

Transgresja jako klucz do odczytania literackiego dialogu Egona Bondy’ego i Honzy Krejcarovej

Keywords: Czech literary, underground, Egon Bondy, Honza Krejcarová

Słowa kluczowe: literatura czeska, samizdat, Egon Bondy, Honza Krejcarová

Abstract

The article attempts to analyse the literary dialogue between two representatives of Czech underground Culture: Egon Bondy and Honza Krejcarová. The authors were inspired by ideas and subjects which were forbidden in the countries of Eastern Europe under communism. Their focus was eroticism and liberated sexuality, mixing kitsch and transcendency, with use of the Bakhtin’s aesthetics of *lower stratum* of the body. For Bondy and Krejcarová art was a way to find refuge and seek freedom. In my opinion the key to interpret their work is transgression, especially as described in the philosophic work of Georges Bataille. It turns out, that ‘to go beyond’ is for the authors a way to break free from the bonds of socialist art. The dialogue held in the so called *samizdat*, by clandestine copying and distribution, has not lost its scandalous undertone in the course of time.

Artykuł stanowi próbę analizy literackiego dialogu dwojga przedstawicieli czeskiego undergroundu: Egona Bondy’ego i Honzy Krejcarovej. Twórcy ci inspirowali się ideami oraz tematyką zakazaną w krajach Bloku Wschodniego. W centrum zainteresowania stawiali erotyzm oraz wyzwoloną seksualność, miesząc kicz i transcendencję i wykorzystując Bachtinowską estetykę „cielesnego dołu”. Właśnie w sztuce Bondy i Krejcarová odnajdywali swój azyl oraz wolność. Kluczem do odczytania poszczególnych utworów jest, moim zdaniem, transgresja – zwłaszcza ta, o której w swojej filozofii pisze Georges Bataille. Okazuje się, że „przekroczenie” stanowi dla twórców metodę wyzwolenia z okowów sztuki socrealistycznej. Literacki dialog prowadzony w tak zwanym *samizdacie*, a więc poza oficjalnym obiegiem, do dziś nie stracił swego skandalicznego wydźwięku.

Literacki dialog Egona Bondy’ego i Honzy Krejcarovej

Specyfika literackiego dialogu Egona Bondy’ego i Honzy Krejcarovej wyraża się w nieustannym przekraczaniu granic. Niebagatelną

rolę w tym procesie odgrywa fenomen seksualności. W omawianych utworach mamy do czynienia z formami przekroczenia, które – jak uważam – wpisują się w Bataille’owską formułę transgresji. Właśnie transgresja stanowi klucz do odczytania i zrozumienia sensu zmysłowości poezji Egona Bondy’ego z okresu znajomości z Krejcarową. Georges Bataille wiąże owo pojęcie z przekraczaniem zakazów, wyznaczających porządek życia społecznego (Bataille 2007, s. 18). „Przekroczenie” jest według niego stanem tymczasowym, fazą przechodnią, dzięki której możliwe jest dostrzeżenie samej istoty zakazu, jak również określenie przez jednostkę swojego miejsca w przestrzeni „pomiędzy” społeczeństwem a własną autonomią.

Proces transgresji rozgrywa się zarówno w „fabularnym” obszarze omawianych twórczości, jak i na płaszczyźnie językowej. W intymny świat opisu relacji dwojga bohaterów lirycznych wkraczają elementy często drastycznej wulgaryzacji i obsceniczności, funkcjonujące obok czułości. Celem omawianej twórczości – o ile w ogóle można pozwolić sobie na taką generalizację – w tym przypadku jest uwydatnienie skomplikowania ludzkich relacji oraz próba uwolnienia języka z okowów sztuki „poprawnej”, także socrealistycznej formuły poprawności, a w efekcie odnalezienie własnej ekspresji, metody twórczej, która umożliwi ukazanie złożoności relacji dwóch podmiotów. Relacji, która, wbrew pozorom, jest nie tylko fizycznym, ale przede wszystkim egzystencjalnym związkiem ludzi, nie potrafiących odnaleźć dla siebie miejsca w społeczeństwie, walczących z jego konwenansami. Niezależnie od tego buntu pozostaną oni jednak uwikłani w sytuację polityczną, która odbiła się na życiu codziennym obywatela Czechosłowacji wkrótce po zakończeniu II wojny światowej. Choć przewrót polityczny przytłoczył inne treści wynikłe ze zmiany ustroju, już wtedy dostrzec można między innymi zmianę w kulturowym podejściu do ciała. Zmiana owa dotyczy szczególnie sposobu postrzegania erotyki.

Jak pisze Radim Kopač, zainteresowanie „ciałem” w literaturze po roku 1948 zmieniło swoją funkcję estetyczną: do sfery życia prywatnego przedostała się polityka, natomiast zadaniem kultury (oficjalnej)

stała się służba ideologii¹. Podejście do doświadczeń ciała w okresie powojennym stało się przedmiotem cenzury, samo zaś ciało reglamentowano. Kopač dostrzega ironiczny, a wręcz cyniczny charakter erotycznej twórczości Jany Krejcarovej i Egona Bondy’ego. Związana z nią skatologia, poligamia, incest czy sodomia stanowią jedynie drastyczne i rzucające się w oczy środki w literackich rozgrywkach owych twórców z obowiązującą w literaturze oficjalnej tendencją traktowania cielesności. Hiperbolizacja doświadczenia erotyzmu nabiera cech komicznych. Jednakże w mojej interpretacji głównym celem tych przerysowań jest transgresja, której skomplikowany status tłumaczy wszelkie środki, jakich zwykli w swej „korespondencji” używać omawiani twórcy².

Bondy poznał Krejcarową pod koniec roku 1948. Intymna relacja trwała z przerwami mniej więcej do roku 1962. Na kształt romansu miała wpływ niepokorna osobowość Krejcarovej, która, jak podkreśla Radim Kopač, parafrazując słowa z poematu Zbyňka Havlíčka: *ila báseň a psalaivot* (Kopač 2011, s. 15). Egon Bondy opisał tę znajomość w poematach *Zbytky eposu* z przełomu lat 1954–1955 oraz *Appendix 62. i Kádrový dotazník* z roku 1962. Ponadto, refleksje z jego związku pojawiają się w pojedynczych utworach ze zbioru *Karibské moře* z lat 1949–1951; *Dopis Honze K. a Evropě* i *Báseň pro Honzu Krejcarovou*. Do osoby Krejcarovej Bondy odwołuje się również w jednym ze swoich najważniejszych poematów pt. *Deník dívky, která*

¹ Por. „K intimnímu přibylu politikum, funkční sublimační rozvinul prvek protestu, který mířil nikoli k obecnému, ale ke konkrétnímu: od surrealistické vize komplexně osvobozeného člověka k vymezení se vůči aktuálnímu mocenskému diskurzu, v němž devalvovala oficiální kultura na ideologickou služku” (Kopač 2011, s. 8)

² Honza Krejcarová wcześniej prowadziła literacki dialog z innym przedstawicielem literackiego podziemia, Zbyňkiem Havlíčkem, z którym poznała się pod koniec roku 1947. W przypadku tych dwojga ów dialog dotyczy utworów *Levou rukou neboli Lyrické příspěvky k Emilii* (Havlíček) oraz *V zahrádce otce mého* (Krejcarová.) Jak pisze Radim Kopač, „devět básní sbírky *Levou rukou* [...] napsal [Havlíček] 13. února 1948, během jediného dne. Krejcarová odpověděla 21. prosince téhož roku šesti texty, které nazvala *V zahrádce otce mého*” (Kopač 2011, s.11).

hledá Egona Bondyho. Czas powstania poematu to przełom lat 1970 i 1971, a zatem powstał on już z perspektywy rozstania. W utworze to Krejcarová staje się tytułową *divką*. Autor-poeta przeistacza się natomiast w mityczną postać ze snu bohaterki. W *Deníku*... Bondy odsyła bezpośrednio do swojej twórczości z lat 50. oraz znajomości z poetką.

Najwięcej jednak kontrowersji zawiera w sobie list, jaki Honza Krejcarová napisała do Bondy'ego, datowany na rok 1962. *Dopis* jest dość specyficznym literackim zjawiskiem. Został on wydobyty z prywatnego archiwum Bondy'ego i opublikowany w pośmiertnym zbiorze utworów Honzy Krejcarovej *Clarissa a jiné texty* w roku 1990. List obfituje w sceny, w których autorka dokonuje drastycznego zerwania z obyczajowymi konwenansami, a w rezultacie oferuje inną formułę życia i miłości. Można wyróżnić w nim kilka poziomów narracji. Pierwszy z nich skoncentrowany jest na analizie intelektualnego związku z Bondym, współodczuwania przez kochanków świata i współmyślenia artystycznego. Drugi poziom jest związany z artystycznym autotematyzmem. Krejcarová dokonuje refleksji nad wartością sztuki i jej łączności z życiową praktyką, nad sposobem tworzenia sztuki, a w końcu: nad kluczowym dla niej pojęciem wolności. Wolność odnajduje ona właśnie w twórczości, w tym także w wyzwoleniu języka oraz przekraczaniu przyjętych norm wypowiedzi. Jako trzeci poziom wyróżniam same opisy seksualności oraz przedstawienia intymnych sytuacji między Bondym a Krejcarową. Ostatecznie *Dopis* jest wyznaniem, a zarazem zobrazowaniem miłości totalnej, wykraczającej poza podział na rozum i ciało, fizyczną czułość i brutalność seksualnego doświadczenia. Znaczna część wypowiedzi, która odnosi się bezpośrednio do seksualnej relacji Bondy–Krejcarová, utrzymana jest w stylistyce bliskiej pornograficznej dosłowności: jedną z licznych egzemplifikacji stanowi poniższy fragment, opisujący poczucie braku bliskości ciała kochanka:

Prosim Tě, co je to za nesmysl, že tu nejsi? Co je to za volovinu, že Tě ted' nemohu políbit, že si k Tobě nemohu lehnout, že Tě nemohu hladit, vzrušovat a vzrušovat se Tebou [...].že Ti nemohu dát v plen celé tělo od koz a kundy až po prdel k úplnému zmrdnání a přinutit Tě jazykem u mně vhrouteným do prdele, abys stříkal s tvář

křečovité zrůzněnou, že Tě nemohu v sobě cítit téměř bez pohybu v palčivé něze milostné až k sentimentu, že Ti nemohu skřípnout ocas kozama a pyšně z nich potom utírat lepkavé sperma? (Krejcarová 2016, s. 364–365)

Czytelnik – który nie jest przecież tożsamy z odbiorcą listu – wkra-
cza w intymną przestrzeń dwojga kochanków. Na samym poziomie
języka list szokuje, przekraczając wszelkie zasady decorum, odczu-
wane nawet dziś. Detaliczne opisy organów płciowych oraz czynności
zostają nazwane nie tylko w sposób dosłowny, lecz wręcz w sposób,
który je przenosi, korzystając z określenia Bachtina, w sferę „cieles-
nego dołu”, dotykając w ten sposób najniższej sfery ludzkiego bytu.
Autorka nie boi się przedstawiania nie tylko organów, ale też ludzkich
wydzielin tak konsekwentnie – co pokazał Freud – spychanych w sfe-
rę *id*. Jak się okaże w dalszej części tegoż artykułu, estetyka brzydoty
odgrywa w literackiej korespondencji omawianych twórców rolę nie-
bagatelną.

Powróćmy jednak do samej formy „wyznania” Krejcarovej. *Dopis*
to bowiem literacka „korespondencja”, która nabiera cech prozy po-
etyckiej, zaś jego forma jest jednym z kluczy do zrozumienia statusu
relacji Krejcarová-Bondy. Relacja ta opierała się na przenikaniu się
dwóch przestrzeni egzystencji: prywatnej oraz artystycznej. Sfery te –
jak się okazuje – są ze sobą ściśle związane.

Odpowiedzią Bondy'ego na list Krejcarovej jest *Appendix 62*
(z dopiskiem *Pro Honzu Krejcarovou*). Jest on, jak sama nazwa wska-
zuje, dodatkiem, „załącznikiem”. Stanowi literacki zapis sytuacji, ja-
ka miała miejsce u schyłku romansu. Podmiot liryczny opisuje w nim
okoliczności, w jakich czytał ów list:

XI.
Už dlouho jsem od tebe nedostal zprávu
Venku se dělá krásně
ale já bych chtěl aby ještě zůstal ten sychravý čas
kdy jsem dostal tvůj dopis
četl jej v hospodě
píl
a chodil po studených ulicích
rozpálen pivem a nadšením

nad tebou nad tvou nádherou
a nad svou úžasnou budoucností
(Appendix, s.118–119)

Utwór Bondy'ego składa się z piętnastu części, które łączy ze sobą wątek miejskiej tułaczki i tęsknoty za utraconą kochanką. Jej nieobecność podmiot liryczny rekompensuje sobie, powracając do „wspólnych miejsc” w topografii miasta. Patrząc w okno jej mieszkania, czy też przywołując w fantazjach jej ciało, przywołuje dawny czas. Podobnie jak list Krejcarovej, również i *Appendix* charakteryzuje specyficzna, wielopoziomowa narracja. Fragmenty, opisujące sentymentalną wędrówkę podmiotu lirycznego, przeplatane są z refleksją o charakterze filozoficznym, ściślej rzecz biorąc: ontologicznym. *Appendix*... jest bowiem utworem – jak się okaże w dalszej części analizy – wielowymiarowym.

Wielowymiarowy jest bowiem literacki dialog Bondy'ego z Krejcarovou. Jego kluczową rolą jest nie tyle miłosne wyznanie, ile zarysowanie swoistego „projektu miłości” wpisanego w ideę filozofii i sztuki.

Miłość jako filozofia życia oraz projekt miłości totalnej

W literackim dialogu wyrażony został swoisty filozoficzny projekt miłości. Powstaje on nie w bibliotece czy w pracowni, pośród stert książek pokrytych kurzem, lecz w praktycznym życiu, w „szczelinach” codzienności, w sytuacjach prozaicznych lub intymnych, pod wpływem emocji, a nawet używek. Filozofia nie może bowiem być oderwana od życia. Jak pisze Krejcarová do Bondy'ego:

Jenom že ve skutečnosti každý filozofický postulát má smysl sám o sobě a každá básnická definice je ceninou, kterou není třeba domněle zvyšovat účelností. A to jsem u toho, co chci říci, že totiž skutečné šarlatánství není to, co provozuješ Ty, skutečné šarlatánství jsou školy, ze kterých vycházejí promovani filozofové, lidé s patentem na filozofické myšlení – co to je za hrůzný a nelidský nesmysl, vyzkoušet někoho ze znalostí x-počtu učebnic, a tím ho promovat na filozofa, co to je proboha živého jediného ze fantasmagorii, která člověku bere dech a nutí ho se svíjet v hysterických křečích smíchu a zoufalého úděsu a strachu! (Krejcarová 2016, s. 354–355).

Filozofia akademicka, uznana wręcz za scholastyczną, suchą i bezduszną, zostaje przez Krejcarovou wzgardliwie odrzucona. Taka nauka nazwana jest wręcz „szarlatanstwem”. Marginalizacja teoretycznej filozofii wynika u Krejcarovej ze specyficznego trybu życia oraz „intuicyjnego” programu twórczego, który kontestuje wszelkie wartości, związane z systemem, a wręcz z cywilizacją, jeśli rozumieć przez nią dominację sztywnej formy nad żywiołową materią. Wartość ma filozofia tylko wtedy, gdy powstaje w praktyce, w życiu i pod jego wpływem. Postulaty Honzy odnajdują potwierdzenie w utworze *Appendix 62* Egona Bondy'ego, gdy pisze on prowokacyjnie:

[...] písi konstruuji rozbírám
Útěchu z ontologie
a tato hovadina
je mi důležitější než já sám
(Appendix 62, s.117)

Gest wzgardy miesza się z gestem aprobaty, a w końcu także pokory, gdyż to, co tworzy podmiot, jest ważniejsze niż on sam. Mimo to dokonuje się destrukcja filozoficznego patosu i przekonania, że to, co powstaje w zaciszu akademickich pracowni, jest ważniejsze od samego życia.

Uprawianie sztuki oraz „życie sztuką” stanowi nieodzowny element projektu Krejcarovej, który ma na celu umożliwienie osiągnięcia wewnętrznej suwerenności. Owa suwerenność oznacza sytuację, w której jednostka odcina się od społecznych nakazów oraz konwencji, jej działania nie są skoncentrowane na pracy czy realizowaniu określonych, separowanych ról. Pełna suwerenność nie jest jednakże możliwa do osiągnięcia, pozostaje poza zasięgiem jednostki.

W literackim dialogu Bondy'ego z Krejcarovou oprócz projektu filozoficznego, wyróżnić należy projekt „miłości totalnej”, który daje o sobie znać w kilku sferach: pożądania i seksualności, przekraczania granic ciała oraz w wizji absolutnego porozumienia duchowo-intelektualnego. Miłość jawi się jako „totalna”, przekracza bowiem granicę życia i śmierci:

[...] A tak tě miluji znova
a vím že to nemůže mít konce
ani když zemřeš

(Appendix, s. 120)

Projekt miłości „totalnej” opiera się zatem na wyjściu poza cielesność. Jiří Bystřický, podsumowując myśl Bataille’a, pisze:

Transgrese a zákaz jsou tak dvě formy využití energetického principu, na nichž lze testovat jak své osobní založení a dispoziční právo subjektivního rozvrhu světa, tak i schopnost míry spojení své vlastní existence ve vším ostatním (Bystřický 2004, s. 343).

Paradoks owej postawy polega na jednoczesnym pragnieniu przekroczenia oraz jego ograniczeniu. Ekstaza wiąże się z osiągnięciem tego, co ostateczne, ale najbardziej ostatecznym faktem jest śmierć. Erotyzm staje się więc „pochwałą życia, nawet w śmierci” (Bataille 2007, s. 15)³. Jeśli jednak idea „miłości totalnej” łączy ze sobą dwa aspekty: cielesny i nie-cielesny, to przeżywanie miłości w reminiscencji scen z kochanką też jest dla podmiotu realne: przekracza podziały czasu, rzeczywistości i wspomnienia.

Krejcarová w swoim liście podkreśla seksualno-metafizyczny wymiar relacji z Bondym. Egzemplifikację stanowi chociażby ten fragment *Dopisu*, w którym po raz pierwszy mówi o miłości w kontekście znacznie szerszym niż seksualny:

Opravdu tě nesmírně miluji – slovo miluji je tady trochu nesmyslné, protože to je něco ještě jiného, souvisím s Tebou vším, co je mi vlastní a to je ještě něco jiného než milovat – ale právě proto jsem v tomto vztahu naprosto svobodná a mohu ho ne zlikvidovat, ale zlikvidovat jeho realizaci, jakmile by se touto realizací měl dostat do banální roviny manželských zvěrstev, páchaných na duchu i na těle (Krejcarová 2016, s. 360).

Paradoks miłości „totalnej” odnosi się do sytuacji, w której kochankowie, żyjąc w swoistej symbiozie, nie tracą swojej wolności

³ Bataille powołuje się w tym cytacie na twierdzenie de Sade’a, uzasadniając, iż najlepszym sposobem na oswojenie się z myślą o śmierci jest skojarzenie jej z rozpostą. Związek erotyzmu ze śmiercią jest jednym z głównych zagadnień, jakie porusza francuski filozof (Bataille 2007, s. 15).

i indywidualizmu. Pewność taką daje nieformalność relacji, jej nieokreślony, niepewny status i funkcjonowanie w przestrzeni wyizolowanej od życia społecznego, odrzucenie jego nacisków. Jest to relacja, której nie sposób pojąć tylko intelektem, ale jednocześnie oparta na intelektualnym porozumieniu. Krejcarová próbuje przerzucić pomost pomiędzy dwiema ludzkimi dyspozycjami – rozumem i cielesnością, które Bataille stawiał w alternatywie. „Myśl”, jak twierdzi Bataille, zrodziła się dopiero „w świecie wyzutym ze zmysłowości, ograniczonym przez zakazy” (Bataille 2008, s. 23). Z kolei „przeklęta część egzystencji”, będąca obiektem fascynacji, nie może być w żaden sposób przez inteligencję pojęta. Inteligencja ponosi zatem porażkę w konfrontacji z namiętnością: „Tylko erotyzm, spowity w milczenie transgresji, zdolny jest wprowadzać kochanków w ową pustkę, gdzie zamiera nawet szept, gdzie niemożliwe staje się wszelkie słowo i gdzie złączenie cielesne wskazuje nie tylko na Drugiego, ale i na brak dna i granic wszechświata” (Bataille 2008, s. 223). Te atrybuty doświadczenia ciała wpisują się w kategorie miłości, tak jak jest ona pojmowana przez Krejcarową:

Ani nevíš, jak jsem pyšná (...), ale ani nevíš, jak nesmírně jsem pyšná na to, že Tě mám, že mě miluješ (myslím si totiž, že mě miluješ), na to, že Tě miluji já, na to, jaký jsi a kdo jsi. To myslím velmi vážně, Zbyňku vážněji, než si snad dovedeš představit [...]. Je to ještě něco jiného, je to jistota Tvé neopakovatelné výjimečnosti, ze které prameni moje pýcha. Neobdivuji se Tvému intelektu, považuji ho za samozřejmý, to je v pořádku. Ale co mě vzrušuje téměř tělesně je fantastická sloučenina intelektu s úplně nepřičetné logickou iracionalitou, ona filozofická poezie, o které jsme dnes trochu hovořili, ale která ve svém dosahu jde ještě daleko za meze toho, o čem byla řeč (Krejcarová 2016, s. 352).

Odcieleśnienia

Tam, gdzie w omawianych tekstach pozornie brak ciała, pojawia się ono „między wersami”. Dlatego niebagatelne znaczenie w omawianej miłosnej „korespondencji” odgrywa kategoria nieobecności, na której zarówno Krejcarová, jak i Bondy budują narrację. Okazuje się, że tęsknota jest czymś wzbudzającym w podmiocie grozę większą

niż śmierć, co potwierdzają zarówno przytoczone przeze mnie na początku słowa z listu Krejcarovej: *Prosim Tě, co je to za nesmysl, e tu nejsi...* (Krejcarová 2016, s. 97), jak i poetycki fragment *Appendixu 62*:

„Podzvedněte se hlistové
a sežerte mě!”
Ted’ jsem už od nich sežraný
a zbývá ze mě jen slupka
nevolám: Přestaňte! -
ostatně sami přestali
nezastesklo se mi po luznostech života
ale vidím
že jako slupka mohu žít a nucen jsem žít
a ještě na mě přišla touha!
(*Appendix 62*, s. 118)

Mamy do czynienia z wizją podmiotu, który porównuje się do owocu, zżeranego od środka przez robactwo⁴. Tęsknota jest jednak tak silna, iż nawet gdy podmiot wewnątrz obumarł – pozbawiony został zatem uczuć – tęsknota trwa nadal.

Z nieco innym przykładem, odnoszącym się bezpośrednio do kategorii nieobecności, mamy do czynienia w zbiorze *Zbytky eposu* z lat 1954–1955:

Milá moje milá
co bys si počal kdybys nebyla
komu bych si stýskal
s kým bych kundu pískal
kdyby tě bomba zabila
(*Zbytky eposu*, s. 554)

Słowa *Milá moje milá...* są powtarzane w całym utworze jak refren. Specyfika tej poetyki polega na przemieszaniu różnych porządków. Subtelność słów miesza się z wulgarnością. Eteryeczność zmy-

⁴ Czeskiego słowa *slupka* nie sposób dosłownie odnieść do ludzkiego ciała. Pojawia się w kontekstach takich, jak *pomerančové slupky* (*skórka pomarańczy*) czy też *bramborové slupky* (*obierki z ziemniaka*).

słów jest wypierana przez brutalne opisy cielesności. Słowa w obydwu tekstach określają stosunek podmiotu lirycznego do kochanki (i odwrotnie). Z jednej strony ową relację cechuje czułość i emocjonalna bliskość, z drugiej zaś dziki i nieposkromiony popęd, który pcha kochanków ku nieustającej transgresji zmysłów, doznań, rozumowego opanowania tego, co się im przytrafiło.

Nieobecność ciała kochanki zmusza podmiot do koncentracji na własnej wyobraźni, uruchamia w niej mechanizmy, mające na celu retrospekcję bądź wytwarzanie nowych historii, bazujących na pamięci ciała. W poszczególnych utworach Krejcarovej i Bondy’ego stworzone zostają swego rodzaju mapy ciała kochanki. Bondy pisze:

Tvá záda
jsou pro mne úplna záhada
Na jejich žebrech počítám
máš-li mne rada
někdy jsou jako dno jezera
vysypané hrubým pískem [...]
[...] jsou plastickou mapou pražského okolí
[...] jsou palubou lodí
usedám si na ni když mi to hodí
(*Zbytky eposu*, s. 553)

Ciało jest rozpatrywane nie tylko jako przedmiot, będący środkiem doznania przyjemności, lecz również jako przestrzeń poznania. Jest zagadką. Poznanie ciała podmiot łączy ze stworzeniem jego mapy, którą odtwarza on następnie w pamięci podczas nieobecności kochanki. Ciało staje się w związku z tym fantazmatem. Nie jest też nigdy analizowane jako całość. W poezji Bondy’ego składa się ono z różnych elementów o konkretnych właściwościach. Twórca mówi o fragmentach ciała: narządach płciowych, o plecach, żebrach, biodrach. Nie sposób jednak z owych fragmentów stworzyć pełnego obrazu kobiety, zupełnie jakby jej „istota” dana była tylko częściowo podmiotowi, jakby pragnął ją sobie przywłaszczyć, lecz uzyskać mógł tylko drobną cząstkę.

Niebagatelną rolę odgrywa też brak w owych przedstawieniach i opisach twarzy kochanki czy jakichkolwiek elementów jej oblicza.

Twarz stanowi o indywidualizmie i tożsamości. Brak twarzy w liryce Bondy'ego z jednej strony odbiera kochance osobowość, reifikuje ją, ogranicza do cielesności, z drugiej zaś strony zawiera się w tym swoisty manifest. Jest to jakby rewolta podmiotu, chcącego prowokacyjnie wznieść rolę cielesności ponad duchowość, a tym samym zdemitologizować samą przyjętą społecznie formułę miłości.

Cielesny *hnus* i estetyka brzydoty

Świat erotyzmu w poezji Egona Bondy'ego jest pełen sprzeczności. „Hnus” miesza się z opisami nacechowanymi subtelnością. W transgresyjnych obrazach zbliżenia seksualnego do głosu dochodzi również powściągliwość liryczna. W intymnej sytuacji podmiot obnaża się nie tylko w sensie fizycznym, ale i emocjonalnym. Przykładem jest fragment utworu *Zbytky eposu*:

Mám tak rád když spíš a nevíš ani
že hlídám tvé usínání
u postele sedím
na tebe hledím
(*Zbytky eposu*, s.554)

i dalej:

Z vlasů tvých upletu strun
protáhnu je do srpečku luno
a zatímco kolem nás/ padá sníh
(*Zbytky eposu*, s. 560)

Kiedy kochanka śpi, w podmiocie uruchamiają się mechanizmy szczególnej czułości. Wówczas też następuje zmiana nastroju w utworze. Zabieg ten nie jest jednak stosowany często. Wizja śpiącej kochanki konotować też może wizję jej śmierci. Taką możliwość interpretacji przywołują nie bez powodu.

W przypadku poezji Egona Bondy'ego mamy do czynienia z tak zwaną „trudną erotyką”. Jak twierdzi Bataille, nieodłącznym elementem erotyzmu jest trwoga:

[...] otwierająca nas na unicestwienie i śmierć [...]; nasza aktywność seksualna koniec końców łączy nas mocno z przerażającym wizerunkiem śmierci, poznanie zaś śmierci pogłębia otchłań erotyzmu (Bataille 2008, s. 108).

Erotyzm, podążając za myślą Bataille'a, niesie ze sobą pierwiastek śmierci. Ta z kolei napiętnowana jest dramatyzmem następstw takich jak: rozkład ciała, jego degradacja, odór wydostający się z gnijących zwłok⁵. Wszystkie te czynniki budzą obrzydzenie, ale i ciekawość. Charakterystycznym wyznacznikiem wstrętu jest bowiem ambiwalencja, która mu towarzyszy. Jak twierdzi Julia Kristeva, rozpoczynając swój głośny esej:

We wstręcie przejawia się jeden z owych gwałtownych i mrocznych buntów bytu przeciw temu, co mu zagraża i co, jak się zdaje, nadchodzi z zewnątrz lub rozsada od wewnątrz, zawsze obok tego, co dopuszczalne, tolerowane, możliwe do pomyślenia (Kristeva 2007, s 7).

Wstręt jest tym, co odrzuca. Tym, czego moc, pomimo fascynacji, nie pozwala się do siebie zbliżyć. Projekt miłości ewokowany zarówno przez Bondy'ego jak i przez Honzę wielokrotnie naraża czytelnika na konfrontację ze wstrętem, a zarazem pokazuje przekraczanie granicy tego wstrętu.

W trakcie analizy konkretnych motywów okazuje się, jak bardzo adekwatne są słowa, pochodzące z utworu *Zbytky eposu* Bondy'ego: *Pokud hmusem se dřív člověk nezalýká/ není to pravá erotika* (*Zbytky eposu*, s. 544). Ową poetykę charakteryzuje obecność ambiwalencji oraz stylistycznych „mezaliansów”. Język potoczny miesza się z wysublimowanym, cielesny „dół” z metafizyką miłości, opartej na intelektualnej „wspólnocie dusz i umysłów”. To, co u Bondy'ego odpycha, jednocześnie zwraca uwagę, to, co przywołuje konotacje z obrzydliwością, wzbudzać może również pożądanie. Kiedy mowa o cielesności, można wyróżnić wielość paradoksów. Sam sposób przedsta-

⁵ Por. „Przekleństwo zgnilizny nieustannie kładzie się cieniem na seksualności, którą usiłuje przekształcić w erotykę. W trwodze seksualnej kryje się smutek śmierci, jakaś obawa przed śmiercią, dość mglista, ale od której nigdy nie potrafimy uwolnić się całkowicie” (Bataille 2008, s. 108).

wienia seksualności jest tylko jednym z nich. Przytoczone przeze mnie słowa Bondy'ego, dotyczące „hnusu”, stanowią doskonale odzwierciedlenie projektu „seksualności” w tej poetyce. Brutalne, nacechowane transgresją opisy seksualnych uniesień doskonale wpisują się w poetykę twórczości Markiza de Sade'a czy też w opowiadania Georgesa Bataille'a lub – tak bliskiego poetyce undergroundu – Ladislava Klímy.

„Hnus” w omawianej twórczości wzbudzać może skojarzenia z pornografią, tymczasem pojawia się w kontekście bardziej skomplikowanego rozumienia erotyki. Stawką erotyzmu jest uniesienie, porównywalne ze stanem mistycznym. Sensem pożądania, zdaniem Bataille'a, jest rozkosz, życie człowieka wywodzi się bowiem z dziedziny wyklętej, „zakazanej”, nie zaś dozwolonej (Bataille 2007, s. 42). Bataille podkreśla dualizm istoty ludzkiej, którego domeną jest nieustanne zaprzeczanie oraz oscylowanie między tym, co piękne a tym, co ohydne. Nieczystość jest, jak potwierdza Bataille, „skażonym elementem”, budzącym asocjacje ze zwierzęcością bardziej niż cywilizacją, która pragnie z kolei ukryć w cieniu to, co związane jest ze wstydliwą, brudną częścią egzystencji” (Bataille 2008, s. 73–76).

Przekroczenie granic tabu w pisaniu o seksualności związane jest także z wprowadzeniem do poezji tematu seksualności analnej. Motyw ten w szczególny sposób został uwydatniony w liście Krejcarovej⁶. Ciemna strona cielesności łączy ze sobą dwie sfery: seksualność i wydalanie. Bliskie bądź niekiedy tożsame są narządy płciowe, należące do owych sfer. Wstręt jest pojęciem skomplikowanym, tak jak nie wiadomo, czy odpychający zapach ekskrementów jest spowodowany

⁶ Krejcarová powraca do motywu erotyzmu w pojęciu sadowskim w krótkiej prozie, zatytułowanej *Clarissa*, która bezpośrednio odnosi się do To odniesienie podkreśla również Radim Kopáč: „Titulní Clarissa, která je osou následujícího příběhu, vykazuje – přes literární stylizaci, čerpající vedle [...] dekadentního idealismu také ze sentimentalistické prózy Samuela Richardsona (*Clarissa, or, The History of a Young Lady*, 1748) a z temné erotiky, která prorůstá dílem markýze de Sade – blízkou příbuznost s charakterovým profilem i osobní historií Krejcarové” (Kopáč 2011, s. 20).

wany ich obiektywnymi właściwościami, czy wynika z zaszczepionego kulturowo wstrętu, jaki jest do nich żywiony:

Nigdy się nie dowiemy, czy nieczystości, spośród których się wynurzamy, same w sobie są dla nas wstrętne, czy też wydają nam się wstrętne dlatego właśnie, że z nich wychodzimy [...] Obrzydzenie atoli, domagające się od nas tego nieustannego odrzucania, nie jest naturalne; przeciwnie, jego sens zawiera się w negacji natury (Bataille 2008, s. 75–76).

Język, którym posługuje się Krejcarová, określić można nie tylko jako wulgarny, ale wręcz plugawy. Anty-estetyka opisu aktu płciowego związana jest ze zgrozą penetrowania kolejnych pokładów emocjonalności, jaka pojawia się wraz z najbardziej wzniosłymi uczuciami. Wulgarność słów ściąga liryzm uczucia do świata „plugawego”, upadłego (Bataille 2007, s. 136). Między owym światem a światem potocznie utożsamianym z „normalnością” istnieje nieprzekraczalna przepaść. Z takim jednakże światem „anty-moralnym” swoją relację utożsamiają zarówno Krejcarová, jak i Bondy.

Jak już wspomniałam, w omawianej poezji mówi się przeważnie o różnych fragmentach ciała, nie zaś o ciele traktowanym jako całość. Ciało „ukochanej” osoby opisane zostaje w sposób pozbawiony indywidualizacji. Składa się ono raczej z konkretnych elementów, które odgrywają rolę w miłosnym teatrze. Ten motyw powraca, kiedy mowa o motywie „hnusu”. Warto podkreślić fakt, iż żaden z podmiotów nie określa ciała kochanka/kochanki jako piękne, nie gloryfikuje estetycznie owego ciała. Interesującym zagadnieniem jest natomiast obecna w poetyce Krejcarovej i Bondy'ego estetyka brzydoty, która towarzyszy głównie przedstawieniom stosunku seksualnego. Nie ma tutaj miejsca na idealizację, ciało nie reprezentuje piękna, lecz ułomność i słabość. Tak zwany cielesny „dół” wiąże się ze specyficznym zarówno dla Krejcarovej, jak i Bondy'ego brutalnym naturalizmem, czy wręcz hiperbolizacją tego, co w ciele wzbudzać może uczucie odrazy.

Według Mainxa fascynacja estetyką brzydoty u Bondy'ego wynika z zainteresowania „tématem lidské svobody, s otázkami po smyslu lidského života a s mo nosti umělecké tvorby vyjádřit formou protestu svůj nesouhlas se stavem společnosti a vůbec univerza” (Mainx 2007, s. 180). Istotne są w tym kontekście również elementy literac-

kiej prowokacji, jakiej dopuszcza się Bondy. W korespondencji miłosnej można dostrzec nawiązania do *Pieśni nad Pieśniami* i występującej tam afirmacji ciała Oblubienicy. To odniesienie stwarza pretekst dla swego rodzaju literackiego wyzwania. Dochodzi tutaj do specyficznego zdrwienia z kategorii „sacrum” w poezji miłosnej.

W tym kontekście należy umieścić naturalistyczne opisy:

[...] s neučesanými vlasy
s hubou kterou dávno nepláchla si
špinavá a nemytá
jako díra určitá
roztažená jako svině
jen se protahuje líně
zapocená na špinavém prostěradle
málokdy se prostře v čistém prádle
(*Zbytky eposu*, s. 544)

Nieczystość posiada dwa wymiary. Pierwszy dotyczy sfery symbolicznej, moralnej, drugi natomiast w sposób boleśnie dosłowny odnosi się do samej fizjologii kochanki. Nie tylko w tym fragmencie bohaterka liryczna wzbudza skojarzenia z anti-heroiną, a nie z Oblubienicą. Stosunek podmiotu do brzydoty ciała jest zatem ambiwalentny. Jest ono jednocześnie odpychające i obrzydliwe w swojej niekontrolowanej fizjologii oraz pociągające właśnie ze względu na przytoczone czynniki. Dla Bondy’ego, jak potwierdza Jirous, nie istniało żadne tabu, którego nie można by było obalić. Bondy nie koloruje rzeczywistości ani też nie upiększa obiektu swojego pożądania, ale też nie narzuca w swojej twórczości estetyki brzydoty w sposób sztuczny. Nie chodzi tu o konwencję, ale o ujawnienie „pełni człowieka”: fizjologiczna nieczystość wynika z istoty człowieka, jego właściwości. Estetykę brzydoty wiąże Bondy także z pytaniami o granice ludzkiej wolności, sens egzystencji. Wreszcie, jej zastosowanie wiąże się z protestem przeciwko zakłamanemu społeczeństwu. Dla Bondy’ego jest ona nie celem, lecz jednym ze środków w owym proteście⁷.

⁷ Jak pisze Ivan Martin Jirous, „Fenoménu ošklivosti, při jehož koncipování nepo-
chybně Krejcarová sehrála podstatnou úlohu, Bondy označuje za specifický druh

Przyjrzyjmy się jeszcze jednemu fragmentowi z utworu *Zbytky eposu*, który stanowić może istotną wskazówkę – a być może jest nawet kluczem – do zrozumienia intencji podmiotu, stawiającego ciało „kochanej” przez siebie kobiety w świetle antyestetyki:

Na tvém těle
od nosu až do prdele
vypadá všechno hned vesele
Třeba když na tebe položím Camuse
tak hned ve Švejka změní se
i infinitezimální počet
jsem jen díky tvým prstům na nohou dočet
však na tvoji zahradu černou
patří jen Dantovo Inferno
(*Zbytky eposu*, s. 552)

Ciało w tychże, podsumowujących wersach, staje się ponownie strywalizowane, obdarte z metafizycznej wzniosłości, włożone w konwencję satyry. Ponownie ciało jawi się jako fragmentaryczne, co uwydatnia jeszcze bardziej jego surrealistyczny charakter. Podmiot zwraca uwagę odbiorcy dokładnie na te elementy, które zdaniem Bachtina tworzą „ciało groteskowe”, przekraczające własne granice (Bachtin 1975, s. 87–91). Podmiot stosuje metodę brutalną i bezlitosną w stosunku do opisywanego ciała, klasyfikując je jako „śmieszne”. Śmiech pojawia się tam, gdzie granica zostaje przekroczona. Tam, gdzie miłość nie jest już połączeniem dwóch ciał i dusz, gdzie próbuje dosięgnąć czegoś więcej. Tego typu demitologizacja ciała nie jest w każdym wypadku połączona z upadkiem czy też degradacją znaczenia miłości fizycznej. W twórczości Egona Bondy’ego i Honzy Krejcarovej ciało erotyczne jest otwarte na wszechświat, chce we wszechświe-

estetyki. Bondy tzv. estetiku ošklivosti přímo spojuje s tématem lidské svobody, s otázkami po smyslu lidského života a s možností umělecké tvorby vyjádřit formou protestu svůj nesouhlas se stavem společnosti a vůbec univerza [...] tato vize krásy [může] nabýt formy vzpoury, jež se esteticky vyjádří objevem „krásy ošklivého či obludného” (Jirous 1999, s. 185).

cie przede wszystkim „być”, a transgresja jest jednym ze środków wykorzystywanych do osiągnięcia tak zwanej „pełni”.

Literatura

- Bachtin M., 1975, *Twórczość Franciszka Rabalais'go a kultura średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bataille G., 2007, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Bataille G., 2008, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Bondy E., 2014, *Zbytky eposu*, [w:] Egon Bondy. *Básnické spisy I. 1947–1963*, Praha: Argo, s. 539–583.
- Bondy E., 2011, *Appendix pro Honzu Krejcarovou*, [w:] R. Kopač, *Letavice touhy. Erotismus v dílech Zbyňka Havlíčka, Jany Krejcarové a Egona Bondyho*, Praha: Akropolis, s. 113–122.
- Bystřický J., 2004, *Transgrese a zákaz (Bataillova verze)*, „Filozofia” LIX, č. 5, s. 343–355.
- Jirous I.M., 1999, *Zpráva o třetím českém hudebním obrození*, [w:] *Magorův Zápisník*, Praha: Torst, s. 171–199.
- Kopač R., 2011, *Letavice touhy. Erotismus v dílech Zbyňka Havlíčka, Jany Krejcarové a Egona Bondyho*, Praha: Akropolis.
- Krejcarová J., 2016, *Dopis*, [w:] *Tohle je skutečnost (Básně, prózy, dopisy)*, Praha: Torst, s. 349–379.
- Kristeva J., 2008, *Potěga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Mainx O., 2007, *Poezie jako mýtus, svědectví a hra. Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*, Ostrava: Protimluv.