга*. Београд: Народна књига, Алфа [Novaković, M. (2001). *Strah i njegov sluga*. Beograd: Narodna knjiga, Alfa].
- Раденковић, Љ. (2016). Вампир између безбедног страшила и крвопије. У: М. Детелић, Л. Делић (ур.), *Крв: књижевност, култура* (s. 265–284). Београд: Балканолошки институт САНУ [Radenković, Lj. (2016). Vampir između bezopasnog strašila i krvopije. U: M. Detelić, L. Delić (ur.), *Krv: književnost, kultura* (s. 265–284). Beograd: Balkanološki institut SANU].
- Радин, А. (1996). *Мотив вампира у миту и књижевности*. Београд: Просвета [Radin, A. (1996). *Motiv vampira u mitu i književnosti*. Beograd: Prosveta].



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.28>

Data przesłania artykułu: 31.12.2021

Data akceptacji artykułu: 15.02.2022

SOFIJA FILIPOV

Uniwersytet w Belgradzie, Serbia

(University of Belgrade, Serbia)

## Епидемија бесмртности и писање романа у *Проналаску Атханатика* Владана Деснице

### The Epidemic of Immortality and Novel-Writing in Vladan Desnica's *The Discovery of Athanatic*

#### Abstract

In Vladan Desnica's unfinished novel, *The Discovery of Athanatic*, "contagion" is presented in a very specific way. Unlike any epidemic that equates people through dangerous experiences, Desnica's unfinished novel erupts an "epidemic of immortality" that opens up the deepest inequality: inequality before death. Desnica's novel is not only one of the first dystopian novels in Serbian literature of the 20th century, but it is also a novel about writing a novel, which suppresses the very theme of immortality. Death appears on the horizon of writing and the question arises whether it is possible to write without death at all, which is of supreme importance for the poetics of high modernism. In specific borderline situations, the modernist subject turns to himself and searches for meaning and ultimate truth, which gives Desnica's unfinished novel, of which an important part has been included in his major novel, *The Springtimes of Ivan Galeb*, poetic significance. The "contagion" would not have the same literary relevance without it.

*Keywords:* Vladan Desnica, immortality, poetics of high modernism, metafiction, postmodernism

## Эпидемия бессмертия и написание романа Владана Деснице в *Нахождении Атханатика*

#### Резюме

В неоконченном романе Владана Деснице *Нахождение Атханатика* „заражение” изображено весьма специфическим образом. В отличие от всякой эпидемии, уравнивающей людей перед опасностью, в неоконченном романе Деснице вспыхивает „эпидемия бес-

смертия”, которая открывает глубочайшее неравенство: неравенство перед лицом смерти. Если мы посмотрим на этот роман в контексте текущих событий в мире и пандемии, вызванной вирусом COVID-19, то роман Деснице ставит вопрос о равенстве перед лицом окончательной неизбежности. Произведение Деснице — не только один из первых романов-антиутопий в сербской литературе XX века, но и роман о написании романа, который подавляет саму тематизацию бессмертия. На писательском горизонте появляется смерть и возникает вопрос, возможно ли вообще писать без смерти, что имеет первостепенное значение для поэтики высокого модернизма (писать в пограничной ситуации: *Весны Ивана Галеба* и *Дервиш и смерть*). Перед лицом смерти модернистский субъект обращается к себе и ищет смысл и истину в последней инстанции, что придает неоконченному роману Деснице, важная часть которого вошла в *Весны Ивана Галеба*, поэтическую значимость. Заражение, каким бы ужасным или удивительным оно ни было, если речь идет о заражении бессмертием, без него не имело бы такого же литературного значения. Вот почему это произведение поэтично интерпретирует „эпидемию бессмертия” в прозе Владана Деснице.

*Ключевые слова:* Владан Десница, бессмертие, поэтика высокого модернизма, метафикциональность, постмодерн

Десничин недовршени роман *Проналазак Атханатика* први пут је код нас самостално штампан крајем 2019. године, у издању Прометеја. Дакле, излази, готово пророчки, непосредно пред избијање пандемије ковида 19 изазване коронавирусом. Овакве специфичне околности могу очигледније указати на актуелност Десничиног дела које је настајало пре више од седамдесет година. Слика друштва коју Владан Десница обликује у свом роману неодољиво подсећа на нашу свакодневицу и не више толико *нову* новонасталу ситуацију.

Но, за разлику од пандемије којој смо данас сведоци, метафорички названа епидемија у Десничином роману јесте последица проналаска лека против рака, болести која је готово изједначена са појмом смрти. Ипак, чини се да епидемија бесмртности не изазива мање проблема од било које друге заразе, на шта се алудира значајним детаљем са почетка романа – приповедачевим коментаром о киши:

Је ли могуће да је то увијек нова, нерабљена вода – та одакле би, толика! – или оне исте, већ једном употребљене количине, у затвореном кругу, кроз канале и изљеве отјечу у нека подземна сабиралишта, ту се на, брзу руку, филтрирају и регенерирају, пумпама опет тјерају горе, па одоздо опет точе, циједе, цуре... А ако је тако, тад збиља, изван неког непредвидивог квара на стројевима, нема избављења!... (Desnica, 2019, с. 5)

Укидајући смрт, Десница отвара проблем вечне регенерације и могућности, односно немогућности људског живота у случају непрекидног раста броја становништва. То доводи до нужности ограничења дистрибуције лека, као и проблема његове правилне расподеле, што доводи до укидања можда и једине извесне једнакости – једнакости пред смрћу. Тако настаје највећа „провалија” међу људима – подела на смртне и бесмртне, што отвара врата правој дистопијској слици света, у којој долазе до изражаја најгоре особине човека као појединца, али и целокупног друштва. Оваква слика

узрокована проналаском лека, дакле, технонаучном иновацијом, доводи у питање просветитељски идеал напретка, што Десничино дело из педесетих година доводи у додир и са Лиотаровом концепцијом уништења пројекта модерне под привидом њеног остварења<sup>1</sup>.

Па ипак, колико год у овом роману изостанак смрти имао значајне социолошко-филозофске консеквенце, важније ће бити оне поетичке, а нарочито ако се има у виду да је скица *Проналаска* унесена у роман *Прољећа Ивана Галеба*<sup>2</sup>. Модернистичка тежња за иновацијом и превазилажењем свакодневног живота наилази на својеврстан парадокс, јер се управо укидањем смрти, онога што би било врхунско превазилажење, укида диференцијација, те све постаје подједнако важно или, тачније, неважно, што неутралише и саму основну тежњу модернизма. Стога је и важно како ће се у књижевности приказати бесмртност, а нарочито занимљиво решење Владана Деснице у коме је тематизација бесмртности потиснута тематизацијом писања романа о бесмртности, те је *Проналасак Атханатика* пре свега роман о роману, у коме је приповедање заправо расправа приповедача и Крезубог о књижевности и уметности, конкретније о писању фантастичног романа о леку против смрти, у чему се све више наговештава поетика једног доба које тек следи, као и позиција друге фикционалности, односно метафикционалности<sup>3</sup>, типичне за стваралаштво постмодерне. У Десничином роману се тако питање могућности постојања света без смрти имплицитно преноси на хоризонт писања, те смрт постаје поетички потентна, односно поставља се питање може ли се писати без смрти. Тако постављено питање постаје нарочито значајно у контексту поетике позног модернизма, а нарочито романа као што су Десничина *Прољећа* или *Дервиш и смрт* Меше Селимовића, али и Андрићева *Проклета авлија*, у којој смрт, иако није призвана већ самим насловом или поднасловом, ипак има

<sup>1</sup> „Међутим, победа капиталистичке технонауке над осталим кандидатима за крајњи циљ универзалне људске историје други је начин уништења пројекта модерне под привидом његовог реализовања” (Lyotard, 1995, с. 26).

<sup>2</sup> У немалом низу романа чији идеолошки хоризонт педесетих година није у сваком погледу без понеког социјалистичког предзнака, *Прољећа Ивана Галеба* представљају велики изузетак и отклон од једне уметнички бескорисне обавезности. *Прољећа* се у том простору слободе, задобијаном већ *Зимским љетовањем*, истичу својим изразитим индивидуализмом. Неоспорно је колико је овај роман, уз Андрићев роман из 1954. године, значајан за поновно успостављање и развој поетике модернизма, прекинут први пут Великим ратом, потом и Другим светским ратом, а након рата додатно успорен успостављањем новог друштвеног система, који је захтевао подређену улогу књижевности и њену утилитаризацију. Враћање модернистичкој идеологији књижевности може се ишчитати из иманентне поетике Десничиног романа.

<sup>3</sup> „*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fiction text” (Waugh, 2001, с. 2).

изузетни поетички значај. Смрт је, гледано из поетичког угла, плодносна јер захтева да се о њој проговори: „Смрт је шкриња ништавила, наине – онога што ни у ком погледу никад није пуко бивствовање, али што ипак пребива чак као тајна самог бића. Као шкриња ништавила, смрт склања у себе оно суштаствујуће у бићу” (Најдегер, 1982а, с. 120). Дакле, према Хајдегеру, само у додиру са екстремним, *граничним* ситуацијама, човек добија несвакидашња сазнања, суштинска сазнања. Та сазнања су сазнања субјекта о себи самом: „Поглед уперен у лице смрти, пред којом се очекује одговор потребан човековој чежњи за вечношћу, свест враћа самој себи” (Јерков, 1990, с. 252). Таква свест јесте основа сваког постојања које није засновано на пукој случајности рођења. Погледом упереним ка смрти субјект се враћа себи, и из рођене самосвести у њему настаје потреба за потврђивањем бивствовања: „Човек је онај који јесте управо у потврђивању властитог постојања” (Најдегер, 1982б, с. 132–133), а таква потврда се налази *управо* у песништву које *ставља истину у дело* (в. Хајдегер, 2000, с. 23). Из тога следи сва дубина сазнања да уметност приказује оно што је суштаствено у бићу<sup>4</sup>. Но самој уметности суштаствено је и то да управо јесте уметност, те она у том смислу имајући истину бића има и истину уметности као такве, једном речју, има саму себе и саму себе поставља као дело. У том самопостављању отвара се једна битна могућност која посебно долази до изражаја у неким граничним епохама историје књижевности. У високом модернизму ово својство уметности у књижевном обликовању и схватање тог својства доведени су на *мета* ниво, те се педесетих година у српском роману развија специфична врста интимистичко-исповедног приповедача који је уједно и главни јунак дела, уз велику радикализацију овог положаја и његово аутопоетичко самораскривање<sup>5</sup>. Његово трагање за истином о себи и свету, трагање за смислом, приказано је кроз писање, односно ново стварање. Рађање уметничког дела у самом литерарном делу недвосмислено одређује песништво, схваћено у ширем смислу, као врхунац људске делатности. Иако је потрага за апсолутним смислом унапред осујећена, она остаје врхунска

<sup>4</sup> Упореди са Хајдегеровим текстом *Хелдерлин и суштина поезије*: „У својој суштини поезија је установљавање – што значи: чврсто утемељавање” (Најдегер, 1982б, с. 144).

<sup>5</sup> Повезивање постике и субјекта, једна од најзначајнијих модернистичких тековина, започето је *Дневником о Чарнојевћу*, како истиче Предраг Петровић у својој студији о модернистичком роману: „Поетичко суочавање са интимом модерног јунака у романескном првенцу Милоша Црњанског произвело је тип интроспективног и самосвесног приповедача током којег јунак, разочарани војник Великог рата, преиспитује свој егзистенцијални и списатељски идентитет. То ће имати далекосежне последице на развој модернистичког романа током наредних деценија” (Петровић, 2021, с. 210). О поетичким трансформацијама приповедача и статусу приче у српском роману педесетих година писали смо, на примеру Андрићеве *Проклете авлије* и Десничиног романа *Прољећа Ивана Галеба*, у раду *Приповедачки субјекат и поетика високог модернизма: од Андрићеве Проклете авлије до Прољећа Ивана Галеба Владана Деснице* (Филипов, 2021, с. 267–276).

тежња модернизма. Пред непредстављивошћу апсолута модернистички субјект окреће се рефлексiji. У крајњој консеквенци, на шта га нагони упрво природа модернизма, почеће једнако судбински да преиспитује саму тежњу да изнутра промишља поетику модернизма. Модернистички смисао преласка на причу о причању види се већ у *Проклетој авлији*, где се налази и наговештај интимистичко-исповедног приповедача<sup>6</sup>. Три године касније, у *Прољећима Ивана Галеба*, приповедачаева субјективност и рефлексивност обухватиће читав роман. Иако се може рећи да исповест Ивана Галеба „из непосредне близине смрти, представља својеврсни његов егзистенцијални резиме” (Стојановић, 1982, с. 428), то није само резиме познатог животног искуства већ и једно ново читање тог живота и излазак ван граница искуства, па тако приповедач промишља поетику савременог романа<sup>7</sup>, а пред лицем смрти настаје једна нова уметност – писање<sup>8</sup>. Упркос томе што Галеб помиње своје писање, оно није експлицитно приказано, као у Селимовићевом роману *Дервиш и смрт*, па чак и када коментарише своје записе, и даље се остаје унутар Галебове рефлексije, а не у писаном тексту:

Искуство српског модернизма са краја педесетих година показало је могућности аутопоетичког истраживања приповедног текста. *Прољећа Ивана Галеба* су у идентитету приповедача и јунака установила границу унутрашњег монолога. Приповедање заточено унутар субјекта не допушта да приповедачаево поетичко разумевање књижевности непосредно утиче на фикционални свет. Приповедачака самосвест и поетички искази зато остају мимо света, одсечени од њега субјективношћу приповедача. (Jerkov, 1991, с. 81–82)

Излазак из приповедачке субјективности наговештен је, ипак, на самом крају романа, где јунак најпре у лирским фрагментима лебди између живота и смрти, да би, сасвим неочекивано, на последњим страницама био приказан његов излазак из болнице. Главни јунак, заправо, могло би се то тако одредити и схватити, умире како би се родио ауторски приповедач који је помирен са собом и животом и који је прустовски овладао временом:

<sup>6</sup> Они се могу препознати у лику младића крај прозора, који се сећа фра-Петрових прича, али их не може вербализовати без посреднишва свезнајуће приповедачке инстанце, али и у лику Тамила, који пише о Џем-султану, док се истовремено поистовећује са њиме.

<sup>7</sup> Готово сва Галебова промишљања о савременој литератури могу се сматрати аутопоетичким. Нека од најважнијих су о престанку *фабулирања* и о интелектуализацији литературе (Десница, 1990, с. 99). Литератури је потребно да „остане у кораку” са човечанством, да прими интелектуалне садржаје у себе, да се „церебрализује”: улазак есеја у овај роман само је један од начина на који Десница то чини. Лик интелектуалца који промишља књижевност у роману управо је оно што Галеб тражи. Метанаративна свест постаје толико доминантна да се границе бришу. Иван Галеб добија идентитет романа, а роман добија лик Галеба (в. Бошковић, 2008, с. 147–154).

<sup>8</sup> „Галеб је, дакле, двоструки умјетник, музичар и писац, са свијешћу о форми коју ствара. Зато се он изјашњава и о питањима поетике, па су неки његови поетички ставови подударни са основним поетичким начелима романа *Прољећа Ивана Галеба*, те се структуром романа потврђују и као Десничини аутопоетички ставови” (Делић, 2006, с. 94).

Чини ми се велика благодат што је из свега тога скупа нестало вријеме. Јер вријеме као да је оно што догађајима нашег живота подаје њихову тежину и њихову болност. Кад је из њих извучена нит времена на коју су нанизани, они леже пред нашим очима, шаролики и равноправни, попут расутих ђинђува. (Десница, 1990, с. 337)

Наговештени текст који се појављује на крају *Прољећа Ивана Галеба*, а који у себи садржи све расуте ђинђуве једног субјекта, односно романа, најављује поетику до које ће доћи нова генерација писаца, чију поетику Петар Пијановић описује на следећи начин:

Повећан степен приповедачке самосвести, проза као поетика, писање као читање и полемика са делима претходника, текст као прича и аутопоетички коментар, односно нов однос преко тзв. стварности и нови поступци њеног књижевног уобличавања, чине заједнички именитељ тројице писаца [Киш, Пекић, Ковач]. (Пијановић, 2005, с. 13)<sup>9</sup>

Како бесмртност укида граничне ситуације, па самим тим и суштинска сазнања, која су конститутивна за субјект, *Проналазак Атханатика* је у том контексту значајно поетичко упориште у Галебовим „играма прољећа и смрти”, како гласи поднаслов познатог романа из 1957. године, јер указује на смртност као на суштински људску ствар<sup>10</sup>, без које нема егзистенције у правом смислу те речи, па самим тим нема ни књижевности. Отуда се, поред бројних проблема које би бесмртност изазвала, питање (не)могућности писања имплицитно поставља као кључно, те се долази и до проблема недовршености или чак *недовршивости* овог романа, за шта се не може рећи да је усамљена појава у овом преломном тренутку историјске поетике. Зар се одустајањем параноидног причала од бесмртности у његовом фантастичном роману не одустаје и од модернистичке тежње за немогућим? Али управо то одустајање омогућује настанак метафикционалног романа, дакле, не тек фантастичног или дистопијског већ самог романа *Проналазак Атханатика*. У том смислу можда ипак треба размислити о једној *парадоксалној завршености* овог дела. У моменту одустајања од бесмртности остварује се велика *трагичка визија живота*<sup>11</sup>, која одговара и високомодернистичкој

<sup>9</sup> Иако није намерно да наведене речи алудирају на Десницу, јасно је колико оне заправо описују његову прозу, што показује да се он заиста може сматрати једним од најзначајнијих претеча постмодерне прозе у српској књижевности, на шта је указао и Александар Јерков када га је уврстио, уз Андрића и Црњанског, у своју *Антологију српске прозе постмодерног доба* (в. Десница, 1992, с. 70–77).

<sup>10</sup> „Само човек умире” речи су Мартина Хајдегера (Haideger, 1982a, с. 120) које указују на то колико је човек одређен својом смртношћу.

<sup>11</sup> „Гдје је тај Прометеј који се разборито помирио са Зеусом, та Орестија у којој је повратник с ратишта нашао код куће све у најбољем реду, тај Едип који није себи ишчупао ноктима очи и одлутао свијетом? И на што би се срзао Едип кад би одмахнуо руком „све су то булажђења једног исхлупљелог пастира и једног манијачког попа”, Креонт кад би рекао „нека јој буде! Нека га покопа, ако већ толико држи до формалности!”, Антигона кад би се сретно вјенчала са својим Хемоном да одгаја дјецу у поштовању државних закона? Покажите ми тог Отела који трагички не насједа, тог Леара у кога се отимљу љубазне кћерке, тог Хамлета који се без колебања одлучује за »бити«! Доведите ми ту Офелију која не скаче



поетици *Прољећа*, али она је иронијски осенчена фигуром *параноидног причала, крезубог вјетрогоње*, који ову визију исказује, што полако уводи постмодерну иронију на место модернистичке метафизике (в. Насан, 1983, с. 455–458). Стога, иако Десничин *Проналазак Атханатика* кореспондира са целином романа *Прољећа Ивана Галеба* и продубљује његово модернистичко преиспитивање односа смрти и приповедача, односно самог статуса приче, као посебно дело овај роман има нарочиту поетичку вредност, којом се Десница, можда, још значајније приближава постмодерним ствараоцима<sup>12</sup>.

Проза Владана Деснице, како то истиче Александар Јерков у свом поговору новом издању *Проналаска*, „расправља о природи књижевности и саму ту расправу чини књижевношћу” (Јерков, 2019, с. 114). То је једна од важнијих карактеристика која Десничино дело чини претечом постмодерне прозе у српској књижевности, било да се ради о изванредним *Прољећима Ивана Галеба*, у којима се долази до границе ауторефлексивности и где се наговештава постојање самог текста романа у роману, или о *(не)довршеном* роману о роману *Проналаску Атханатика*. Дијалогска форма овог романа далеки је рефлекс сократовских дијалога у којима се трагало за врхунском *истином*, те се расправа о писању романа имплицитно поставља не само као суштинска тема овог дела већ и као сама *истина*. Писање романа замењује постојање романа као таквог, а на место модернистичког преиспитивања и радикализовања ауторефлексивности све више долази метафикционалност<sup>13</sup>, која је карактеристична пре свега за постмодерно стваралаштво. Десничин *Проналазак* постаје *могућ* роман о *немогућем* роману

---

у поток, ту Дездемону која успијева доказати своју невиност, ту Ему која се не загрцава шаком арсена, ту Ану која се не баца под теретни воз! Који је тај велики дух, тај велики пјесник, а да није носилац једне своје трагичке визије живота?” (Десница, 2019, с. 80).

<sup>12</sup> Чини се да је у битним поетичким одликама Десници најближи Данило Киш. Имајући у виду како Женет у књижевни принцип претвара Борхесову есејистичку и приповедачку мисао откривену у читању Кафке да „сваки писац ствара своје претходнике” (Ворџес, 2008, с. 87; в. Женет, 1985, с. 47), као и Елиотово широко али и одлучујуће схватање традиције (в. Eliot, 1991, с. 469–475), рекли бисмо да са искуством постмодерне књижевности другачије читамо и тумачимо Кишов опус и његове речи о модернизму, и да уз овај преокрет и самог Киша можемо боље разумети Десницу. Начин на који су обојица бирали своје теме, само када постоји дубинска потреба да се о нечему проговори, један је од разлога да се усмери пажња ка њиховим повлашћеним темама: смрти и уметности, које су, заправо, чврсто повезане, док је у делима сама тематизација настанка књижевног дела пред лицем смрти деликатно доведена у везу са нарастањем приповедачке самосвести. Фигура приповедача, који је у исто време и главни јунак, али и уметник, највише долази до изражаја у најпознатијем Десничиним роману *Прољећа Ивана Галеба* и, премда није у сваком тренутку тако истакнута, везана је за *Породични циклус* Данила Киша. Највидљивија је у лику Андреаса у роману *Баишта, пепео*, на чијем крају се он, писањем песме, заиста потврђује као уметник и, ако се имају у виду бројни аутореференцијални искази у делу, као сам аутор романа.

<sup>13</sup> „Приповедање као расправа о приповедању, књижевности и уметности у којој се о поетици говори језиком критике, поетички искази преточени у приповедање поетике, постмодерну фикционалност чине – метафикцијом. Позиција друге фикције, метафикционал-

онога тренутка када се смрт враћа на хоризонт живота, али и самог писања. Одустајањем од бесмртности на самом крају овог дела испуњава се поетички предуслов за метафикционално приказивање дијалога о писању романа параноидног причала, те се отвара могућност поновног читања овог романа из једне нове перспективе, која актуализује парадоксалну (не)завршеност *Проналаска Атханатика*. Стога смрт и у роману *Проналазак Атханатика*, као и у *Прољећима Ивана Галеба*, има неприкосновени поетички значај, који се у *Прољећима* остварује као својеврсна гранична ситуација писања, док је *Атханатик* само привидно контрастиран оваквом поетичком статусу смрти. *Проналазак* метафикционално приказује расправу о писању романа који тематизује бесмртност, али се управо нужношћу укидања бесмртности<sup>14</sup> уочава снажна веза између смрти и поетике високог модернизма. Стога је било значајно указати на оно што смо назвали „епидемијом бесмртности” у Десничиним роману, као и на њене поетичке консеквенце.

## Литература

- Бошковић, Д. (2008). Идентитет роман: *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице. *Књижевна историја*, 40 (134/135), с. 147–154 [Bošković, D. (2008). Identitet roman: *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice. *Književna istorija*, 40 (134/135), s. 147–154].
- Делић, Ј. (2006). Једанаест кључних ријечи разликовања (О изузетности Владана Деснице у свом времену). *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 54 (2), с. 89–97 [Delić, J. (2006). Jedanaest ključnih riječi razlikovanja (O izuzetnosti Vladana Desnice u svom vremenu). *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, 54 (2), s. 89–97].
- Десница, В. (1990). *Прољећа Ивана Галеба*. Београд: Просвета [Desnica, V. (1990). *Proljeća Ivana Galeba*. Beograd: Prosveta].
- Десница, В. (1992). Делта. У: А. Јерков (ур.), *Антологија српске прозе постмодерног доба* (с. 70–77). Београд: СКЗ [Desnica, V. (1992). Delta. U: A. Jerkov (ur.), *Antologija srpske proze postmodernog doba* (s. 70–77). Beograd: SKZ].
- Женет, Ж. (1985). *Фигуре*. Београд: „Вук Караџић” [Ženet, Ž. (1985). *Figure*. Beograd: „Vuk Karadžić”].
- Јерков, А. (1990). Лексикографска парадигма: модел енциклопедијске прозе Данила Киша. *Књижевност*, 45 (89), с. 244–262 [Jerkov, A. (1990). Leksikografska paradigma: model enciklopedijske proze Danila Kiša. *Književnost*, 45 (89), s. 244–262].
- Јерков, А. (1992). Постмодерно доба српске прозе. У: А. Јерков (ур.), *Антологија српске прозе постмодерног доба* (с. 7–61). Београд: СКЗ [Jerkov, A. (1992). Postmodernog doba srpske proze. U: A. Jerkov (ur.), *Antologija srpske proze postmodernog doba* (s. 7–61). Beograd: SKZ].
- Петровић, П. (2021). Наследници Петра Рајића (Црњански – Селимовић – Киш). У: П. Петровић, *Хоризонти модернистичког романа* (с. 209–226). Београд: Чигоја штампа

ности, еквивалент позиције друге рефлексиве у епистемологији, постмодерној прози ствара нове темеље у које нису уграђене апорије стварног искуства” (Јерков, 1992, с. 59).

<sup>14</sup> „ВРАТИТЕ НАМ НАШ РАК! ВРАТИТЕ НАМ НАШУ СМРТ! Позивали су се на своје изворно, основно, неотуђиво право на њих као на своју рођену, људску ствар” (Desnica, 2019, с. 79).

- [Petrović, P. (2021). Naslednici Petra Rajića (Crnjanski – Selimović – Kiš). U: P. Petrović, *Horizonti modernističkog romana* (s. 209–226). Beograd: Čigoja štampa].
- Пијановић, П. (2005). *Проза Данила Киша*. Подгорица: Октоих [Pijanović, P. (2005). *Proza Danila Kiša*. Podgorica: Oktoih].
- Стојановић, Д. (1982). Јас живота и јас смрти. У: В. Десница, *Прољећа Ивана Галеба* (с. 425–450). Београд: Нолит [Stojanović, D. (1982). Jas života i jas smrti. U: V. Desnica, *Proljeća Ivana Galeba* (s. 425–450). Beograd: Nolit].
- Филипов, С. (2021). Приповедачки субјекат и поетика високог модернизма: од Андрићеве *Проклете авлије* до *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице. *Наслеђе*, 18 (49), с. 267–276 [Filipov, S. (2021). Priповедаčki subjekat i poetika visokog modernizma: od Andrićeve *Proklete avlije* do *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice. *Nasleđe*, 18 (49), s. 267–276].
- Хајдегер, М. (2000). Извор уметничког дела. У: М. Хајдегер, *Шумски путеви*. Прев. Б. Зец (с. 7–59). Београд: Плато [Hajdeger, M. (2000). Izvor umetničkog dela. U: M. Hajdeger, *Šumski putevi*. Prev. B. Zec (s. 7–59). Beograd: Plato].
- Borhes, H. L. (2008). Kafka i njegove preteče. U: H. L. Borhes. *Nova istraživanja*. Prev. B. Bukvić Isailović (s. 85–87). Beograd: Paideia.
- Desnica, V. (2019). *Pronalazak Athanatika*. Novi Sad: Prometej.
- Eliot, T. S. (1991). Tradicija i individualni talenat. Prev. M. Mihajlović. U: P. Milosavljević (red.), *Teorijska misao o književnosti* (s. 469–475). Novi Sad: Svetovi.
- Hajdeger, M. (1982a). Stvar. U: M. Hajdeger. *Mišljenje i pevanje* (s. 104–128). Prev. B. Zec. Beograd: Nolit.
- Hajdeger, M. (1982b). Helderlin i suština poezije. U: M. Hajdeger. *Mišljenje i pevanje* (s. 129–148). Prev. B. Zec. Beograd: Nolit.
- Hasan, I. (1983). Pristup pojmu postmodernizma. Prev. Z. Ciana. *Polja*, 29 (297/298), s. 455–458.
- Jerkov, A. (1991). *Od modernizma do postmoderne: pripovedač i poetika, priča i smrt*. Priština – Gornji Milanovac: Jedinstvo – Dečje novine.
- Jerkov, A. (2019). Desničin roman budućnosti. U: V. Desnica. *Pronalazak Athanatika* (s. 83–115). Novi Sad: Prometej.
- Liotard, J. F. (1995). *Šta je postmoderna*. Prev. K. Jančin. Beograd: KIZ „Art press”.
- Waugh, P. (2001). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Preuzeto s: [https://www.academia.edu/3626028/Metafiction\\_The\\_Theory\\_and\\_Practice\\_of\\_Self-Conscious\\_Fiction](https://www.academia.edu/3626028/Metafiction_The_Theory_and_Practice_of_Self-Conscious_Fiction) (pristup: 30.08.2021).



<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.29>

Data przesłania artykułu: 5.12.2021

Data akceptacji artykułu: 15.02.2022

JELENA N. ARSENIJEVIĆ MITRIĆ

Uniwersytet w Kragujevacu, Serbia

(University of Kragujevac, Serbia)

## Пандемички дискурс у поезији Драгана Хамовића: *Заштитна маска* и *Две хиљаде двадесета*

### Pandemic Discourse in Dragan Hamović's Poetry: *Protective Mask and Two Thousand Twenty*

Abstract

The paper discusses elements of pandemic discourse in the poetry of Dragan Hamović within two collections of his poems: *Protective Mask* (2020) and *Two Thousand Twenty* (2021). At the centre of this poetry lies the general questioning and concern over the new and (im)possible living conditions to which we as a society are exposed to due to the pandemic of COVID-19. Through a kind of lyrical *diary of a bad year*, the poet lucidly sees himself and others in the context of the so-called new normality (isolation, quarantine, curfew, state of emergency, masks, vaccines, tests and so on) and the year 2020, as a year of double annihilation (“two zeros”). The focus of the research will be therefore directed towards rethinking and critique of the current socio-historical moment as a moment of crisis at the global level caused by the coronavirus epidemic.

*Keywords:* Dragan Hamović, poetry, COVID-19, pandemic, crisis

## Пандемический анализ в поэзии Драгана Хамовича: *Зашитная маска и Две тысячи двадцатый*

Резюме

В статье анализируются элементы пандемического дискурса в поэзии Драгана Хамовича на основании двух его сборников стихов *Зашитная маска* (2020) и *Две тысячи двадцатый* (2021). Центральная тема этих стихотворений — всеобщее расследование об-

стоятельств возникновения пандемии и возникшее беспокойство новыми и сложными условиями жизни, в которых общество оказалось из-за пандемии COVID-19. Через своего рода лирический дневник плохого года, поэт рассматривает себя, а также других людей в контексте так называемой новой нормальности (изоляция, карантин, комендантский час, чрезвычайная ситуация, маски, прививки, тесты...) и оценивает 2020 год как год двойной отмены, двойного нуля. В центре исследования находится анализ и критика текущего общественно-исторического момента как периода кризиса на глобальном уровне, вызванного именно эпидемией коронавируса.

*Ключевые слова:* Драган Хамович, поэзия, COVID-19, пандемия, кризис

У раду анализирамо елементе пандемичког дискурса у поезији Драгана Хамовића у оквиру две збирке песама *Заштитна маска* (2020) и *Две хиљаде двадесета* (2021). У средишту ове поезије лежи свеопшта запитаност и забринутост над новим и (не)могућим условима живота којима смо као друштво у целини изложени услед пандемије ковида 19. Песник, кроз својеверсни лирски *дневник лоше године*, луцидно сагледава себе и друге у контексту такозване нове нормалности (изоляция, карантин, полицијски час, ванредно стање, маске, вакцине, тестови...), а у оквиру 2020. као године двоструког поништавања, двоструке нуле. Стога ће и фокус истраживања бити усмерен ка промишљању и критици актуелног друштвено-историјског тренутка као момента кризе на глобалном нивоу чија је кулминација изазвана управо епидемијом коронавируса.

Збирке *Заштитна маска* (2020) и *Две хиљаде двадесета* (2021) доносе једно од кључних питања којим се 2020. године бавио и камерунски филозоф и политички теоретичар Ашил Мбембе (Achille Mbembe) – имамо ли сви то „универзално право на дисање” (Mbembe, 2020, с. 1) или и то наједном постаје ствар привилегије. Намећу се питања да ли ће се и када ова пандемија окончати и како одбранили живот од смрти, од преовладавајућег дискурса краја. Не чини ли се како је управо ова пандемија разбила илузију коју савремена цивилизација изразито потенцира о томе да је смрт акцидент, непланирана и неприродна незгода и дешава се једино уколико не поштујете правила? Славој Жижек (Slavoj Žižek) у својим анализама савремене дистопијске реалности, израженим у збирци есеја *Пандемија 2! (Pandemic 2!, 2020)* истиче:

Često čujemo da će nas na Zapadu pandemija primorati da promenimo svoj odnos prema smrti, prihvatimo smrtnost i krhkost svog postojanja – virus dolazi niotkuda, a život za koji znamo došao je do kraja. Zbog toga nam kažu da su ljudi na Dalekom istoku sposobniji da se izbore sa pandemijom – smrt je za njih samo deo života, način kako stvari funkcionišu. Mi na Zapadu sve manje prihvatamo smrt kao deo života, doživljavamo je kao upad nečega stranog što se može odgoditi na neodređeno vreme ako živimo zdrav život, vežbamo, sledimo dijetu i izbegavamo traume. (Žižek, 2021, с. 17)

Мбембе запажа како нас је управо ова пошаст увела у стање где постајемо „опседнути сопственим крајем” (Mbembe, 2020, с. 2). Исти аутор савремено доба карактерише и као „време брутализма” (Mbembe, 2020, с. 2), у којем долази до глобалног откривања пукотина у свим могућим сферама, доба дубоке кризе, радиоактивног отпада и зрачења. Луцидна опаска како је и „пре овог вируса, човечанству већ претило гушење” (Mbembe, 2020, с. 11) сведочи о изложености свеопштој токсичности која је преплављивала планету:

Nije li toksičnost, odnosno umnogostručivanje hemijskih supstanci i opasnog otpada, jedna od strukturnih dimenzija sadašnjice? Te supstance i taj otpad, ne napadaju samo prirodu i okolinu (vazduh, zemljišta, vode, lance ishrane) već i tela, koja su takođe izložena olovu, fosforu, živi, berilijumu, freonskim tečnostima. (Mbembe, 2020, с. 2)

Поред тога, поменимо и свакодневно ментално загађење у виду нагомилавања токсичних информација, углавном полуистина које пласирају мас-медии. Хамовић је управо сличну мисао одабрао за мото збирке *Две хиљаде двадесета*: „Најтеже је носити се с полуистином” (Хамовић, 2021, с. 7), имајући у виду да смо већ дуже време, а посебно у ово доба пандемије, изложени мору противуречних и збуњујућих информација које продиру у ум и насељавају га попут вируса. У уводном прозном коментару *Душе заражене* за збирку *Заштитна маска* Хамовић разматра поменути феномен истичући следеће:

Гола лаж, непокривено тврђење, макар било робусно и безочно, нема праву снагу ни када је Моћ погура. Полуистина причини невољу моралним осетљивцима, премда се њен половишно веродостојни садржај чудовишно изобличава. Простор између полуистине и пуне истине зјапи и запоседа га кривотворина – као вирус убачен зарад циљаног разорног учинка. (Хамовић, 2020, с. 5)

Слично је имао у виду амерички писац српског порекла Стојан (Стив) Тешић (Steve Tesich) када је крајем двадесетог века луцидно приметио да долази време постистине најављујући њена деструктивна дејства: „Када једном пренебрегнете чињенице, онда за догађај можете прогласити шта год пожелите. [...] Након што ишчезну чињеничне истине као референтне тачке наших одлука и просуђивања и када изгубимо поштовање према истини, онда губимо и свезе које цивилизације држе у заједништву [сопствени превод – Ј. А. М]” (Tesich, 1993). У есеју *Влада лажу* (*A Government of Lies*, 1992) први пут је употребио кованицу *постистина* (Tesich, 1992), а оксфордски речник га бележи као изумитеља овог термина, наиме, године 2016. је *постистина* одабрана за реч године<sup>1</sup>.

Потребно је истаћи да је Драган Хамовић 2020. године објавио најпре збирку *Заштитна маска* с поднасловом *Заразно пролеће, преступне 2020*. У овој књизи песме нису подељене у циклусе, а придружен им је и пролог

<sup>1</sup> <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/> (приступ: 10.11.2021).

у прози под насловом *Душе заражене*, који ближе објашњава повод и контекст ове поезије. Затим је следеће 2021. године изашла његова збирка, четрнаеста по реду, *Две хиљаде двадесета*, састављена из седам циклуса (*Два, нула, два, нула; Ствар хумана; Заштитна маска; Биоскоп „Ибар“; Почасне страже; Поздрав из НДХ; Парченце и чаша*), у коју је инкорпорирао и *Заштитну маску* као трећи циклус подељен у три дела (I–III). Одређене песме из *Заштитне маске* су за ту прилику прерађене, поједине песме су изостављене (*Пета колона; Кап; Вишња у дворишту, иза Благовести*), а има и сасвим нових песама (*Две хиљаде двадесета* (2020) из првог циклуса, потом II део трећег циклуса: *Дани под маскама, Прање руку, Батут, Доба мачке, Најновији завет*). У III делу трећег циклуса налази се и нови коментар, епилог у прози, *Употреба короне*, а након њега следи закључна песма *Post Festum*.

Збирку *Две хиљаде двадесета* отвара истоимена песма, као једина песма првог циклуса *Два, нула, два, нула*, у којој се потенцира поменута година као година нуле, година ништења, преступна година: „зјапећа, хладна и округла”, „окорела и незасита” (Хамовић, 2021, с. 9), која увлачи у сопствено ништавило, година када се често могло чути како је потребно детектовати нултог пацијента како бисмо истражили порекло и корене заразе.

„Колају посвуд тајне клицоноше” (Хамовић, 2021, с. 29) – стихови из *Сонета о вирусу са репом* упућују на зебњу од другог, страх који је у овој пандемији кулминирао и постао потпуно огољен, за који наједном изналазимо „логично” оправдање. Лаш Свенсен (Lars Fredrik Händler Svendsen) у студији *Филозофија страха (Frykt, 2007)* наводи како је за савремено доба карактеристична култура страха која колонизује читав наш свет и живот (Svensen, 2008, с. 11). Британски социолог Франк Фуреди (Frank Furedi) још је радикалнији сматрајући како у нашој култури стрепња врло брзо досеже степен панике (Furedi, 2002, с. 70). Према Свенсену:

Strah počinje tako što se bojimo ovog ili onog, ali s dovoljno mnogo ponavljanja i sa širenjem na sve veći broj pojava, on može postati opšti pogled na život. U kulturi koja je na mnogo načina označena društvenom dezintegracijom, strah je nešto što nam je zajedničko, ugao shvatanja postojanja koji nas okuplja. Strah je postao jedno od osnovnih odlika naše kulture. [...] Redovno nam se podastire da je „kraj blizu”, bilo da je reč o genetskoj tehnologiji koja se otela kontroli ili ptičjem gripu [...] Strah je bez sumnje najvažnija roba koju masovni mediji iznose na prodaju, i njemu se dodeljuje sve više prostora. [...] Strah je uz to i zarazan. (Svensen, 2008, с. 25, 19)

Кужно пролеће 2020. најпре ћемо памтити по маскама на лицу: „Маску преко маске на лице намичем” (Хамовић, 2021, с. 29), како је наглашено у *Сонету о вирусу са репом*, али и медијима који су непрестано бомбардовали противуречним и збуњујућим информацијама људе, махом затворене у четири зида, да попут каквих буба или пацова спремно чекају смак света. Доиста смо, преко мас-медија, могли видети претежно апокалиптичке слике и садржаје. „Смак света спреман – можда и заказан” (Хамовић, 2021,



с. 29) – лирски субјект повремено кокетира са том идејом о светској завери, о вирусу који је научне израде, те како сви ми, вољно или не, учествујемо у великој представи. Све што се догађало и што се и даље дешава у вези са коронавирусом песника подсећа на својеврсни социјални и медицински експеримент. У песми *Полицијски часови* ламентира се над чињеницом да ће 2020. година остати упамћена као година свеопшних забрана: напуштања куће, окупљања, дружења, загрљаја, али и година бројки, где смо свакодневно били преплављени пребројавањем умрлих, оних на респиратору, слободних места у болницама. Усамљеност, као последица пандемије и у оквиру ње мере изолације, самоизолације, карантина, наглашена је у поменутој песми као и услед свега изазван страх који запоседа свест „и рађа стравце и стравчиће, / Памет цепка на парчиће” (Хамовић, 2021, с. 37). Песма *Пасју живот у доба вируса* сличне је тематике, испевана из перспективе пса, алудира да ни сам људски живот није ништа бољи, док упућује на једну од многобројних апсурдних ситуација када је током полицијског часа власницима паса било дозвољено да у одређеним терминима изведу своје псе, док је осталима излазак био забрањен. У тој крајње парадоксалној ситуацији чинило се да пси имају већа права од људи. Подсетимо да је старијима од 65 година био ускраћен излазак из кућа. Крај ове песме упућује на човека који се у условима пандемије претвара у бесног пса који режи на зидове своје собе, а на најближе шкљоца зубима. Април 2020. године елиотовски је свиреп у истоименој песми о нестварно празним градовима у Србији, у иначе варљивом и нестабилном периоду године, додатно појачаном сабласном атмосфером пандемије: „Србијом, никад празније, / Градови занеме нестварни” (Хамовић, 2021, с. 37). Наравно да се иста слика могла видети широм света, у песми *Лас Вегас* чак је и вечно будни град греха, како га називају, у априлу затворио своје хотеле и коцкарнице<sup>2</sup>.

*Воља* тематизује проблем спутавања и обесмишљавања слободне воље у данима свеопште заразе, што је наглашено и стиховима из песме *Полицијски часови*: „У себи условно слободни, / Криви за све што се догоди” (Хамовић, 2021, с. 30). Није ли болест свуда за собом посејала страх и неслободу, немогућност одлучивања у сопствено име, безвољност која парализује? Лирски субјект разматра проблем одлука које се проглашавају значајним за опште добро и како оне утичу на појединца и пита се о последицама таквих наредби донетих одозго по обичног човека: „Сужена сфера приватна, / Већ одавно безнадежна. / Лични отпори сувишни!” (Хамовић, 2021, с. 39). Наоми Клајн (Naomi Klein) предвиђа како ће трајно обележје дистопијског постковид друштва будућности бити одсуство додира услед имплементирања технологије у сваки могући аспект било јавног или приватног живота. У тим

<sup>2</sup> <https://www.rts.rs/page/stories/sr/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%80%D1%83%D1%81/story/3138/koronavirus-u-svetu/3922354/las-vegas-koronavirus.html> (приступ: 29.11.2021).

новим условима привилеговани добијају све на кућну адресу, виртуално путем стриминга или физички преко возила без возача или дрона. Опадаће потреба за учитељима, лекарима, возачима, професорима у тој будућности којом ће управљати вештачка интелигенција, а на својим ће је плећима одржавати милиони безимених радника у складиштима, центрима за податке, рудницима литијума, индустријским фармама, погонима за прераду намирница, изложени болестима и енормној експлоатацији (Klein, 2020). Канадска ауторка закључује како „наши домови никада више неће бити искључиво приватни простори, већ ће у блиској будућности, захваљујући изузетно брзој дигиталној вези, постати наше школе, ординације, теретане и уколико држава то одреди, и наши затвори [сопствени превод – Ј. А. М.]” (Klein, 2020).

У Хамовићевој визији ковид стварности на махове читава атмосфера такозване нове нормалности подсећа на некакав гротескно обесмишљени карневал у којем лирски субјект представнике државе и власти, наводно забринуте за опште добро, посматра као „моћнике кловнове” (Хамовић, 2021, с. 40) и клонове великог вође, који се свакодневно припремају за нове наступе у медијима, делећи савете у које ни сами не верују, одашиљући збуњујуће, непроверене и противуречне информације: „Лажљивци, опсенари, ђавољи шегрти, ништаци, у виду заната – начелно су теоријски оправдани. И тако царују, поглавито са сазвезђа екрана за које смо приковани” (Хамовић, 2020, с. 5). Жижек идентично хаотичну и апсурдну ситуацију детектује на глобалном плану:

Ne radi se samo o tome da državna vlast koristi pandemiju da bi nametnula potpunu kontrolu, već mi se čini da je ovde na delu nekakav sujeverni simbolički čin: logika da ako učinimo dovoljno snažan gest žrtvovanja da zaustavimo sav društveni život, onda možemo očekivati milost. Iznenađuje koliko malo izgleda da znamo (uključujući i naučnike) o delovanju pandemije. Često od vlasti dobijamo oprečne savete. Daju nam stroga uputstva da se izolujemo kako bismo izbegli virusnu infekciju, ali kada broj zaraženih počinje opadati, pojavljuje se strah da će nas naši postupci još više izložiti predviđenom „drugom talasu“ napada virusa. (Žižek, 2021, с. 17)

Својеврсну похвалу лудости новог доба читамо у Хамовићевој песми *Молба за кловнове*: „Речи без речи спреме на томове, / Гнезде се екраном и пренемажу. / Исто важи за њихове клонове: / Репродукују кловна реч свеважну / За начуљене овце и овнове, / Успевајући да ништа не кажу. / Глуме како глуме, брижни нуде се, / Али реч тешко спрам геста удесе” (Хамовић, 2021, с. 40). Бујица шупљих речи служи искључиво манипулацији и маскирању истине. У прозном коментару *Употреба короне* Хамовић наводи:

Разлог за неповерење према глобално захукталој кампањи бриге за здравље човеченства најпре је у мањку поузданих вести и гласника. Производе јавном сфером шумове, несагласја, смућују духове и надувавају страхове. Пригушују гласове који значе сабрану упитаност пред званичним верзијама, пројекцијама и актима. (Хамовић, 2020, с. 59)

Иста тема наставља се и у песмама *Посвећени* и *Батум*<sup>3</sup>, где се прозивају стручњаци, вирусолози, епидемиолози, имунолози, до ове пандемије готово невидљиви, а сада наједном у фокусу, да „дананоћно варирају дигиталне сесије” (Хамовић, 2021, с. 41) као некакве месије Новог светског поретка, како их аутор описује у песми *Најновији завет*. Табеле, шаблони, бројке – Србија у визији лирског субјекта представљена је као „недогледна болница” (Хамовић, 2021, с. 41), док је читав свет огромна инфективна клиника. Указује се да нови експерти, сасвим надобудни и лишени минимума емпатије, нису достојни институције са тако дугом мисијом и традицијом коју данас представљају. У песми *Контакти* индивидуе, већ пословично отуђене, мерама полицијског часа и укидања контаката бивају додатно изоловане у сваком смислу, лишене достојанства: „Човек згрчен, закључан. Издише у осами. / Накљукан, незаражен – још себе да одстрани” (Хамовић, 2021, с. 42). Лирски субјект се лудички односи спрема неприлика у којима смо се обрели: „Сви су блиски сусрети у основи опасни, од њих стрес ће порасати, имунитет опасти” (Хамовић, 2021, с. 42).

Једна од тема која постаје актуелна у време харања вируса корона јесте и потреба за додатном изолацијом већ сасвим скрајнутих чланова друштва, каква су лица са посебним потребама или стари. Тако се песма *Домци из Трбуња* фокусира на овај проблем и на чињеницу да их се тек у оваквим тренуцима опште опасности сетимо, и то често тек уколико је реч о некаквој вести коју медији често представљају сензационалистички. Тако се на Велики петак 2020. године појавила информација да је радница Дома за смештај одраслих лица ометених у развоју у Трбуњу код Блага заражена вирусом корона те да је неопходно тестирање осталих запослених, као и корисника Дома<sup>4</sup>.

Песма *Тишина* затвара циклус песама *Заштитна маска* као оно што ће остати након што све(т) умине. Неочекивани дар одсуства градске буке, иначе преовлађујуће у свим периодима дана и ноћи, један је од позитивних

<sup>3</sup> Наслов песме упућује на Институт за јавно здравље Србије „Др Милан Јовановић Батум”, који носи назив по знаменитом лекару, универзитетском професору, оснивачу Медицинског факултета у Београду.

<sup>4</sup> Није то једина установа таквог типа која је завредила медијску пажњу. Треба поменути једну крајње морбидну ситуацију у Заводу за смештај одраслих лица „Мале Пчелице” у околини Крагујевца, која се догодила истог дана када и поменути случај у Трбуњу. Наиме, на Велики петак за време трајања полицијског часа обављена је ексхумација тела штићеника завода (без знања и сагласности породице) не би ли се тестирањем, као и додатним методама утврдило да ли је несрећник преминуо од последица ковида. Налази обдукције показали су негативне резултате. Ноћ пре тога у касним вечерњим часовима обављено је тестирање свих запослених, као и видно трауматизованих корисника. У позадини овог догађаја крио се политички обрачун. Очито да је пандемија обичном човеку сузила поље слободе и дејствовања, док је политичарима одрешила руке и подстакла их на многе крајње сулуде поступке. <https://www.danas.rs/vesti/drustvo/cobanin-iz-bosnjana-i-dalje-najveca-zrtva-obracuna-naprednjackih-klanova-u-sumadiji/> (приступ: 08.08.2021).

аспеката ове пандемије. У збирци есеја Џона Зерзана (John Zerzan) *Сумрак машина* (*Twilight of the Machine*, 2008), чије је доминантно обележје критика савремене технокултуре, тишина је препозната као угрожена врста: „Нема ослобођења људи без избављења природе, а тишина је обавезни део тог покушаја. [...] Иза захтева за обновом тишине налази се жеља за новим почетком на плану перцепције и културе” (Zerzan, 2009, с. 216–217). За време полицијског часа, у пролеће 2020. године, градови су накратко занемели, ослобађајући простор многобројним звуковима из природе, раније недовољно јаким да савладају урбану ларму. Изненадна и неочекивана тишина у истоименој песми представљена је као умирујућа храна и лирика утехе за оболеле. У вези с тим подсетимо се једног Толстојевог охрабрујућег и оптимистичног става, забележеног на почетку романа *Васкрсење*, према учинку људског фактора на природу за коју дубоко верује да увек и упркос свему успева да се регенерише:

Ма како настојали људи, кад их се неколико стотина хиљада скупи на невеликом простору, да унаказе земљу на којој се тискају, ма колико је набијали камењем да ништа не никне на њој, ма како настојали да почупају тек изниклу траву, ма колико све закужили димом каменог угља и нафте, ма колико кресали дрвеће и разгонили све животиње и птице – **пролеће је чак и у граду пролеће** [подвукла Ј. А. М.]. Сунце греје, оживела трава расте и зелени се свуда где је нису почупали – не само по травњацима булевара, већ и између камених плоча, а брезе, тополе и дивље трешње отварају своје лепљиве, мирисне листиће. (Толстој, 1978, с. 8)

Песма *Дани под маскама* испевана је као ода најугроженијим и најизложенијим професијама оних који су по читав дан приморани да носе маске: чистачи улице, трговци, таксисти... људима који су под маскама тако обезличени да се лирском субјекту чини „као да служе молебан Вирусу” (Хамовић, 2021, с. 51) или статирају у глобалном театру апсурда.

Иако је након увођења неколико врста вакцина против ковида деловало да ћемо савладати пандемију и оставити је иза нас, лето и јесен 2021. године донели су нове сојеве вируса, делта, ламбда и омикрон, те потврдили уверење изражено у песми *Доба мачке* да епидемија не јењава и да јој се не назире крај. Игра мачке и миша се наставља, заробљени смо попут „огледних глодара” (Хамовић, 2021, с. 54) у некој врсти зачараног круга, глобалног пројекта: „Ко наивно замишља – вара се / Да ћемо се отрести заразе: / не јењава, него тек разраста. / Доба кропи – капље кап заразна!” (Хамовић, 2021, с. 54). Овакву прогнозу потврдила је и ситуација у Провинстауну у Масачусетсу, америчком граду у којем је готово 95 процената становништва вакцинисано, а где се и поред те чињенице појавила делта варијанта вируса корона<sup>5</sup>. Слична ситуација догодила се и у Израелу, када је последњег дана августа 2021. године регистровано готово 11 000 оболелих у једном дану, иако је

<sup>5</sup> <https://www.nytimes.com/2021/07/31/us/covid-outbreak-provincetown-cape-cod.html> (приступ: 01.12.2021).

два месеца пре тога деловало да је пандемија побеђена услед великог броја вакцинисаних<sup>6</sup>. Упркос бројним парадоксима које ова пандемија готово свакодневно доноси, а који су детектовани и у Хамовићевим збиркама, лирски субјект своје опсервације не боји апсолутним песимизмом, наиме, у песми *Контра-успаванка* из књиге *Заштитна маска* позива на побуну против опште равнодушности, на немирење са наметнутом ситуацијом, као и на дубоко промишљање и борбу за освешћење и освајање слободе.

\* \* \*

Расправљајући о патологијама савременог друштва с почетка XXI века, јужнокорејски филозоф и теоретичар културе Бјунг-Чул Хан (Byung-Chul Han) у студији *Преморено друштво* (*Müdigkeitsgesellschaft*, 2014) износи следећи закључак: „Свако доба има своје типичне болести. Тако постоји бактеријска епоха која је, истина, окончана најкасније с открићем антибиотика. Без обзира на свеprisутни страх од грипалне пандемије данас не живимо у вирусној епохи. Оставили смо је иза себе захваљујући имунолошким техникама” (Han, 2015, с. 30). Слично запажање о томе како су епидемије у XXI веку иза нас проналазимо и код Јувала Ное Харарија (Yuval Noah Harari) у планетарном бестселеру *Хомо деус: Кратка историја сутрашњице* (*Homo Deus: A Brief History of Tomorrow*, 2015) (Harari, 2018, с. 10). Оваква уверења стварност звана ковид 19 свакодневно демантује. Песма *Post Festum* затвара Хамовићеву збирку *Две хиљаде двадесета* не остављајући превише места оптимизму уз уверење да уколико и када пребродимо ковид 19, засигурно отварамо врата некој новој зарази у будућности: „Систем здравља светскога деловаће спремније: / Још само да одреде лик нове пандемије” (Хамовић, 2021, с. 62).

Књижевност је кроз историју одувек бележила аутентична искуства човечанства захваћеног болестима и епидемијама. Заразе, било да запоседају тело или пак дух, бивају рефлектоване у великим делима светске књижевности још од Хомера, Бокача, Достојевског, Мана, Камија, Маркеса, Јонеска, Памука... Ковид 19, као специфична зараза XXI века, збуњујући и по свему необичан феномен, изазован за медицину, социологију, антропологију и филозофију, засигурно ће тек имати одјека и у савременом књижевном стваралаштву. Драган Хамовић је у оквиру српске, али и светске књижевности, први аутор који је две своје песничке збирке посветио проблемима и питањима које је ова пошаст иницирала, упозоравајући на многобројне поремећености које су настале као последице пандемије, почев од својеврсне апатије, безвољности, губитка достојанства и слободе,

<sup>6</sup> [https://www.politika.rs/scc/clanak/486675/U-Izraelu-rekord-od-skoro-11-000-zarazenih-u-jednom-danu?fbclid=IwAR27iLbff59gAioKxTQq2oEis\\_I3aaKuJz3cnI3h-JNiTgkSBYIEZO\\_04mY](https://www.politika.rs/scc/clanak/486675/U-Izraelu-rekord-od-skoro-11-000-zarazenih-u-jednom-danu?fbclid=IwAR27iLbff59gAioKxTQq2oEis_I3aaKuJz3cnI3h-JNiTgkSBYIEZO_04mY) (приступ: 01.12.2021).

паничног страха а онда и свеопште разорне отуђености. Најзад, својим је лирским дневником још једном потврдио да ипак још увек *песнички станује човек на овој земљи*.

## Библиографија

- Tolstoj, L. N. (1978). *Vaskrsenje*. Београд: Просвета–Рад [Tolstoj, L. N. (1978). *Vaskrsenje*. Beograd: Prosveta–Rad].
- Хамовић, Д. (2020). *Заштитна маска*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. [Hamović, D. (2020). *Zaštitna maska*. Kraljevo: Narodna biblioteka „Stefan Prvovenčani“].
- Хамовић, Д. (2021). *Две хиљаде двадесета*. Београд: СКЗ [Hamović, D. (2021). *Dve hiljade dvadeseta*. Beograd: SKZ].
- Furedi, F. (2002). *Culture of Fear*. London, New York: Continuum.
- Han, B.Č. (2015). *Premoreno društvo*. Novi Sad: Adresa.
- Harari, J. N. (2018). *Homo deus: Kratka istorija sutrašnjice*. Beograd: Laguna.
- Klein, N. (2020). Screen New Deal. *The Intercept*, May, 8. Preuzeto s: <https://theintercept.com/2020/05/08/andrew-cuomo-eric-schmidt-coronavirus-tech-shock-doctrine/> (pristup: 30.11.2021).
- Mbembe, A. (2020). *Univerzalno pravo na disanje*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- Svensen, L. Fr. H. (2008). *Filozofija straha*. Beograd: Geopoetika.
- Tesich, S. (1992). *A Government of Lies*. Preuzeto s: <https://www.thefreelibrary.com/A+government+of+lies.-a011665982> (pristup: 1.12.2021).
- Tesich, S. (1993). *Letter to the New York Times*. Preuzeto s: <http://www.srpska-mreza.com/tesich/to-nyt.html> (pristup: 1.12.2021).
- Zerzan, Dž. (2009). *Sumrak mašina*. Beograd: Službeni glasnik.
- Žižek, S. (2021). *Pandemija!2*. Novi Sad: Akademska knjiga.

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.30>

Data przesłania artykułu: 23.12.2021

Data akceptacji artykułu: 24.04.2022

WOJCIECH JÓŹWIAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska

(Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland)

## *Biały pokój* Bogomiła Rajnowa

### Bogomil Raynov's *White Room*

#### Abstract

Serious, terminal sickness that leads to isolation in a hospital constituted a forced break from everyday mundane life and in consequence brought a recapitulation of so far undertaken decisions and actions. In Bogomil Raynov's literary interpretation presented in 1966, "Пътища за никъде," it became an excuse to begin some reckoning with the attitudes of Bulgarian intelligentsia of the BRL period. The text, autobiographical to some extent (and adapted to film in 1968), fits perfectly in a momentary thaw in the Bulgarian culture that was characteristic for the first half of the 1960s in Bulgaria, the period of widening the margin of freedom of speech and critical thought directed at past attitudes and actions.

*Keywords:* Bulgarian literature, Bulgarian cinematography, socialist culture, cultural thaw, Bogomil Raynov

## Бялата стая на Богомил Райнов

#### Резюме

В своя текст *Пътища за никъде* от 1966 година Богумил Райнов прави преоценка на периода на НРБ и на поведението на българската интелигенция по това време. За претекст на тази литературна интерпретация на периода му служи тежката, застрашаваща живота болест, която поради болничната изолация на пациента, се превръща в антракт в ежедневието и в принудителен повод за обобщение на досегашните действия и решения. В известен смисъл автобиографичният текст (скранизиран през 1968 година) блестящо се вписва в тенденциите на периода на размразяване в българската култура, характерен за 60-те години на XX век, време на разширяване на полетата на свобода на творческите изяви и критичните становища.

*Ключови думи:* българска литература, българско кино, литература на соцреализма, период на размразяване, Богомил Райнов

Ludzie chorują i nie można ich uleczyć, cokolwiek by robić, i tak będą chorzy. Na zawsze będą w niezgodzie, z własną chorobą w największej. Co inni na to poradzą? Ani zaradni nic nie poradzą, ani bezradni [...].

(Jelinek, 2012, s. 221)

Krótki okres od końca 1964 do początku 1966 roku to czas zarządzanego przez najwyższe kręgi partyjno-państwowe Bułgarskiej Republiki Ludowej (dalej: BRL) procesu socjalistycznej demokratyzacji („социалистическата демократизацията”) (Калинова, 2011, s. 253)<sup>1</sup>. Niejako wymuszony przez zewnętrzną sytuację polityczną (zmiana na stanowisku I Sekretarza KPZR) oraz pojawienie się w związku z tym symptomów ewentualnej próby obalenia Todora Żiwkowa (Калинова, 2011, s. 252) stał się impulsem do zmiany postawy kierownictwa Bułgarskiej Partii Komunistycznej, która wyraziła się w widocznej ewolucji stosunku wobec twórców kultury oraz inteligencji. Zmiękczenie polityki władz, oficjalnie deklarujących kreowanie atmosfery umożliwiającej swobodną wymianę poglądów i prowadzenie na wielu polach dyskusji twórczej, sprzyjało ukazywaniu się publikacji o charakterze naukowym zawierających krytyczne głosy na temat dróg rozwoju współczesnej bułgarskiej literatury i kultury, jej regionalnej izolacji czy prawa twórców do ukazania własnego stylu oraz zaprezentowania literackiej krytyki. Wreszcie opublikowano wiele tekstów literackich, których autorzy pozwolili sobie na wyrażenie krytycznej opinii wobec ułomności współczesnego społeczeństwa bułgarskiego. Niestety dopuszczalna wolność wypowiedzi była tylko fasadą, pod którą ukryte zostały nałożone przez władze, wyraźne granice — liberalizację kontrolował bowiem aparat partyjno-państwowy, który surowo reagował (przez inspirowanie wystąpień krytycznych oddanych przedstawicielei

<sup>1</sup> Pierwszą nadzieję na normalizację życia kulturalno-artystycznego i rozluźnienie polityczno-ideologicznego nacisku wywieranego na bułgarskich twórców przyniosły wydarzenia z połowy lat pięćdziesiątych XX wieku. Śmierć Stalina i potępienie kultu jednostki podczas XX Kongresu KPZR otworzyły drogę do niezwykle istotnych zmian w Ludowej Republice Bułgarii. Rezultatem zachodzących w ZSRR przemian były uchwały podjęte podczas tak zwanego kwietniowego plenum BPK (1956 rok). Oprócz zmiany na stanowisku przywódcy partyjno-politycznego państwa — Wyłka Czerwenkowa zastąpił Todor Żiwkow (rzeczywiście miało to miejsce już w 1954 roku) — jednym z najważniejszych rezultatów dyskusji była nadzieja na demokratyzację kultury. Przyzwolenie na wolność wypowiedzi twórczej oraz krytyczne głosy na temat zachodzących procesów i aktualnych zjawisk trwały do 1957 roku, kiedy to (między innymi pod wpływem wydarzeń na Węgrzech) rozpoczęło się ponowne dyscyplinowanie pisarzy i artystów oraz dążenie do centralnego sterowania procesem artystycznym. Krótki okres częściowej liberalizacji przyniósł jednak wyjątkowe owoce — między innymi debiut artystyczny twórców tak zwanego pokolenia wrześniegowego czy rehabilitację dotąd szykanowanych twórców oraz tradycji literackich. Te wydarzenia czyniły z momentu przemian połowy lat pięćdziesiątych XX wieku niezwykle ważki (często oceniany jako najważniejszy) czas „normalizacji” okresu BRL-u (Juda, 2003; Дойнов, 2011, s. 91–152; Калинова, 2011, s. 113–168).



środków artystyczno-literackich) na wszelkie podejrzenia o naruszenie „marksistowsko-leninowskich fundamentów” (Калинова, 2011, s. 253)<sup>2</sup>.

Wśród autorów, którzy opublikowali swe teksty literackie, korzystając z tego krótkiego okresu w pełni nadzorowanego ideologicznego „popuszczenia wodzy”<sup>3</sup>, znalazł się także Bogomił Rajnow (1919–2007), którego *povest*<sup>4</sup> zatytułowana *Пътница за никъде* ukazała się w 1966 roku. Utwór Rajnowa wyraźnie wpisywał się w nurt literatury poddającej krytyce kult jednostki i próbującej dokonać rozliczenia z pierwszymi 15 latami istnienia BRL-u<sup>5</sup>. Wydzwięk dzieła został dodatkowo wzmocniony dzięki ekranizacji dokonanej w 1968 roku przez Metodę Andonowa (1932–1974) — film *Бялата стая*, którego pomysłodawcą i autorem scenariusza był sam Rajnow, powstał w jasnym kontekście wydarzeń Praskiej Wiosny jako przykład dopuszczalnego sprzeciwu i swego rodzaju kontrolowana kanalizacja niezadowolenia inteligencji, która podczas czechosłowackich wydarzeń pokazała swą społeczną siłę. Była to też pierwsza w kinematografii bułgarskiej próba rehabilitacji inteligenta jako bohatera pozytywnego, zrywająca z dotychczasowym schematem zdrajcy, agenta obcego wywiadu czy szkodnika i pasożyta społecznego<sup>6</sup>.

Filmowi brakowało przy tym patosu charakterystycznego dla wstrzymywanych przez cenzurę obrazów bułgarskiej kinematografii<sup>7</sup> i podobnie jak literacki pierwowzór nie krytykował on ideologicznych fundamentów bułgarskiego spo-

<sup>2</sup> Pisarze niegodzący się na narzucony, zideologizowany, wzorzec artystyczny wybierali literacką „ucieczkę” (głównie po 1968 roku), między innymi w przeszłość historyczną lub odległą przyszłość, a także groteskę. Powszechna stała się też scharakteryzowana przez Celinę Judę asekuracyjna „strategia ucieczkowa”, pozwalająca na swoistą grę autora z władzą (2003, s. 135–139).

<sup>3</sup> Zaproponowany termin koresponduje z tym użytym przez Ewgeniję Kalinową — „затягане на юздите” („ściągnięcie wodzy”), odnoszącym się do procesu zwiększania ideologicznych nacisków na twórców kultury bułgarskiej w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku (Калинова, 2011, s. 225–244).

<sup>4</sup> W polskiej genologii nie ma odpowiednika tego gatunku prozatorskiego. Za najbliższy mu analogon można uznać zaproponowaną przez Wojciech Gałązkę nowelę (1992, s. 36) lub mikropowieść (Нефагина, 2006, s. 50–64).

<sup>5</sup> Oprócz Rajnowa krytyczny wobec współczesności głos zabrali na łamach swych tekstów między innymi Właga Dymitrowa (*Отклонение*), Kamen Zidarow (*Плесницата*), Jordan Radiczow (*Суматоха*), Radoj Ralin (*Емигранти*) i Konstantin Pawłow (*Стихове*).

<sup>6</sup> „След армия строители, миньори и селяни кооператори, която дефилира в българското кино в продължение на две десетилетия, най-после екранът заговори с образованите хора на собствения им език. Въпросът за творческата свобода, изведен като централен проблем, и образът на Александров като ерудирания, мислещ и търсещ комунист, за пръв път след двадесет години дават възможност за положителна идентификация на интелектуалците с филмовото действие” (Братоева-Даракчиева, 2013, s. 157).

<sup>7</sup> Najbardziej skrajnym przykładem jest obraz *Понеделник сутрин* (1965) w reżyserii Iriny Aktaszewej oraz Christa Piskowa, powstały na podstawie scenariusza Nikoły Tichołowa. Film demaskujący fasadowość i obłudę socjalistycznej codzienności został uznany przez przedstawicieli władz polityczno-państwowych za ze wszech miar szkodliwy, a jego dystrybucję wstrzymano. Na ekrany bułgarskich kin dzieło Aktaszewej i Piskowa trafiło dopiero w 1988 roku (Братоева-Даракчиева, 2013, s. 125–130; Грозев, 2015, s. 296–300).

leczeństwa, stanowiąc tym samym wyraźną, kontrolowaną alternatywę i dając podstawy do pytań o prawdziwe źródło inspiracji do powstania filmu i tekstu literackiego<sup>8</sup>.

Utwór Rajnowa to literacka opowieść o pracowniku naukowym uniwersytecie sofijskiego — Aleksandrowie, który podczas pobytu w szpitalu dokonuje podsumowania swego życia, analizując prowadzone boje o pryncypia i przestrzeganie zasad. Tę syntetyczną próbę literackiego spojrzenia na bułgarską nieodległą przeszłość i teraźniejszość Czawdar Dobrew w 1967 roku charakteryzował jako analizę życiowych sytuacji, „epopeję niepotrzebnych bitew”, artystyczny namysł nad problemem odpowiedzialności i prawem wolnego wyboru, siłą i moralnymi argumentami (Добрев, 1982, s. 197)<sup>9</sup>. Choroba głównego bohatera staje się w noweli metaforą wyniszczającego systemu, układu ideologiczno-politycznego, który uosabiany przez antagonistę głównego bohatera — stalinistę i dogmatyka Stowewa — bezpardonowo likwiduje wszelkie próby sprzeciwu czy nawet polemiki, poddając represjom (uniemożliwiając rozwój naukowy) młodego człowieka, walczącego o naukową niezależność.

Choroba, na którą cierpi bohater dzieła Bogomiła Rajnowa, sprawca jego „ześlania” do białego pokoju — izolatki sofijskiego szpitala — to wirusowe zapalenie wątroby, tak zwana żółtaczką. Niemające metaforyki, która w jakimkolwiek stopniu mogłaby się równać z prawdopodobnie najbardziej „literacką” dolegliwością, „chorobą namiętności” — gruźlicą (Sontag, 2016, s. 22) — aż do początku XX wieku postrzeganą jako choroba artystów (ludzi skrajnie wrażliwych, przepełnionych „autodestrukcyjnymi kaprysmi”; Sontag, 2016, s. 64), zapalenie wątroby jawi się jako dolegliwość „plebejska” (jej rozwojowi sprzyja bowiem brak higieny), przenoszona przez styczność z chorym i — w zależności od wariantu wirusa — drogą pokarmową bądź przez kontakt z zakażoną krwią lub płynami ustrojowymi osoby chorej. W wyniku zakażenia może dojść do nieodwracalnego uszkodzenia wątroby prowadzącego do śmierci chorego.

Dokładna identyfikacja przedstawionego w tekście schorzenia (typu wirusa) jest niemożliwa, nie podana została także droga zakażenia — ważne było wyłącz-

<sup>8</sup> Takie pytania są uzasadnione pozycją, jaką w strukturach władzy zajmował Bogomił Rajnow. Był bowiem głównym redaktorem wielu czasopism kulturowo-literackich, od połowy lat sześćdziesiątych zasiadał w kierownictwie Związku Pisarzy Bułgarskich, a od lat siedemdziesiątych był członkiem KC BPK.

<sup>9</sup> Niezwykle trafnej charakterystyki utworu Rajnowa dokonała w 2000 roku Antoaneta Alipiewa: „Линията на самотата, видяна чрез смазващото урбанистично битие, чрез автоматизирането на делника и замяната на човешката същност със социални роли и маски намира своята върхова реализация в прочутия роман Пътища за никъде, основан върху идеята за равносметката, неизбежно настъпваща във всеки живот. Животът и смъртта се срещат в една гранична ситуация, в която фалшивото пада, остава само основата на битието — обич, искрено изживени мигове, деца... Но дори и в логично подреденото на пръв поглед битие, в мига на равносметката се оказва, че човекът върви за никъде” (Алипиева, 2000).

nie to, że Aleksandrow zachorował, a nie — którądy wirus wniknął do jego organizmu. Chory trafił do szpitala z powodu niespodziewanej wysokiej gorączki:

Това беше отдавна, вероятно преди няколко дни, оная привечер [...]. Главата му беше размътена от температура, но той успя някак да се вдигне и да извика доктора. — Трябва да те откараме в болница [...]. Отнейде се появи санитарката и почна да пръска стаята с лизол. (Райнов, 1982, s. 11)

Niszczycielski patogen chorobowy/polityczno-systemowy zagnieździł się w organizmie bohatera w bliżej nieokreślonej przeszłości. Być może miało to miejsce już w okresie studenckich, konspiracyjnych kontaktów z lewicowym „podziemiem”, a może w momencie podjęcia pracy zawodowej i pierwszych bojów o wolność badań i przekonań. Dezynfekcja pomieszczenia ma na celu zabicie wirusów, lecz jej natychmiastowość można także odczytać jako zabieg odkażenia przestrzeni ze śladów obecności „buntownika”, mogących stanowić niebezpieczne zarzewie kontestacji.

Choroba Aleksandrowa jawi się w tekście niczym antyczna kara za naruszenie reguł, obrazę bóstw lub moralno-fizyczną nieczystość, którą tradycja judeochrześcijańska doprecyzowała jako wymierzoną przez „Boga jedynego, sprawiedliwego i wszechmocnego” (Ruffie, Sournia, 1996, s. 235). Jedynym lekarstwem w takim wypadku może być oczyszczenie poprzez skruchę i pokutę.

[...] има честни хора, които вършат маса бели. Нашата задача не е да кокетираме с честност, а да служим на едно дело. — Ти смяташ [...], че на делото служат само тия, които навсякъде и с всичко се съгласни з теб... — Не с мене, а с позицията, която браня. — Де не. Само че питам се: кой ти е дал привилегията да смяташ, че ти единствен разбираш правилната позиция и единствен я браниш. (Райнов, 1982, s. 79)

Altruizm Aleksandrowa, wyrażający się w jego sprzeciwie wobec panujących zasad, postrzegany jest jako rozprzestrzeniające się zagrożenie dla stabilności wszechobecnego „zasiedziałego” systemu — prowokuje podejrzenie objawów zarazy, której obawia się władza<sup>10</sup>. Rozmowy ze wspomnianym Stoewem są dla protagonisty niczym doświadczenia specyficznej demonicznej epifanii, a w konsekwencji walki między dwoma światami — „grzechu i zbawienia, upadku i uczestnictwa w łasce”, podczas której na przemian zastraszając<sup>11</sup> i kusząc<sup>12</sup>, zła siła dzięki intrygom i oszustwom usiłuje „wślizgnąć się w zakamarki [...] świadomości” (di Mola, 2001, s. 172). Choroba to kara za grzech *à rebours* — grzech dążenia do prawdy i uczciwości.

Susan Sontag określiła chorobę jako intruza pojawiającego się znienacka, bez zapowiedzi, którego działanie odczuwane jest jako okrutna i potajemna inwazja (2016, s. 7). Sceną zmagañ z wrogiem, z którym borykał się Aleksandrow, stał się

<sup>10</sup> „— Ясно — прекъсна го Стоев. — Така си и мислех, поддал си се на заразата” (Райнов, 1982, s. 78).

<sup>11</sup> „Заплахите на Стоев звучат винаги доброжелателно” (Райнов, 1982, s. 80).

<sup>12</sup> „И ако има все пак нещо да ме безпокои, то е само твоето бъдеще. Ти се готвиш за професор...” (Райнов, 1982, s. 79).

biały pokój — sala szpitalna, w której został zamknięty bohater tekstu Bogomila Rajnowa: „Бяла, тясна и висока стая. Значително по-висока от обикновен гроб” (Райнов, 1982, s. 8).

Zalecenia dotyczące unikania osób chorych mają rodowód starożytny, jednak praktyka kwarantanny została zapoczątkowana w średniowieczu i była pierwszym przejawem interwencji państwa w dziedzinę zdrowia. Argument dbałości o dobro społeczeństwa/zbiorowości usprawiedliwiał, a także legitymizował stosowanie środków kontroli i regulacji zachowań oraz ograniczenia wolności osobistej, a nawet swobodę obrotu towarowego osób chorych (Ruffie, Sournia, 1996, s. 247–248; Žižek, 2020, s. 79). Biały pokój szpitalny — „Бокс №5” (Райнов, 1982, s. 22) — do którego ograniczona została przestrzeń życiowa Aleksandrowa, to w tekście bułgarskiego pisarza nie tylko miejsce izolacji chorego, może być on także interpretowany w skali makro jako metafora obszaru, którego mieszkańcy nie mają możliwości swobodnego kontaktu z terenem położonym poza „pokojem”, mogą go wyłącznie zobaczyć (ukradkiem, przez szpitalne okno), ale zakazane są wszelkie kontakty bezpośrednie.

„Децата няма да дойдат. Управителят е наредил да не пускат в двора никакви посетители. В края на краища това е инфекциозна болница, а не санаториум” (Райнов, 1982, s. 43) — zakaz dotykania innych, nakaz izolacji i zachowywania odpowiedniej odległości fizycznej to kwintesencja separacji. W XX wieku doszło do radykalnego zmodyfikowania doświadczenia choroby — została ona pozbawiona towarzyszącego jej dotychczas wielodniowego rytuału przeżywanego przez rodzinę w niepokoju i z nadzieją na wyzdrowienie. Postępująca medykalizacja, wyrażająca się między innymi w narzucaniu określonych reguł postępowania i marginalizacji tradycyjnych form pomocy duchowej, w specyficzny sposób wywłaszczyła chorego, pozbawiając go intymności przechodzenia przez stadia choroby (Moulin, 2014, s. 13–14). Uległa ona rozproszeniu w przestrzeni, a szpital, mimo że z czasem przestał być traktowany jako potencjalne źródło zarazy i stracił charakter odgradzonej od świata twierdzy, a w konsekwencji niejako „wszedł” do wnętrza miasta, przybierając charakter coraz bardziej otwarty (Moulin, 2014, s. 14), pogłębił (szczególnie w opisywanym w tekście przypadku choroby zakaźnej) poczucie samotności jednostek, które zostają skonfrontowane z tym, czego nie potrafią nazwać — „chorobą i potęgą śmierci, którą ona skrywa” (Moulin, 2014, s. 17).

Тихо е. Ромбоидите безшумно пълзят по стените и се стапят в тъмно. Просто страшно е каква ужасна самотия можеш да изпитваш в една сграда, изпълнена с хора. По-рано в кухнята беше мама. После в нощта на една педа от тебе лежеше Сашка. А сега няма никого. Само една кафява кесия с лимони, опряна до стената. Някои хора нямат и това. (Райнов, 1982, s. 17)

To samotność człowieka nagle pozbawionego towarzystwa i wsparcia najbliższych, przebywającego w budynku wypełnionym ludźmi, lecz odizolowanego od nich, zamkniętego — niczym w więziennej celi — w czterech ścianach białego

pokoju. To poczucie odizolowania człowieka, który znalazł się w sytuacji niemalże granicznej, na którą nie był przygotowany, która go zaskoczyła i której zakończenie jest nieprzewidywalne.

Poczucie samotności Aleksandrowa pogłębia strach wywołany niepewnością dróg rozwoju choroby, a uczucie to, ze względu na instrumentalizację pacjenta przez personel szpitalny, pogłębia lakoniczność informacji udzielanych przez lekarzy<sup>13</sup>, którzy wydają się traktować chorego według opisanej przez Sontag zasady stosowanej wobec chorych na raka — informacje o chorobie powszechnie traktowanej jako śmiertelną należy ukrywać. Zachowanie przedstawione w bułgarskim tekście personelu medycznego sofijskiego szpitala przypomina realizację zasady, że lepiej nie znać swego stanu zdrowia, gdyż ewentualna śmierć powinna być niespodziewana — nastąpić w stanie nieświadomości lub we śnie (Sontag, 2016, s. 10).

Aleksandrow jako pacjent poddany izolacji został wyłączony z normalnego życia i wkroczył w rządzący się własnymi prawami odrębny szpitalny świat, stając się rodzajem wygnańca (Sontag, 2016, s. 37). Został przy tym zmuszony do podporządkowania się obcemu rytmowi życia, wyznaczanemu przez porządek powtarzających się czynności.

В същност тук всяко нещо си има установено място и определено име. Халатът трябва да бъде закачен на закачалката, а не хвърлен на леглото. Кесията с лимоните следва да се постави в шкафчето, а не да лежи до възглавницата ти [...]. Стаята ти се нарича „Бокс №5”, сестрата — Иванова, лекарката — Стефанова, а главният лекар — Пенчев. Когато научиш всички тия неща, животът ти тук престава да прилича на прозиещество и се превръща в делнична реалност. (Райнов, 1982, s. 22)

Ten szpitalny rygor, wyrażający specyficzny stosunek niemal bezgranicznej podległości, określający relacje pacjent–lekarz/personel medyczny, upodabnia miejsce izolacji pacjenta do miejsca izolacji skazanego — więzienia nastawionego na funkcje negatywne; ma za zadanie „zatrzymać zło, zerwać kontakty, zatrzymać czas” (Foucault, 2009, s. 204). Oddział zakaźny szpitala, niczym miejsce odosobnienia skazanych za zbrodnie i przestępstwa, nie ustaje w działaniach, dopóki nie wypełni w całości swego zadania (nie doprowadzi do zakończenia choroby), a jego oddziaływanie na pacjenta jest nieprzerwane i objawia się w utrzymaniu nieustannej dyscypliny — „wszechdyscypliny” (Foucault, 2009, s. 228), obejmującej wszystkie aspekty życia hospitalizowanego.

„— Колко още ще стоя тук? [...] — Горе-долу един месец. Ако всичко върви благополучно. [...] стига да бъдете послушен” (Райнов, 1982, s. 9) — hospitalizacja, szczególnie chorego na chorobę zakaźną, daje służbie medycznej (systemowi) niemal całkowitą władzę nad jednostką, która utwierdza nas w prze-

<sup>13</sup> „Лекарят става и излиза [...]. »Можеше поне да ми каже как съм« — помисли Александров. Тоя въпрос не е без значение. От пет минути насам. От идването на децата” (Райнов, 1982, s. 10–11); „Лекарят привършва прегледа и си тръгва, сподирен от жените. »Поне да беше казал какво ми е състоянието« — мисли болният” (Райнов, 1982, s. 24).

konaniu, że wyłącznie posłuszeństwo wobec decyzji/zaleceń lekarskich może zapewnić choremu wyleczenie — to dążność do utrzymania (dla dobra pacjenta i/lub społeczeństwa) dyscypliny niemal despotycznej (Foucault, 2009, s. 230). Tym samym samotność chorego umieszczonego w białym pokoju szpitalnej izolacji jest w dużej mierze niczym izolacja skazańca osadzonego w więziennej celi: „Ти лежиш по цял ден самичък, затворен в стаята си, и разговаряш с хора, които ги няма и които само са минали през живота ти. А животът наоколо съвсем не те интересува” (Райнов, 1982, s. 64).

Sens izolacji i jej znaczenie dla „naprawy” osadzonego akcentowano w połowie XIX wieku, u początku debaty nad kształtem współczesnego systemu penitencjarnego, argumentując, że gdy przebywający w izolacji więzień skazany jest wyłącznie na swoje towarzystwo, wtedy „milczą namiętności i otaczający go świat, zstępuje [on] w głąb własnego sumienia, zapytuje go i słyszy, jak budzi się w nim świadomość moralna” (Foucault, 2009, s. 231).

Bohater bułgarskiego utworu stara się wytłumaczyć sobie niecodzienną sytuację, uspokoić się, postrzegając chorobę i czas pobytu w białym pokoju jako krótką przerwę, czas na zastanowienie się, dokonanie podsumowania swego dotychczasowego życia i podejmowanych decyzji<sup>14</sup>. To odzwierciedlenie dwudziestowiecznego przekonania, że zdrowie i choroba nie są dwoma przeciwstawnymi bytami, lecz w różnym stosunku, u różnych osób łączą się one z sobą, a nawet że choroba jest tylko pewną „zmianą zdrowotną lub nawet elementem składowym zdrowia” (Moulin, 2014, s. 14). Postrzeganie choroby jako nieuniknionego doświadczenia mającego za zadanie weryfikację i wzmocnienie sił obronnych organizmu zostało rozwinięte przez Susan Sontag, dla której choroba była „nocną stroną życia, naszym bardziej uciążliwym obywatelstwem” (2016, s. 5).

Bogomił Rajnow wyraźnie podkreślał w tekście polifoniczny świat wewnętrzny Aleksandrowa, ujawniający się w niemal rzeczywistych doznaniach wzmacnianych przez pojawiającą się gorączkę. Liczne i niezwykle emocjonalne, prowadzone w pierwszej osobie, retrospektywne analizy miłosnych wydarzeń z dzieciństwa, okresu służby wojskowej i studiów, nieszczęśliwej młodzięcej miłości oraz małżeństwa, narodzin córek i śmierci żony oraz dysput z przełożonym o pryncypia — wszystko to doprowadziło do swoistego wewnętrznego rozdwojenia głównego bohatera. Wydaje się, że dla protagonisty choroba jest niejako poza nim, prymarny staje się „wgląd” w przeszłość, uciążliwa dolegliwość dotyka w utworze przede wszystkim mężczyzny, który w narracji drugoosobowej określany był jako „człowiek w piżamie” lub po prostu „chory”.

Niecodziennosc sytuacji izolacji szpitalnej oraz dolegliwości związane z chorobą wywołują rozmaite stany emocjonalne chorego.

<sup>14</sup> „Сега ти се дава отсрочка. Може би последен случай да сложиш най-сетне някакви ред в работите си. Дано само отсрочката бъде достатъчно дълга, защото всичко е страшно объркано. [...] Използвай отсрочката, като че е последната, пък ако не е и последната — полкова е по-добре” (Райнов, 1982, s. 12).

Сега приличаш на старец. На болен старец. Челото ти е като хармоника и косите ти са сиви, и под очите са увиснали торбичките на умората, и страните ти са хлътнали. А отгоре на туй и този жълт цвят, пълзящ като отрова в очите и в плътта, който прави лицето ти да изглежда почти непознато, сякаш лице на друг човек. (Райнов, 1982, s. 67)

Szczególny lęk wzbudza choroba, która stygmatyzuje, doprowadzając do zmian na twarzy (nie muszą być one śmiertelne, ale w pewnym sensie stają się odczłowieczające; Sontag, 2016, s. 121): żółty kolor skóry i oczu, starczy wygląd, posiwiałe włosy, podpuchnięta skóra pod oczami — „някакво брадясало, почти чуждо лице” (Райнов, 1982, s. 12). Odbicie widziane w lustrze to rodzaj maski skrywającej prawdziwą twarz osoby niechorej, pokazującej destrukcyjne zaawansowanie procesu chorobowego i w pewnym sensie degradację człowieka, który dodatkowo został zmuszony do przyodziania kostiumu chorego — piżamy. Maska powoduje symboliczne oderwanie osoby od niej samej, nadając jej nową tożsamość (Boholm, 2005, s. 658). W tekście bułgarskiego autora nie jest to jednak (jak na przykład w przypadku masek karnawałowych) przemiana symboliczna, lecz jak najbardziej realna, która w niesprzyjających okolicznościach może stać się nieodwracalna. Zdaniem Hansa Beltinga zarówno twarz człowieka, jak i maska mogą być interpretowane jako obraz na pewnej powierzchni, jednak o ile twarz zaświadcza o sensie obrazu pierwotnego w ciele, o tyle pojawienie się maski związane jest z innym ciałem, które staje się jej nosicielem — tym samym skala zmian odzwierciedlona na żółtej masce choroby musi być odpowiednikiem postępującej w ciele choroby, której kostiumem (symbolem odróżniającym chorego od personelu szpitalnego) jest piżama (2015, s. 26).

Slavoj Žižek, odnosząc się do epidemii COVID-19, podkreślał, że jednym z najbardziej deprymujących zaleceń był nakaz izolacji: „ręce nie potrafią osiągnąć drugiej osoby — możemy zbliżyć się do siebie tylko od wewnątrz, a oknem na to »wnętrze« są nasze oczy” (2020, s. 11).

Ти стоиш на прозореца и гледаш двете деца и чак сърцето те заболява, задето не можеш да протегнеш ръка и да погалиш кръглото личице на Анчето и да прегърнеш слабичките рамене на Катя. Децата също те гледат от аляката с големи и малко тревожни очи, и вие мълчите, защото е трудно да се намисли нещо и да се каже от такова разстояние. (Райнов, 1982, s. 24)

Dla lokatora białego pokoju w utworze Rajnowa niemożność kontaktu z najbliższymi (dwoma córkami) to dodatkowa tortura, wzmacniająca poczucie osamotnienia. Kontakt wzrokowy i krótkie chwile rozmowy przez otwarte okno (mimo zakazu lekarza) są namiastką kontaktu cielesnego i wzmagają proces zamknięcia się bohatera w świecie wspomnień. Z tych wizji na granicy snu i jawy<sup>15</sup> niczym magiczne zaklęcie wybudza pacjenta polecenie „Гликоза... кортансил... три по три...” (Райнов, 1982, s. 4) — „Вземете си кортансила” (Райнов, 1982,

<sup>15</sup> „Той се опитва да се огледа наоколо, за да разбере дали сънува, или не, но наоколо е отново тъмно” (Райнов, 1982, s. 6).

s. 6). Nazwa leku pojawia się jak mantra podczas rutynowych lekarskich obchodów i w sytuacji pogorszenia się stanu zdrowia człowieka w piżamie.

Według Elisabeth Kübler-Ross, amerykańskiej lekarki szwajcarskiego pochodzenia, choroba (nieuleczalna) — podobnie jak wszelkie katastrofalne straty osobiste oraz traumatyczne przełomy — wywołuje reakcję, która przebiega wedle określonego, pięcioetapowego, schematu obejmującego fazy: zaprzeczenia, gniewu, targowania się, depresji i akceptacji (za: Žižek, 2020, s. 55). W tekście bułgarskiego pisarza proces przeistoczenia naukowca Aleksandrowa w lokatora białego pokoju — człowieka w piżamie — rozpoczyna się od negacji — bagatelizowania objawów choroby i wzbraniania się przed zabraniem go do szpitala. Po przywiezieniu pacjenta do miejsca izolacji coraz bardziej ogarnia go apatia i zmęczenie, z rzadka przerywane krótkimi okresami mobilizacji<sup>16</sup>, najczęściej spowodowanymi widokiem dzieci.

Банята страшно мирише на карбол, много повече, отколкото стаята отгатък. Тук всичко вони на карбол и на теб ти се струва, че това е миризмата на смъртта. Може би този, който е лежал в тая стая преди тебе, е умрял неотдавна в една такава облачна заран и те са хвърлили върху лицето му одеялото и са го изнесли, а след това дълго са пръскали с карбол, за да измият следите на смъртта, без да разбират, че карболът, това е тъкмо миризмата на смъртта. (Райнов, 1982, s. 67)

Coraz częstsze stają przemyślenia o śmierci, której „ślady” człowiek w piżamie odnajduje na każdym kroku i z którą (a nie z leczeniem) kojarzy mu się szpital. Cytryny przynieszone przez córki zyskują dla chorego charakter sepulkralny, choć na początku pobytu w szpitalu były postrzegane jak wzruszający dowód miłości<sup>17</sup>; kwiaty od najbliższych i najdroższy prezent z „tamtej” strony<sup>18</sup> stają się symbolem śmierci — kwiatami składanymi na grobie zmarłego<sup>19</sup>.

Zarysowana w bułgarskim utworze terapia trzeciego stadium choroby — mająca za zadanie przywrócenie osoby chorej do aktywnego życia i umożliwienie jej wykonywania codziennych obowiązków (Ruffie, Sournia, 1996, s. 256) — zakończyła się fiaskiem: lokator białego pokoju został pokonany. Uświadamiany coraz boleśniej o bezsensowności walki o pryncypia i wyraźnie przekonany o destrukcyjnych działaniach przełożonych względem niego i jego pracy<sup>20</sup> wobec braku na-

<sup>16</sup> „Наистина ще трябва да се съвземеш. За малко не го изтърва тоя живот, оставяйки зад себе си пълна неразбория. И децата, самички, свити в оная тъмна стая” (Райнов, 1982, s. 12).

<sup>17</sup> „Децата са ви донесли лимони... Човекът в пижамата отваря очи. [...] Той става, приближава се до масичката и взима плика в ръце. Лека свежа миризма го лъхва от бледожълтите плодове. Той притиска неловко кесията до гърдите си, като се мъчи да не заплаче” (Райнов, 1982, s. 11–12).

<sup>18</sup> „Човекът с пижама премълчава. Какво може да им обясни? Лимоните от децата са за него като букет цветя” (Райнов, 1982, s. 24).

<sup>19</sup> „Когато децата ти носят лимони, това е също като букет цветя. [...] Затова искам да са тук. Нали когато човек умира, му слагат цветя...” (Райнов, 1982, s. 91).

<sup>20</sup> „Всичко е объркано, всичко са разпада. [...] Твърде си уморен и изхабен, за да напишеш нещо. Той ще си остане да жълтее в чекмеджето, недовършен като вавилонска кула, като паметник на едно безсилие. Какво значение? Нищо няма значение” (Райнов, 1982, s. 91).



dziei na zmiany traci także wolę walki z chorobą (obrona przekonań). Człowiek w piżamie zapadł w ostatni letarg, podczas którego pojawiła się wizja spotkania z „един обективен човек, един човек, който е въвн от тия истории и ще може да прецени” (Райнов, 1982, s. 92), jednak siedząca za ogromnym biurkiem tajemnicza postać pozostała niema. Ostatnia szansa na udzielenie wyjaśnień, przedstawienie swych racji, uzyskanie odpowiedzi na nurtujące pytania czy po prostu opowiedzenie swojej wersji wydarzeń i poskarżenie się przypadła bezpowrotnie — nieznamy (zagadkowy, wszechmocny demiurg socjalistycznej rzeczywistości?) nieodwracalnie pograżył się w mroku. Aleksandrow zanurzył się w ciemności, która ogarnęła go też po przywiezieniu do szpitala, jednak teraz nie rozświetliła go jasność białego pokoju, wizję rozpadającego się świata kończyło ostateczne zanurzenie się w mroku: „Мракът вече не беше черно-червен. Мракът бе черен, без полъх от виделина. Мракът на бездната” (Райнов, 1982, s. 93). Dzieci, które przyszły następnego dnia odwiedzić ojca, zobaczyły mężczyznę odkażającego pustą biały pokój — usuwającego chorobowe wirusy, ale również ślady po chorym, definitywnie go (po wcześniejszym odkażeniu lokum) „wymazując”.

Reglamentowana przez władze polityczno-państwowe BRL-u krytyka rzeczywistości zawarta w noweli Bogomiła Rajnowa i wyrażająca się w metaforycznym porównaniu choroby do bezładu społecznego, który trawi niepokornych, pokazała nieuleczalność zjawisk i tym samym zyskała charakter katagoryczny. Bezpieczne dla współczesnych działań aparatu władzy, podejmującego kroki mające na celu ostateczne, krytyczne zamknięcie okresu „błędów i wypaczeń”, metaforyczne przedstawienie problemów o charakterze społecznym i politycznym pozwoliło wskazać winnych bezładu i domagać się kary, a także, co istotne, legitymizowało „oczyszczające” poczynania władz i kanalizowało przejawy krytyki społecznej.

## Bibliografia

- Belting, H. (2015). *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Boholm, Å. (2005). Weneckie widowiska karnawałowe w maskach, przeł. J. Jaworska. W: L. Kolaniewicz (red.), *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów* (s. 658–667). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Foucault, M. (2009). *Nadzorować i karać. Narodziny więziennictwa*, przeł. T. Komendant. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Gałązka, W. (1992). Wczesne nowele Iwana Wazowa i bułgarska tradycja literacka. W: *eadem*, *Oswajanie skorpionów. Szkice o literaturze bułgarskiej* (s. 35–43). Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”.
- Jelinek, E. (2012). Choroba i współczesny mężczyzna (w nawiązaniu do: Ingeborg Bachmann, Paul Celan, „Czas serca. Listy”), przeł. K. Bikont. W: *eadem*, *Moja sztuka protestu. Eseje i przemówienia* (s. 221–238). Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Juda, C. (2003). *Pod znakiem BRL-u. Kultura i ideologia bułgarska w pułapce ideologii*. Kraków: TAiWPN Universitas.

- Mola, A.M. di (2001). *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej a złowrogiej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych aż po teraźniejszość*, przeł. I. Kania. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Moulin, A.M. (2014). Ciało wobec medycyny. W: J.J. Courtine (red.), *Historia ciała*, t. 3. *Różne spojrzenia. Wiek XX*, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński (s. 11–62). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Ruffie, J., Sournia, J.Ch. (1996). *Historia epidemii. Od dżumy do AIDS*, przeł. B.A. Matusiak. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Sontag, S. (2016). *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Žižek, S. (2020). *Pandemia! COVID-19 trzęsie światem*, przeł. J. Maksymowicz-Hamann. Warszawa: Wydawnictwo Relacja.
- Алипиева, А. (2000). *Криминалният сюжет в българският преход като разказ за екзистенцията* [Alipieva, A. (2000). *Kriminalniat syuzhet v balgarskiat prehod kato razkaz za ekzistenciatia*]. Pobrane z: <https://liternet.bg/publish/aalipieva/brainov.htm> (dostęp: 30.07.2021).
- Братоева-Даракчиева, И. (2013). *Българско игрално кино от «Калин Орелът» до «Мисия Лондон»*. София: Институт за изследване на изкуствата [Bratoeva-Darakchieva, I. (2013). *Balgarsko igralno kino ot „Kalin Orelat” do „Misia ‘London’”*. Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata].
- Добрев, Ч. (1982). Зрелостта на твореца. Богомил Райнов. В: Б. Райнов, *Пътища за никъде, Черните лебеди* (с. 197). Пловдив: Издателство Христо Г. Данов [Dobrev, Ch. (1982). *Zrelostta na tvoreca. Bogomil Raynov*. W: B. Raynov, *Patichta za nikade, Chernite lebedi* (s. 197). Plovdiv: Izdatelstvo Hristo G. Danov].
- Дойнов, П. (2011). *Български соцреализъм 1956, 1968, 1989. Норма и криза в литературата на НРБ*. София: Ciela [Doynov, P. (2011). *Balgarski socrealizam 1956, 1968, 1989. Norma i kriza v literaturata na NRB*. Sofia: Ciela].
- Грозев, А. (2015). *Киното в България, част II (1956–1969)*. Велико Търново: Издателство «Фабер» [Grozev, A. (2015). *Kinoto v Balgaria, chast II (1956–1969)*. Veliko Tarnovo: Izdatelstvo „Faber”].
- Калинова, Е. (2011). *Българската култура и политическият императив (1944–1989)*. София: Издателство «Парадигма» [Kalinova, E. (2011). *Balgarskata kultura i politicheskiat imperativ (1944–1989)*. Sofia: Izdatelstvo „Paradigma”].
- Нефагина, Г. (2006). Поэтика жанра микроромана в творчестве Юрия Дружникова [Nefagina, G. (2006). *Poetika zhanra mikroromana v tvirchestvie Yuria Druzhnikova*]. *Przeglad Ruscystyczny*, 1 (113), s. 50–64.
- Райнов, Б. (1982). Пътища за никъде. В: същ, *Пътища за никъде, Черните лебеди* (с. 3–94). Пловдив: Издателство Христо Г. Данов [Raynov, B. (1982). *Patishhta za nikade*. W: *eadem, Patishhta za nikade, Chernite lebedi* (s. 3–94). Plovdiv: Ozdatelstvo Hristo G. Danov].

## Noty o Autorach

**Gabriela Abrasowicz** (ORCID: 0000-0002-2977-4822), doktor nauk humanistycznych, członkini Laboratorium Transkulturowych Studiów nad Teatrem i Dramatem Postkomunistycznej Europy. Głównymi przedmiotami jej badań naukowych są współczesny dramat i teatr postjugosłowiański. Autorka monografii: *Dramat ciała, ciało w dramacie. Twórczość serbskich i chorwackich dramatopisarek w latach 1990–2010* (Wrocław 2016); *(Trans)pozycje idei w postjugosłowiańskim dramatopisarstwie oraz teatrze (1990–2020). Perspektywa transkulturowa* (Katowice 2021).  
abrasowicz.gabriela@gmail.com

**Dejan Ajdačić** (ORCID: 0000-0002-4098-4660), dr hab., profesor Gdanjskog univerziteta u Institutu klasičnih studija i slavistike Filološkog fakulteta. Oblasti interesovanja: folkloristika, tumačenje slovenskih književnosti (posebno fantastike), etnolingwistika, neologija, frazeologija. Objavljuje tekstove u časopisima „Etnolingwistyka”, „Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku”, „Slavistika”, „Novorečje”, „Književna istorija”, „Studia Mithologica Slavica” i dr. Urednik je niza tematskih zbornika i autor knjiga na srpskom (15), poljskom (2) i ukrajinskom (8) jeziku, te koautor 2 dvojezična sintaktička rečnika. Izabrana publikacija: *Erotoslavija* (Beograd 2013), *Erotoslavija. Peretvorenja Erosa u slov'jans'kyh literaturah* (Kyjiv 2015), *ErotoSlavia. O miłości i erotyce w literaturach słowiańskich* (Łódź 2019).

dejan.ajdacic@ug.edu.pl

**Marcela Antošová** (ORCID: 0000-0003-0902-1484); Katedra žurnalistiky Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre (Slovenská republika); autorka sa zameriava na výskum slovenskej literatúry vo filozofických vzťahoch a súvislostiach; najnovšie/najznámejšie publikácie: *Socialist Realism in the Context of Existentialism: D. Tatarka and his Novel The Birthday Cake* (Tnava 2018); *Dominik Tatarka v kontexte existencializmu* (Nitra 2011).

mantosova@ukf.sk.

**Anna Boginskaya** (ORCID: 0000-0003-3233-7487), doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, pracuje w Zakładzie Praktycznej Nauki Języka Rosyjskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują: współczesną literaturę polską, rosyjską i amerykańską, komparatystykę literacką oraz problematykę adaptacji filmowych. Najnowsze publikacje: *Три фрагмента о любви. Любовный дискурс в польской и русской прозе 70-х годов XX века* (Wrocław 2019); *Боль памяти в повести Юрия Трифонова „Другая жизнь”*, „Przegląd Rusycystyczny” 2020, nr 3 (171).

anna.boginskaya@uwr.edu.pl

**Dubravka Brunčić** (ORCID: 0000-0002-3357-8314), izvanredna je profesorica na Odsjeku za hrvatski jezik i književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku. Znanstveni su joj interesi hrvatska književnost, rodne teorije, književna povijest. Objavila je knjigu *Zamišljena obitelj: o rodu i naciji u pjesništvu hrvatskoga romantizma* (Osijek 2018).  
dbruncic@ffos.hr

**Jozef Brunclík** (ORCID: 0000-0002-2286-813X), Department of Slovak Language and Literature, Faculty of Arts Constantine the Philosopher University in Nitra, Slovakia. Scientific interests: literature of the second half of the 19th century, Slovak Catholic Modernism. Selected scientific publications: *Introvertnosťou ku katarzii: (Lyrický svet v tvorbe Jána Motulka)* (Nitra 2014); *Ján Motulko: Za nekonečnom svitá I: V mimózach vietor* (ed. Jozef Brunclík, Fintice 2019); *Ján Motulko: Za nekonečnom svitá II: Puknutý hlas* (ed. Jozef Brunclík, Fintice 2021).  
jbrunclik@ukf.sk

**Marta Chaszczewicz-Rydel** (ORCID: 0000-0003-3590-7414), doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, pracuje w Zakładzie Kroatystyki i Serbistyki. Słowistka i polonistka, która ze szczególną uwagą zajmuje się historią rozwoju cywilizacji i kultur na obszarze Półwyspu Bałkańskiego, imagologią, studiami miejskimi, a także reprezentowanymi w literaturze dyskursami krytycznymi współczesnej humanistyki. Autorka monografii *Obrazy Bałkanów. Mity, stereotypy, nowa imagologia* (Wrocław 2013).  
marta.chaszczewicz-rydel@uwr.edu.pl

**Jana Cindlerová** (ORCID: 0000-0002-3055-6339), odborná asistentka, Ústav bohemistiky a knihovnictví, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Slezská univerzita v Opavě, Česká republika. Zabývá se novodobým českým divadlem, dramatem a jejich kritikou, např. v monografii *Dramaturgie her Karla Čapka* (Praha 2016).  
jana.cindlerova@fpf.slu.cz

**Josef Dohnal** (ORCID: 0000-0002-0763-5784), profesor, PhDr. CSc., Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity Brno, Česká republika; Katedra rusistiky Filozofické fakulty Univerzity sv. Cyrila a Metoda v Trnavě, Slovenská republika. Odborné zájmy: ruská literatura 19. a 20. století; teorie literatury; žánr povídky; literatura a filozofie; literatura a psychologie. Nedávné publikace: *Povídková tvorba Leonida Nikolajeviče Andrejeva* (Brno 1997); *Русская малая проза рубежа XIX–XX веков в контексте европейских моделей мира* (Ниžний Новгород 2014).  
josef-dohnal@volny.cz

**Sofija Filipov [Софија Филипов]** (ORCID: 0000-0002-2351-2864), saradnik u nastavi na predmetu Srpska književnost 20. века на катедри за Српску književnost са јужнословенским književnostима на Филолошком факултету Универзитета у Београду (Београд, Србија). Уже интересовање је српска književnost 20. и 21. века, а нарочито поетика високог модернизма у романескној уметности. Најважнији објављени рад је: Приповедачки субјект и поетика високог модернизма: од Андрићеве *Проклете авлије до Прољећа Ивана Галеба Владана Деснице*, „Наслеђе” 2021, XVIII/49, стр. 267–276.  
sofija.filipov1@gmail.com

**Martina Halamová** (ORCID: 0000-0002-9353-5906), Ph.D., Pracoviště: Ústav bohemistiky, Filozofická fakulta, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Zabývá se českou literaturou 20. století. Autorka monografie: *Příběh vyprávění Viktora Fischla* (Praha 2010).  
halamova@ff.jcu.cz

**Wojciech Józwiak** (ORCID: 0000-0001-8433-0135), doktor habilitowany, slawista bułgarysta, pracuje w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego główne zainteresowania naukowe obejmują bułgarską prozę XIX–XX wieku i kino bułgarskie doby socjalistycznej. Wybrane publikacje: *Obraz początku i końca średniowiecznego państwa w bułgarskiej powieści historycznej z lat 1874–1989* (Poznań 2017); *Tworząc i przekraczając religijno-etniczne granice. Kino bułgarskie ponad granicami?*, [w:] *Słowiańszczyzna dawniej i dziś — język, literatura, kultura. Monografia ze studiów slawistycznych IV*, red. A. Kołodziej, E. Tyszkowska-Kasprzak, M. Ślawska, A. Ursulenko, Wrocław 2020.  
wojj@amu.edu.pl

**Ewa Komisaruk** (ORCID: 0000-0002-2572-3550), doktor habilitowana nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, profesor UWr w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania naukowe to: literatura rosyjska z perspektywy *gender studies*, *urban studies*, *sound studies* i *memory studies* oraz rosyjska literatura niefiksjonalna. Autorka monografii: *Proza Michajła Kuzmina* (Wrocław 2002); *Od milczenia do zamknięcia. Rosyjska proza kobieca na początku XX wieku* (Wrocław 2009); *Blokada Leningradu w doświadczeniu i diarystycznych narracjach kobiet* (Wrocław 2021).  
ewa.komisaruk@uwr.edu.pl

**Andrijana Kos-Lajtman** (ORCID: 0000-0002-2175-6451), izvanredna profesorka i znanstvena savjetnica na Učiteljskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje je nositeljica različitih kolegija iz hrvatske i svjetske književnosti. Znanstvenim je interesima najviše usmjerena suvremenoj književnosti. Objavila je šezdesetak znanstvenih radova u domaćim i stranim publikacijama te dvije znanstvene knjige: *Autobiografski diskurs djetinjstva* (Naklada Ljevak, 2011) i *Poetika oblika – suvremene konceptualne i hipertekstualne proze* (Naklada Ljevak, 2016). Također je i autorka pjesničkih zbirki *Jutarnji laureat* (2008), *Lunule* (2012), *Teledoskop* (2018), *Stepenice za Stojanku K.* (2019), *Zarazna zona* (2021; suautorstvo s Damirom Radićem) te *Plava i smeđa knjiga* (2021).  
andrijana.kos-lajtman@ufzg.hr

**Josip Miletić** (ORCID: 0000-0002-1465-2793), Department of Croatian Language and Literature, University of Zadar, Republic of Croatia. He has published research papers in the field of theory and history of Croatian literature. Selected scientific publications: *Dalmatia – Bettiza's lost homeland*, "Lingua Montenegrina", 1, 25, 2020; *Utjecaj rodnog zavičaja na pjesničko stvaralaštvo Tina Ujevića i Petra Gudelja* (co-author: T.T. Vidović), [w:] S. Matoš, V. Pandžić (ed.), *Zbornik radova i pjesama 5. kijevske književni susreti*, Kijevo 2006.  
jmiletic@unizd.hr

**Jelena N. Arsenijević Mitrić** (ORCID: 0000-0002-4904-3672), vanredni profesor za užu naučnu oblast Teorijske književne discipline i opšta književnost na Filološko-umetničkom fakultetu Univerziteta u Kragujevcu i operativna urednica naučnog časopisa *Lipar*. Objavila je 30 radova zasnovanih na savremenim metodološkim postavkama (postkolonijalna teorija i kritika, kulturološke teorije), monografiju *Terra amata vs. terra nullius: Diskurs o (post)kolonijalizmu u delima B. Vongara i Ž. M. G. le Klezioa* (Kragujevac 2016), kourednica je tematskih brojeva časopisa *Koraci*: o Sretenu Božiću/B. Vongaru (2010), Rolanu Bartu, Semjuelu Beketu i Bertoltu Brehtu (2011–2012), kao i temata: *Književnost i aktivizam*, *Latinska Amerika: književnost, kultura, politika, Istorija i fikcija*, časopisa „Lipar” (2012, 2016, 2019). Izabrane novije publikacije: *Orientalist discourse in Ivo Andrić's Bosnian Chronicle*, „World Literature Studies” 2018, 10/1; *The Culture of Memory as a Response to the Politics of Revision and Oblivion: Diana Johnstone, Eve-Ann*

*Prentice, and Elena Guskova on the Kosovo War and Nato Bombing of Yugoslavia*, „Nasleđe” 2020, god. XVI, бр. 47.

jelena.mitric@filum.kg.ac.rs

**Joanna Nowakowska-Ozdoba** (ORCID: 0000-0003-4881-0187), doktor habilitowana, profesor UJK, pracuje w Zakładzie Literatur Obcych w Instytucie Literaturoznawstwa i Językoznawstwa Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół prozy rosyjskiej XIX wieku oraz jej związków z literaturą Zachodu, inspiracji gotyckich w literaturze rosyjskiej i tekstu wołyńskiego w literaturze rosyjskiej. Najnowsze publikacje: *Średniowieczna Liwonia w opowieściach Aleksandra Bestużewa-Marlińskiego z lat dwudziestych XIX wieku*, [w:] *Gotycyzm w literaturze i kulturze lat 1760–1830*, red. M. Cieński, P. Pluta, Warszawa 2020; *Иерусалим эмигрантов в романе Дины Рубиной «Вот идет Мессия!»*, [w:] *Другие берега русской литературы и культуры: идеи, поэтика, контексты*, red. Э. Тышкова-Каспшак, И. Мотейко, А. Смирнова, współpr. М. Гей, Вроцлав-Краков 2021.

jozdoba1@op.pl

**Svetlana Pavlenko** (ORCID: 0000-0002-7443-2856), doktor nauk humanistycznych, adiunktka w Zakładzie Rosjoznawstwa, Literatury i Kultury Rosyjskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują: historię literatury rosyjskiej XX–XXI wieku, studia nad przestrzenią, tekst syberyjski i teksty miejskie oraz komparatystykę. Wybrane publikacje: *Syberyjska codzienność w powieści Michaila Tarkowskiego „Toyota Cresta”*, „Przegląd Rusycystyczny” 2020, nr 2 (170); *Przestrzeń, wojna i pamięć w dokumentalno-artystycznej prozie Swietłany Aleksijewicz*, „Przegląd Rusycystyczny” 2020, nr 3 (171).

svetlana.pavlenko@ug.edu.pl

**Dragoljub Perić** (ORCID: 0000-0003-1077-3405), doktor književnih nauka, vanredni profesor na Odseku za srpsku književnost Filozofskog fakulteta Univerziteta u Novom Sadu (uža naučna oblast: Srpska i južnoslovenske književnosti sa teorijom književnosti). Glavna oblast istraživanja su mu srpski i slovenski folklor, usmena epika, poetika usmene književnosti, elektronski folklor, književnost za decu i horor fantastika, kao i proučavanje elemenata tradicionalne kulture u delima savremenih srpskih pisaca. Autor je preko sto naučnih radova i eseja iz navedenih oblasti. Poslednji objavljeni radovi: *Epska pesma i tužbalica: pitanje žanrovske srodnosti* [u:] *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*. LXIX/1 (2021); *Virtuelni folklor: strategije testiranja virtuelnih narativa u sajberprostoru* [u:] *Savremena srpska folkloristika* 9, prir. B. Sikimić, B. Zlatković, M. Dumnić Vilotijević (2021). Objavljene knjige: *Tragom drevne priče* (Novi Sad 2006), *Teriomorfni junaci slovenske epike* (Beograd 2008), *Poetika vremena srpskih usmenih epskih pesama* (Novi Sad 2020).

dragoljub.peric@ff.uns.ac.rs

**Tea-Tereza Vidović Schreiber** (ORCID: 0000-0002-3656-9026), Department of Early and Preschool Education, Faculty of Humanities and Social Sciences in Split, Croatia. She has published professional and research papers in the field of theory and history of Croatian literature. Selected scientific publications: *Dalmatia – Bettiza’s lost homeland*, “Lingua Montenegrina” 1, 25, 2020 (co-author: J. Miletić); *Kapjuni i redikuli splitske umjetničke i usmene književnosti*, [w:] M. Nigoević, T. Rogić Musa (ed.), *Teatar u Splitu i Split u teatru: book of proceeds from the scientific-professional conference on Anatolij Kudrjavcev held at the Institute for Sciences and Arts of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Split on 26 October 2018* (Split, Zagreb 2020).

tvidovic@ffst.hr

**Walentyna Sobol** (ORCID: 0000-0003-0484-6874), profesor doktor habilitowana, pracuje w Katedrze Ukrainistyki na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania naukowe to: historia literatury ukraińskiej X–XVIII wieku, literatura epoki baroku w kontekście europejskim, paleografia, komparatystyka literacka oraz polsko-ukraińskie stosunki literacko-kulturalne. Wybrane publikacje: *Українське бароко. Тексти і контексти. Praca monograficzna* (Warszawa 2015); *Oleksandr Koszyc i jego dziennik „Z pieśnią przez świat”* (Warszawa 2018).  
wsobol@uw.edu.pl

**Lucijana Armanda Šundov** (ORCID: 0000-0002-7571-7765), Department of Croatian language and literature, Faculty of humanities and social sciences in Split, Croatia. She has published professional and scientific papers in the field of theory and history of Croatian literature and children's literature. Selected scientific publications: *Dokumenti o vampirima iz 1833. u Nadbiskupijskom arhivu u Splitu*, "Lingua Montenegrina" 2020, 26 (2); *Fantastični demonski likovi i strašno u Pričama iz davnine*, "Bosna franciscana" 2021, 29 (55).  
larmanda@ffst.hr

**Ludmiła Szewczenko [Людмила Шевченко]** (ORCID: 0000-0003-3939-2438), profesor doktor habilitowana, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa i Językoznawstwa Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Jej zainteresowania naukowe obejmują prozę rosyjską XX wieku i kulturologię. Najnowsze publikacje: *Память и мнемонические фантазмы в повести Бориса Хазанова «Далекое зрелище лесов» и в фильме Андрея Тарковского «Зеркало»*, [w:] *Ратієць. Монографія*, red. M. Borowski et al., Lublin 2021; *Судьба и случай в трилогии Дины Рубиной «Наполеонов обоз» (Дина Рубина и Марк Алданов)*, [w:] *Tamte brzegi literatury i kultury rosyjskiej: idee, poetyka, konteksty*, red. E. Tyszkowska-Kasprzak, I. Motejunajte, A. Smirnowa, współpr. M. Giej, Wrocław-Kraków 2021.  
ludaliter@mail.ru

**Ewa Szperlik** (ORCID: 0000-0003-0755-4842), doktor habilitowana nauk humanistycznych, literaturoznawczyni, kroatystka; pracuje w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, jest kierownikiem Zakładu Literatur Południowosłowiańskich. Zajmuje się głównie współczesną i najnowszą literaturą obszaru byłej Jugosławii (chorwacką, serbską i bośniacką), zgłębiając problematykę zmian zachodzących w kulturze i literaturze po rozpadzie Jugosławii, między innymi detabuizacji okresu titoizmu oraz hybrydycznych tożsamości. Wybrane publikacje: *Chorwacka (nie)pamięć o Jugosławii. Przemilczenia, pominięcia i odpiętnianie w prozie chorwackiej po roku 1991* (Poznań 2019); *Lęk przed „krwawym potopem”*. *Jugosławia Tity z perspektywy chorwackiej emigracji politycznej (1945–1990)*, [w:] *Pamiętając komunizm w postkomunistycznej Europie — pamięć historii i historia pamięci*, red. R. Halili, Ł. Gemziak, Toruń 2019.  
ewaszper@amu.edu.pl

**Mateusz Świetlicki** (ORCID: 0000-0001-7009-3837), pracuje w Zakładzie Literatury i Kultury Amerykańskiej w Instytucie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jego zainteresowania naukowe obejmują: literaturę dziecięcą i młodzieżową, studia nad pamięcią, kulturę popularną i studia queerowe. Wybrane publikacje: *'It Felt Better to Stay Quiet'. Miming as a Non-Verbal Way of Coping with Trauma in Kathy Acker's Masters of Silence* (2019), [w:] *Silence and Silencing in Children's Literature*, red. E. Druker, B. Sundmark, Å. Warnqvist, M. Österlund,

Göteborg-Stockholm-Makadam 2021; *Such Books Should be Burned! Same-Sex Parenting and the Stretchable Definition of the Family in Larysa Denysenko's and Mariia Foya's Maya and Her Mums*, „Children's Literature in Education” 54, 2020, nr 1.

mateusz.swietlicki@uwr.edu.pl

**Anna Świetlik** (ORCID: 0000-0001-6499-1016), magister, doktorantka w Zakładzie Literatury i Kultury Rosyjskiej Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. W ramach jej zainteresowań naukowych znajdują się: proza homoerotyczna, literatura samizdatu, *queer studies* oraz *gender studies*. Najnowsze publikacje: *Jewgienij Charitonow — Homo sacer literatury rosyjskiej*, „Przegląd Rusycystyczny” 2021, nr 3 (175); *Творчество Евгения Харитонова как часть русской культурной памяти*, „Slavica Wratislaviensia” 172, 2020.

anna.swietlick@gmail.com

**Martin Tichý** (ORCID: 0000-0003-2572-5879), Mgr. Ph.D., odborný asistent, Ústav bohemistiky a knihovnictví, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Slezská univerzita v Opavě, Česká republika. Zabývá se českou literaturou prvních desetiletí 20. století, především literární kritikou, např. *Desátá léta v podobách kritiky* (2 sv., 2013, 2015, vedoucí autorského kolektivu, Opava 2013).

martin.tichy@fpf.slu.cz

**Anna Ursulenko** (ORCID: 0000-0001-9630-3871), pracuje w Zakładzie Ukrainistyki w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują: problematykę utopii, dystopii oraz antyutopii w literaturach słowiańskich, a także zagadnienia tożsamości i tradycji w refleksji kulturologicznej XIX–XXI wieku. Wybrane publikacje: *Folklor a kształtowanie się ukraińskiej tożsamości narodo-kulturowej: na materiale publicystyki społeczno-kulturalnej z lat 1991–2004* (Wrocław 2013); *Questions about Solidarity in the Dystopian World (Inspired by Dmytro Ternovi's High Resolution)*, „Beyond Philology: An International Journal of Linguistics, Literary Studies and English Language Teaching” 15, 2018, nr 3.

anna.ursulenko@uwr.edu.pl

**Jana Vrajová** (ORCID: 0000-0003-1425-3984), doktorka, odborná asistentka, Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Vědecký zájem: česká literatura 19. století, recepcie antického kulturního dědictví v české literatuře. Vybrané publikace: *Uminěnkyně dobra Sofie Podlipská. Kapitola z dějin literárního midcultu 19. století* (Praha 2017); *Klasicismus v diskusi na stránkách „Listů filologických”*, *Bohemica litteraria* 2015, č. 1.

jana.vrajova@upol.cz

**Anna Warda** (ORCID: 0000-0003-0095-0199), profesor doktor habilitowana, pracuje w Zakładzie Literatury i Kultury Rosyjskiej w Instytucie Rusycystyki Uniwersytetu Łódzkiego. Obszary jej zainteresowań badawczych to: literatura rosyjska XVIII–I połowy XIX wieku, literatura okolicznościowa, twórczość Gabriela Dierżawina, intertekstualne konteksty oraz rosyjskojęzyczna prasa łódzka. Najnowsze monografie: *Литературная жизнь России XVIII–начала XIX века* (Łódź 2016); *Z teorii i praktyki zapożyczeń literackich w Rosji w XVIII wieku* (Łódź 2020).

anna.warda@uni.lodz.pl

**Marta Zambrzycka** (ORCID: 0000-0002-2123-8531), doktor nauk humanistycznych, pracuje w Katedrze Ukrainistyki na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Zakres zainteresowań badawczych obejmuje: ukraińską literaturę współczesną, ukraińską sztukę współczesną i nauczanie języka ukraińskiego. Wybrane publikacje: *Sacrum i profanum w pro-*



zie *Walerija Szewczuka* (Warszawa 2015); *Narracje pamięci w prozie niepodległej Ukrainy na przykładzie wybranych powieści Oksany Zabuzko, Wołodymyra Łysa, Wasyla Szklara*, „*Slavia Orientalis*” 2019, nr 3.

m.e.zambrzycka@uw.edu.pl

**Dorota Żygadlo-Czopnik** (ORCID: 0000-0002-3255-5217), doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Bohemistyki Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania naukowe to: obraz literatury i kultury czeskiej po aksamitnej rewolucji 1989 roku, nowoczesna czeska myśl teoretyczna (dorobek czeskiej teorii literatury i teatrologii) oraz recepcja literatury czeskiej w Polsce. Wybrane publikacje: *W kręgu czeskiej semiotyki teatru. Ivo Osolsobě jako teoretyk teatru i musicalu* (Wrocław 2009); redaktorka numeru czasopisma „*Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia*” 3. *Elity w krajach Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989*, 2015.

dorota.zygadlo-czopnik@uwr.edu.pl





Wydawnictwo  
Uniwersytetu  
Wrocławskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o.

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

wuwr.eu  
Facebook/wydawnictwouwr

Slavica Wratislaviensia 177, 2023  
© for this edition by CNS

