

Svatava Urbanová

Współrzędne czasu i miejsc

Bohemica Posnaniensia

fasc. 15

Redaktor serii

Mieczysław Bałowski



Svatava Urbanová

**Współrzędne
czasu i miejsc**

Poznań 2016

Recenzenci: Prof. PhDr. Dobrava Moldanová, CSc.
Uniwersytet im. J. E. Purkyniego w Ústí nad Labem
Prof. UAM dr hab. Anna Gawarecka
Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu

Projekt okładki: Eva Damborská

Tłumaczenie: Grażyna Balowska, Mieczysław Balowski

@ Wydawnictwo „Pro”

ISBN 978-83-63090-92-0

Wydawca: Instytut Filologii Słowiańskiej, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, ul. Aleksandra Fredry 10, 61-701 Poznań, Wydawnictwo PRO, skr. poczt. 7, 59-230 Prochowice.
Nakład: 200 egz. Objętość: 18,2 arkuszy druk. Papier offset 80 g.

Spis treści

Wprowadzenie	9
I. Nowy regionalizm – definicje oraz założenia teoretyczne i metodologiczne	20
II. Filiacje etnograficzne, folklor, tradycyjny regionalizm	40
1. Literackie adaptacje górniczych baśni i podań z okolic Ostrawy i Karwiny	40
2. Analogie i współzależności kulturowe, czyli ustna tradycja literatury ludowej w regionie ostrawskim	61
3. Przestrzeń przeżywana Strnadla	77
III. Mała rekapitulacja życia	85
1. Poezja Karla Vůjtky – liryczno-epicki utwór <i>Skřivánek</i>	85
2. <i>Hlasité nebe</i> – krajobraz jako <i>alter ego</i>	92
3. Życie jako zwykły ludzki los – Václav Chytil: <i>Chodci v soumraku</i>	97
4. Fikcyjny świat a doświadczenia życiowe w ostatnich opowiadaniach Marii Vosikovej	107
IV. Poszukiwanie tożsamości indywidualnej, narodowej i społecznej	117
1. Poza granicami – Svatopluk Pekárek: <i>Šlonzák</i>	117
2. Losy kobiet w „śląskiej trylogii” Evy Tvrdej	123
3. Historie z tykającym czasem – <i>Slezský román</i> Petra Čichonia	140
4. Komiksowa trylogia z regionu Jesionika – <i>Alois Nebel</i>	150
5. „Zatrápená vlasti, ty můj nešťastný ostravský regione” – egzystencjalna definicja twórczości Oty Filipa	160
6. Przestrzenność w powieści Oty Filipa Sousedé a ti ostatní	170

V. Regionalizm z wpływami postmodernistycznymi	183
1. Koniec wołoskiej idylli w powieści <i>Paterek a pastýřka laní</i> Miroslava Stoniša	183
2. Trudne decyzje, czyli między pamięcią czynu a pamięcią kulturową – Nela Rywíková: <i>Dům číslo 6</i>	193
VI. Poetycka refleksja nad miejscem i krajobrazem	200
1. Śląski mit w poezji Bogdana Trojaka	200
2. „Zwyczajne niepokoje” i „dramaty” – o poetyce wierszy Petra Hruški	212
VII. O pamięci, wspomnianiu, kodach referencyjnych i autoreferencyjnych – nad powieścią Jana Balabána <i>Zeptej se táty</i>	228
VIII. <i>Kam chodí uhlí spát</i> – tomik wierszy Petra Motýla	240
Podsumowanie	250
Bibliografia	255
A. Źródła	255
B. Literatura przedmiotowa	256
Nota wydawnicza	269
Resumé	271
Summary	275
Indeks nazwisk	279

**Dedykuję
mojemu mężowi Lubomírowi**

Wprowadzenie

Niniejszy zbiór tekstów dotyczących przestrzeni i pamięci kulturowej, jak również przestrzenności, miejsc, środowisk, obszarów, regionów, ale także krajobrazu i miasta stanowi nawiązanie do monografii *Souřadnice míst* (Urbanová, Málková 2003). W publikacji tej, zawierającej zbiór studiów literaturoznawczych, wzięto pod uwagę teoretyczne aspekty badania regionów/areałów, wprowadzono pojęcia *region* i *regionalizm*, *centrum* i *peryferie*, rozpatrywano kwestię tematyizacji miejsc i regionu w reprezentacjach literackich, kwestię empirycznego zdefiniowania stosunku do ojczyzny oraz emocjonalnych odniesień do krainy dzieciństwa i młodości, którą nosimy w sobie przez całe życie, ponieważ to ona niezauważalnie inspiruje wiele naszych działań zewnętrznych i wewnętrznych. Publikacja *Souřadnice míst* zawierała także interpretacje wybranych dzieł czeskich autorów: Ludmily Hořkej, Květy Legátovéj, Jindřicha Zogaty, Jana Balabána, Ivana Binara, Jana Vraha, Miroslava Stoniša, Milana Kundery, którzy dążyli do modelowania fikcyjnej przestrzeni i świata w odmienny sposób niż w przypadku świata realnego. W rozdziale *Téma zvané »region« (Úskalí modelů, vzorů a funkcí)* Svata Urbanová rozważała intencję autorów, zasadność modeli oraz wzorców różnego charakteru i pochodzenia, także twórczość tych, którzy są związani z konkretnym regionem i świadomie się z nim identyfikują. Jednocześnie zwróciła uwagę na fakt, że w pewnych okresach w kwestii regionalizmu w czeskiej kulturze dochodziło do nadużyć, wynikających z panującej ideologii, kiedy regionalizm wykorzystywany był przede wszystkim jako narzędzie promowania i popularyzowania władzy.

Monografia *Współrzedne czasu i miejsc* to zbiór tekstów, które można czytać niezależnie od siebie lub w ramach poszczególnych bloków tematycznych i problemowych, każdy z nich może stać się także podstawą do dalszej dyskusji. Traktują bowiem o regionalnym podejściu do literatury i kultury, o pamięci kulturowej i pamięci miejsc, o historyzacji dzieł literackich i różnorodności tożsamości autorskiej. Jeśli zaś idzie o stosunek do dzieła literackiego, ponownie kwestią otwartą pozostaje pytanie o intencjonalność, autentyczność, fikcję literacką. Ogólniejszym

zagadnieniem jest topos miejsca, z tego względu często pojawiają się pojęcia, takie jak *przestrzeń, miejsce, region, droga, dom, mieszkanie, środowisko*. Punktem wyjścia jest tu dla nas podejście przyjęte w historii sztuki (Schama 1995) i teorii literatury (Hodrová 1997, 2001, 2006; Hrbata 2005). Przestrzeń (a dokładniej czasoprzestrzeń – chronotop) jest rozumiana szeroko jako złożony religijny, kulturowy i polityczny kontekst. Czerpie zarówno z treści archetypowych osadzonych w zbiorowej podświadomości, jak również z tradycji antycznej i biblijnej. We *Współrzędnych czasu i miejsc* opieramy się głównie na świadomości europejskiej i wyobraźni chrześcijańskiej. Interesują nas stosunki i współzależne przestrzenne (topos miejsca), które nabierają nowego znaczenia i nowych wartości konotacyjnych oraz dotyczą doświadczeń życiowych i tożsamości osobistej. Środowisko jest związane z miejscem społecznym, z jego specyfiką, ma wpływ na kształtowanie świadomości domu rodzinnego i ojczyzny. Tutaj przebiega proces identyfikacji, na który wpływa pamięć historyczna i etniczność, zwłaszcza gdy jest ona rozumiana jako mniejszość narodowa. Wybrane miejsca mogą być postrzegane przez pryzmat narracji, dlatego krajobraz kulturowy tworzą mity, legendy i inne reprezentacje literackie. Znaczenie toposu miejsca jest wzmocnione przez powtarzające się kontrastowe zestawienia górskiego krajobrazu (raju), ewokującego siłę natury, i przemysłowego piekła, często pojawiają się symbole drogi, zmierzającej od wiejskiego domu, ojczyzny prywatnej, świata w sposób naturalny związanego z przyrodą, do przemysłowego miasta węgla i żelaza rozumianego jako zagranica.

Dokonyjemy tu rozróżnienia między tym, co należy do rzeczywistości, do aktualnego (przeżywanego) świata, a tym, co jest częścią świata narracji, powiedzmy literackiej (Łotman 1970, Hodrová 1994). Metodologicznym punktem wyjścia często staje się konfiguracja narracji, podejście Paula Ricoeura prezentowane w jego dziele *Temps et récit (Čas a vyprávění, t. I–III, 2007)*. Jego poglądy są dla nas inspirujące również przy definiowaniu tradycji regionalnej, którą rozumiemy jako dynamiczny konstrukt komunikacyjny. Świat tekstu otwiera się tutaj dla świata czytelników (Ricoeur 2007: 227) z jednej strony dzięki strategii, jaką wybrał autor, z drugiej strony zaś dzięki sposobowi, w jaki włączył ją do konfiguracji literackiej i w jaki są one odbierane przez czytelników.

W zdefiniowanym przez nas polu literackim dominuje idea sprawiedliwości społecznej, która przekłada się na opozycje typu: *sprawiedliwy – niesprawiedliwy, ubogi – bogaty* itp. Do demityzacji tradycji regionalnej, przekraczającej ramy modelowego ujęcia, dochodzi w wyniku zastosowania parodii, persyflażu, ironii, ma to jednak miejsce dopiero na przełomie XX i XXI wieku. Wykraczają one poza ich strukturę semantyczną i często mają znaczenie filozoficzne i ontologiczne (poszukiwanie tożsamości, czas, śmiertelność), odnoszą się do archetypów (np. *locus comunis, locus amoenus*), do ich fizycznej obecności i semantyki. Jednakże

w zależności od tego, jak są one tworzone, a przede wszystkim rozumiane, czytane i odbierane, rodzą się pytania, które z nich odnoszą się do nowo wykrytych i ujawnionych stosunków regionalnych oraz wielojęzyczności regionów, czy tematyzują tereny przygraniczne i wyjaśniają ich znaczenie, czy wpływają na lepsze ich poznanie i zrozumienie.

W zbiorze studiów *Współrzędne czasu i miejsc* bierzemy wprawdzie pod uwagę aspekty geograficzne, historyczne i społeczne jako charakterystyczne cechy twórczości związanej z regionem, ale uwzględniamy także środowisko, które staje się podstawą rozwoju i dookreślenia tzw. geopoetyki. Nie zajmujemy się tu natomiast rozróżnieniem literatury regionalnej i regionalistycznej, jak to czynili romanściści w oparciu o przykłady z literatury francuskiej (Hrbata 1994), nie wspomniemy też o tendencjach decentralistycznych w procesie literackim (Zajac 1993, Hrbata 1994, Urbanová 1997). Regionalizm literacki traktujemy jako ruch generowany przez antagonistyczne siły, na który oddziałuje porządek i chaos, a wynikiem tego działania jest ciągle definiowanie cykliczności, a także pewnego usytuowania człowieka, wbrew preferowanemu historycznie perspektywizmowi. Zastosowana przez nas terminologia ma swoje źródło w literaturze dotyczącej poetyki przestrzeni, i to nie tylko w koncepcji Danieli Hodrovej i Zdeňka Hrbaty (1994, 2005), ale także francuskiego filozofa Gastona Bachelarda (*Poetika priestoru*, 1995) i rosyjskiego formalisty Michaiła Bachtina (*Roman jako dialog*, 1980). Niezależnie od tego, czy chodzi o dzieła powszechnie znane w kontekście narodowym lub międzynarodowym, czy o dzieła prawie nieznanne, które zostały napisane jako osobista, prywatna wypowiedź i charakteryzują się użyciem dialektu, najistotniejszy jest dialog w rozumieniu *communio personarum*, tj. społeczeństwa komunikacyjnego, dialog, który jest czymś wzbogacającym, efektywnym i wartościowym. Topos miejsca i relacje przestrzenne oraz ich symbolika często nabywają dwojakiego znaczenia, ponieważ z jednej strony odnoszą się do kulturowego usytuowania człowieka i uniwersalizmu, a z drugiej odróżniają się swoją estetyczną jakością i funkcją. Biorąc pod uwagę genealogię wybranych dzieł, należy podkreślić, że przynależą one do kilku rodzajów czy gatunków literackich, takich jak proza, poezja, komiks, literackie adaptacje oralnej literatury ludowej (baśnie, podania), opowiadanie, powieść. Jeśli zaś mówimy o punkcie przecięcia przestrzeni i czasu, to mamy na myśli chronotopy, w których występuje zarówno czas chronologiczny, jak również cykliczny, gdzie mamy do czynienia z zamkniętym cyklem, na który składają się poszczególne etapy życia: narodzenie, dorastanie, okres szczytowy, schyłek i upadek, zarówno w środowisku wiejskim, jak też miejskim, charakteryzowane przez nieoczekiwane interakcje nie tylko między regionami kulturowymi.

Zaprezentowane tu utwory odnosimy zarówno do świata realnego, jak i fikcyjnego, oczywiście ciekawsze są wtedy, gdy charakteryzują się semantyczną

wielowarstwowością i przeplataniem się toposu miejsca i kategorii czasu, a także gdy odznaczają się wielością motywów i szerokim zakresem tematycznym. W poszczególnych tekstach prezentujemy z jednej strony teoretyczną, a z drugiej historyograficzną refleksję nad problematyką regionalizmu literackiego, który coraz częściej jest postrzegany jako zjawisko współistniejące, rozwijające się równoległe do stykania się lub zbliżania zjawisk antropologicznych, społecznych i kulturowych w różnych miejscach (częściach) świata (przy czym obszary, na których one się pojawiają, często znacznie różnią się pod względem bogactwa języków, tradycji i religii) i do kształtowania się nowych relacji głównie z powodu przemów społeczno-gospodarczych, arogancji władzy i wzajemnej nietolerancji.

W pierwszym kręgu zagadnień interpretacyjnych skupiamy się na etnografii oraz antropologii społecznej i kulturowej. Należy tu podkreślić fakt, że na północy Moraw wyróżnia się około dziesięciu ustalonych i wyraźnie wydzielonych obszarów etnograficznych, z których interesują nas tu: Morawska Wołoszczyzna, Ziemia Krawarska, Lasko, Śląsk Opawski, Ziemia Hulczyńska i Śląsk Cieszyński. W polskiej literaturze przedmiotu natomiast używa się tylko pojęcia *Górny Śląsk*. Relacje twórczości ludowej i literatury otwierają rozległą problematykę, ale my świadomie koncentrujemy się na folklorze górniczym i robotniczym, który odnosimy do konkretnego środowiska, obszaru Ostrawa–Karwina. Górnicza kultura ludowa to specyficzny obszar badań, ponieważ jest to mieszanka rzeczywistości i fantazji przepelniona wyobraźnią. Teksty stanowią semiozę przestrzeni związanej z historią, folklorem i literaturą. Wielokrotnie pojawiają się w nich opozycje *góra – dół*, *wysoki – głęboki*, *mieszkanie – droga*, *zewnątrz – wewnątrz*, tworząc uniwersalne relacje przestrzenne, które nie są ograniczone tylko do obrazu świata zewnętrznego, ale są postrzegane jako kategorie egzystencjalne, dlatego ich percepcja zmienia się w perspektywie czasowej. W zaadaptowanych tekstach inspirowanych regionem Ostrawy i Karwiny funkcjonuje continuum czasoprzestrzenne z wyobraźnią skierowaną ku przyszłości, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę warunki społeczne. Czeska tradycja ustna dotycząca górnictwa nie różni się zbyt od polskiej w zakresie kategorii moralnych i etycznych, odmienne są jedynie przydomki bohaterów i etymologia ludowa. Dodajmy, że te baśnie i podania stały się częścią przede wszystkim literatury dla dzieci i młodzieży, przy czym zmienia się w nich funkcja komunikatywna, podania są czasami postrzegane jako źródło informacji z zakresu antropologii historycznej, zwykle jednak składają się na informacje krajoznawcze. Ich ewolucja zmierza od tradycji ustnej do utrwalenia pisemnego.

Obszar czeskiego Śląska podzielony jest pod względem historycznym, społecznym i kulturowym, dochodziło tu bowiem do zmian etnicznego składu społeczeństwa, mówi się tutaj różnymi językami, ponieważ teren ten był poddany wpływom słowiańskim i germańskim, niemniej jednak doszło do ukształtowania

na nim chrześcijańskiej tradycji duchowej. W historii współczesnej XX wieku obszar był częścią różnych, często zmieniających się organizacji państwowych. Nastąpiły tutaj także zmiany składu etnicznego społeczeństwa w wyniku przymusowego przesiedlenia ludności niemieckiej i napływu nowych osadników z innych regionów Czech. Losy mieszkańców Cieszyna, Ziemi Hulczyńskiej i Jesioników były różne, interesujące więc wydają się tu jednostkowe wypowiedzi, w których rzeczywistość jest postrzegana na osi „w przeszłości – w przyszłości” lub w których powstają enklawy powiązane pod względem kulturowym z pozostałymi obszarami i okolicami sąsiadującymi. Archaiczne cechy kulturowe zachowały się na przykład u górali z rejonu Jabłonkowa, który pod wieloma względami przypomina Wołoszczyznę, górne Powiśle, Orawę i Spisz, czyli polską i słowacką kolonizację pasterską. Występują tutaj zbójnicy, przede wszystkim zbójnik Ondráš z Janovic, na Słowacji Janosik, w Cieszyńskim Pročpak, w Łomnej Targolik, na Ziemi Hulczyńskiej zaś znane są opowieści o Eliaszu i Poštulce itd. Folklor zbójnicki wraz z folklorem górniczym stanowią najbardziej rozpowszechnione elementy morawskośląskiej tradycji ludowej, ale wiemy, że Ondráš z Janovic i Juraj Janosik nie byli fikcyjnymi postaciami, ich istnienie zostało potwierdzone przez historyków. Zainteresowanie problematyką zbójnicką rozwinęło się w latach osiemdziesiątych XX wieku, kiedy w ramach prac międzynarodowej komisji karpackiej powstał plan sporządzenia i wydania syntezy folkloru zbójnickiego w Karpatach i na Bałkanach¹. W niniejszej monografii nie zapomniano również o regionalnej specyfice miasta Ostrawy, które jednak odznaczało się kosmopolitycznym charakterem, o centrum ostrawskiej aglomeracji przemysłowej, o konkretnym miejscu, które miało wpływ na charakter krajobrazu i życie na przyległych obszarach wiejskich, ponieważ przychodzili tu za pracą mieszkańcy innych regionów, dlatego dochodziło do ścierania się tradycyjnej kultury wiejskiej i kultury miejskiej, zaczęła dominować industrialność, zmienił się wpływ Ostrawy jako centrum kultury. Panuje tu czas otwarty, włączony w realny horyzont czasowy.

Powrót do korzeni kulturowych prezentowany jest w nawiązaniu do historii regionu i tradycji narracyjnej. Te tak zwane proste formy folkloru słownego miały na niektórych pisarzy na tyle silny wpływ, że inspirowali się nimi wielokrotnie, ponieważ stanowią one trwałe ślady, którego czas nigdy nie zatrzyma (czas trwały, naturalny). Powrót do regionalizmu prezentowany w monografii nie jest mechanicznym przywracaniem przestarzałych teorii dziedzictwa kulturowego, jest raczej związany z nowymi motywami i nowym sposobem myślenia, na które mają wpływ socjologiczne i kulturowo-historyczne rozważania na temat pamięci i odnajdywania własnych korzeni, potrzebnych tak bardzo współczesnemu człowiekowi, który musi się z czymś identyfikować (np. z konkretnym miejscem jako

¹ Szerzej na ten temat Marta Šrámková 1997 i 2008.

swoją ojczyzną prywatną). O ile ten egzystencjalny, naturalny i emocjonalny (mentalny) wymiar jest wyraźnie odczuwany w zwartych społecznościach, np. wśród górali beskidzkich czeskiego Śląska Cieszyńskiego, górali żyjących w regionie laskim i na Wołoszczyźnie, o tyle już bardziej problematyczne jest postrzeganie ojczyzny prywatnej w rejonie Ostrawy, gdzie w XX wieku doszło do nasilonej imigracji ludności, przyjeżdżającej tu w poszukiwaniu pracy, ale także do radykalnych przemian społecznych w okresie postindustrialnym.

Podczas gdy górnictwo związane jest z nowoczesnym społeczeństwem i raczej z kulturą miejską, ewentualnie ze spontanicznie tworzonymi koloniami robotniczymi, a potem także z osiedlami satelitarnymi, będącymi realizacjami architektury socrealizmu, karpacka kultura pasterska z Wołoszczyzny i czeskiego Śląska Cieszyńskiego zachowała swoją uniwersalność i malowniczy krajobraz, nieprzerwanie czerpała inspirację z prastarych mitów, baśni i podań, z archetypów literackich (tu inspirujące są prace Eliadego oraz francuskiego filozofa G. Bachelarda). Dla baśni i podań śląskich podstawę stanowią zarówno podania historyczne i miejscowe, związane z życiem i historią miejsc, takich jak: Opawa, Kravaře, Cieszyn, prezentujące domostwa, klasztory i zamki, jak np. zamek Kravaře, w którym Maria Teresa płakała po stracie Śląska na korzyść Fryderyka II, związane także z historią miasta i zamku (np. w Cieszynie), jak i podania „zabobonne”, które odnoszą się do systemu wartości, losów człowieka, jego życia czy śmierci. Z całego bogactwa opowieści demonologicznych wybraliśmy górniczy folklor słowny, ponieważ ma on specjalny status wśród podobnych tekstów z innych regionów, a jednocześnie jest opracowany artystycznie tylko w literaturze dla dzieci i młodzieży. Motywy z podań przenikają także do twórczości literackiej współczesnych autorów (Bogdan Trojak, Petr Čichoň) i często świadczą o ich wielokulturowej tradycji, o relacji do miejsca rodzinnego i konkretnego regionalnego środowiska kulturowego, w którym żyć nie oznacza być na marginesie, ponieważ tym, co żyje, co wykracza poza konkretne miejsca, jest energia duchowa i przeżywanie rzeczywistości. Do problematyki śląskiej wielokrotnie powraca Petr Motýl, który do tomiku poetyckiego *Kam chodí uhlí spát* wprowadza współczesną kulturę oralną. Nie chodzi tutaj o powtarzanie tradycji traktującej o złym, okrutnym panu czy sprawiedliwym bohaterze ludowym. W jego poetyckich tekstach pojawiają się fragmenty biograficzne z życia współczesnych bezrobotnych górników i hutników, którzy nie są w stanie zmierzyć się z nową sytuacją społeczną ani sami ze sobą, a nie potrafiąc sobie z tym poradzić, wpadają w alkoholizm i narkomanie, zaprzędając się demonom destrukcji. Ich opowieści i miniautobiografie, indywidualne opinie i postawy należą do tzw. „historii mówionej” (*oral history*). W tomiku *Kam chodí uhlí spát* dominuje empatia, której źródłem jest niemniej silne poczucie tożsamości regionalnej i temporalnej, będących symptomem bycia człowieka na świecie.

Śląski mit związany z czeskim Śląskiem Cieszyńskim przez długi czas opierał się na egocentryzmie, później został zmodyfikowany przez zbiorową wyobraźnię, odnawianą przez tradycję i ożywianą za pomocą dialektu. Otwartość na życie duchowe Europy, odwołująca się do współczesnej polskiej i czeskiej literatury, widać dopiero w twórczości autorów młodszego pokolenia (Bogdan Trojak), zwłaszcza po 1989 roku, kiedy poddany został w wątpliwość lokalny patriotyzm i ograniczone znaczenie *miejsca*. Tworzą oni własny kanon aktualnych tekstów i utworów, zaczynają skupiać się wokół czasopism, almanachów oraz aktualnych wydarzeń muzycznych i teatralnych. Rozpoczyna się specyficzny etap rozwoju, kiedy to świadomie naruszane są ograniczenia, rozmywane granice, kształtowane przekonania i idee, kluczowe dla kultury europejskiej.

Krajobraz Beskidów cieszyńskich i morawskich różni się od Jesioników, byłych Sudetów, ponieważ tam góry tracą idylliczność, pojawia się mityczna tajemniczość, co podkreślają ciemne lasy iglaste, nielicznie zamieszkane tereny, zawsze obecny ostry wiatr, zimny deszcz i wszechobecna mgła. Niemiecki żywioł został wyparty, ale istnieje w pamięci miejsca i trwa jako nieodwołalna inność. Demonizacja miejsca jest podkreślona przez zwyczajowe określenie Jesioników jako „gór wilkołaków”. Czas fabularny jest modyfikowany przez dysproporcję między czasem realnym a mentalnym, psychologicznym.

W publikacji *Współrzędne czasu i miejsc* zwracamy uwagę na nieuniknioną ciągłość tradycji kulturowych, chociaż uwzględniamy także istotę współczesności. Spersonifikowaną pamięcią Jesioników staje się ostatecznie los Aloisa Nebela, postaci z komiksu i filmu, która ożywiła pamięć krajobrazu i spowodowała wzrost zainteresowania problematyką przestrzeni wydzielonej, odizolowanej wioski typu Bílý Potok, reprezentującej odludne tereny oznaczone jako „gdzieś indziej”. Duchowe przeżycia bohatera są pokazane w sposób zmysłowo-estetyczny, wskazuje się tutaj na dysproporcję pomiędzy tu a tam, teraz a wtedy, a także między wątkową sekundą a fabularną godziną.

W innej grupie interpretowanych tu utworów mamy do czynienia z pamięcią jednostki i pamięcią rodową, autorzy powracają do czasów dzieciństwa i dojrzewania, do węzłowych momentów swojej drogi życiowej, widać tu wspomnienia tak o ojcu i dziadku, jak i o ważnych wydarzeniach historycznych, które są stopniowo w XX wieku odczuwane intensywniej i bardziej dotkliwie niż w przeszłości (Ota Filip, Jan Balabán, Václav Chytil).

Aspekt przestrzenności jest inny niż aspekt narracji, ponieważ istotne są tu zachowania bohaterów i ich wewnętrzny świat, co często bywa podkreślone przez perspektywę opowiadania, ujętą raczej z punktu widzenia narratora personalnego (Svatopluk Pekárek), czyli z punktu widzenia bohaterów, a nie z perspektywy wszechwiedzącego nieosobowego narratora. Ten wymiar personalny jest ważny, ponieważ zwiększa autentyczność aktu narracji.

Specyficzny stosunek do ojczyzny prywatnej i pamięci krajobrazu reprezentuje w ostatnich latach rejon Huleczyna, ponieważ nosi on w sobie śląską, pruską i nazistowską przeszłość, a przy tym większość ludności była pochodzenia słowiańskiego i w 1945 roku nie została wysiedlona do Niemiec. Relacja pomiędzy tożsamością społeczną a narodową została przedstawiona w prozie Evy Tvrdej i Petra Čichoňa. W swych utworach przeplatają oni mimetyzm z tematyzmem, świadomie wykorzystując środki typowe dla literatury popularnej (powieść kobieca, kryminał), powieści obyczajowej i literatury faktu. Dla obojga autorów przeszłość nie zamyka się we własnych osobistych (autobiograficznych) doświadczeniach, ale tkwi w dokumentach archiwalnych i w opowiadaniach naocznych świadków, dla których podłożem jest współczesna rzeczywistość. Ponownie pojawia się przed nimi realna przeszłość z czasem historycznym, społecznym, pojawiają się daty, ludzie, wydarzenia, które chociaż przeminęły, to jednak nie są zamknięte w czasie, są dziedzictwem, z którym musimy się zmierzyć.

Konflikty społeczne są uchwycone w dwujęzycznej twórczości prozatorskiej Oty Filipa, który w kreacji losów swoich bohaterów uwzględnił wątki autobiograficzne, ponieważ wielokrotnie ścierał się z burzliwymi dziejami Europy. Jego dzieło staje się cennym źródłem wiedzy o osobistym rozwoju autora, ale także o przemianach społeczno-kulturowych. Pochodzenie Filipa, krytyczny stosunek do kolaborującego ojca, doświadczenie dotyczące obcej ingerencji i manipulacji życiem jego i jego rodziny to tematy, które krzyżują się w twórczości autora. Struktura ludności dwumiasta Ostrawy (Ostrawa Morawska i Ostrawa Śląska), mieszanina różnych narodowości (Czesi, Niemcy, Polacy, Żydzi), które tu w trzydziestych latach ubiegłego wieku żyły, wywołały u Filipa obojętność narodową, a także konieczność stawiania pytań związanych z ideologią oraz znaczeniem i źródłem wartości ponadjednostkowych. W przeciwieństwie do pisarzy młodszego pokolenia, którzy bazują na materiałach archiwalnych i wspomnieniach naocznych świadków, Ota Filip wychodzi z autopsji, a jego twórczość prozatorska i eseistyczna staje się symboliczną synekdochą, w której ważną rolę odgrywa przymusowe wygnanie i retrospektywna rekapitulacja życia w postaci dwóch własnych biografii powieściowych.

Pewna grupa utworów analizowanych w niniejszej monografii w sobie właściwy sposób rozlicza się z aktualną sytuacją społeczną, z opozycją *widoczne – niewidoczne*, z wyraźnym przesunięciem w zakresie wartości społecznych. Wszystko przeplata się z realiami okresu po aksamitnej rewolucji, jest związane z rozpadem dotychczasowych wartości duchowych i zaprzeczeniem idei postępującego rozwoju po upadku żelaznej kurtyny. Tytuł powieści Miroslava Stoniša *Paterek a pastýřka laní* zapowiada romantyczną historię o charakterze pastorałki, ale wkrótce zauważamy, że życie gdzieś w Beskidach z powodu narastających pokus gospodarki rynkowej zmieniło się tak bardzo, że zmienia się tu nie tylko typ

wybranych postaci, ale także sposób pisania, w którym autor odchodzi od inspiracji awangardowej, ironicznie zarazem podchodząc do poglądów postmodernistycznych teoretyków. Podobnie jak w innych utworach powstałych po aksamitnej rewolucji Stoniš skrycie eksperymentuje z płynną nowoczesnością Baumana. Jego opowieść o proboszczu jest ironicznym bluźnierstwem, zawierającym cechy apokryficzne i intertekstualne nawiązania. Opowieść odwołuje się do nagłej transformacji wartości tradycyjnego świata, który zniknął, dlatego brakuje tu drugiego wymiaru – utopii. Wartości etyczne, estetyczne i polityczne przestają być sprzeczne lub niejednoznaczne, ponieważ łatwo je wymienić, w społeczeństwie właściwie nic już nie musi być skandalem, gdyż położono kres subiektywnemu i obiektywnemu poszukiwaniu sensu i tylko wzrusza się ramionami.

Debiut prozatorski ostrawskiej autorki Neli Rywikovej *Dům číslo 6 z góry* ustala zasięg przestrzeni i zawiera fikcyjną umowę z czytelnikiem. Fabuła, wydarzenia i intrygi odnoszą się do konkretnego obiektu i konkretnej społeczności. Chodzi o historię kryminalną, której akcja toczy się w Ostrawie, mieście naznaczonym postępującym paraliżem i upadkiem przedsiębiorstw przemysłowych, w dzielnicy Witkowice, będącej typową dzielnicą miasta, którego historia sięga XIV wieku i na terenie którego znajdują się znaczące zabytki przemysłowe także z XVIII i XIX wieku. Ewokują one widoczne ślady pamięci, przerywane i łamane, podobnie jak zakłady, które w chwili obecnej są jeszcze czynne. Dom numer sześć został zbudowany na małej i ograniczonej przestrzeni, chociaż powstał w okresie rozkwitu. Dzielił losy ludzi, którzy przynależeli do regionu ostrawskiego, a teraz na nim zarabiają. Kiedy przed pięćdziesięciu laty został wzniesiony w stylu brukselskim według odważnego projektu architektonicznego, wówczas nikt nawet nie myślał, że w przyszłości może stać się zabytkiem architektury. Pomysł ten nie cieszy ani dawnych mieszkańców, ani lobby nieruchomości, a wręcz przeciwnie – prowadzi nawet do antyspołecznej agresji. *Dům číslo 6* staje się przestrzenią relacyjną, obiektem, który wkracza w znaczeniowórczy proces tekstowy, ponieważ został przedstawiony w kontekście współzależności człowieka i miejsca. Dom jest tu wyraźnym nośnikiem pamięci, świadectwem minionych i obecnych etapów rozwoju społecznego, który w przeważającej większości ma charakter nieciągły. Mimo że dom jako obiekt jest łączony z modernistycznymi, eksperymentalnymi wstrząsami początku lat 60. ubiegłego wieku, które nie ominęły także Ostrawy, widzimy tu związki z postmodernizmem literackim. W utworze mamy do czynienia z mieszanym gatunków, jest w nim zrealizowany koncept zawieszonych oczekiwań, zniekształcenie czasu (przerywana narracja), czarny humor, a także gra z czytelnikiem, od którego zależy, czy powieść będzie czytana tylko jako kryminał.

W studium na temat poezji Petra Hruški z jednej strony jest mowa o poetyce jego wierszy zawartych w wydaniach książkowych, a z drugiej prezentowane są

one jako subiektywna i pokoleniowa wypowiedź poetycka. W swojej twórczości poeta mówi nie tylko o sferze intymnego doświadczenia związanego ze stosunkami rodzinnymi, ale ujawnia także wiele na temat swojej relacji do literatury i aktu pisania. Jego wiersze noszą ślady pamięci kulturowej i komunikacyjnej, ukazują przemiany osobowości oraz literackie, artystyczne, kulturalne, społeczne i ideowe konteksty minionych kilkudziesięciu lat. Petr Hruška wraz z Janem Balabánem, po śmierci którego przygotował edycję jego dzieł, opisuje osobliwą egzystencjalną pozycję średniego pokolenia, które listopadowy przewrót zastał nieprzygotowane i w gruncie rzeczy bezbronne. Ich indywidualne doświadczenia łączyły się wówczas z doświadczeniami ponadjednostkowymi.

Szczególną uwagę poświęcamy powieści Jana Balabána *Zeptej se táty*, w której autor musi pogodzić się ze stratą bliskiej osoby, przy czym smutek miesza się tu z potencjalną utratą wiary w sens jej życia i spuścizny, którą po sobie pozostawiła. Balabán w swojej ostatniej powieści podchodzi do kwestii natury moralnej bardziej pokornie, niż to miało miejsce w przypadku publicystycznego sposobu ujęcia tego tematu, na przykład w eseju *V minovém poli*. Tutaj nawet współczuje ludziom, którzy nie potrafią wybaczać, pragnie też bronić swoich przodków i wiarogodnie udowodnić ich rację, chociaż wie, że w przeważającej większości przypadków nie jest to już możliwe.

Twórczość Petra Motýla, poety, prozaika, tłumacza, reprezentowana jest w naszej publikacji przez małą książkę *Kam chodí uhlí spát*. Z rozległej twórczości charakterystycznego przedstawiciela literatury czeskiej, związanego z czasopiśmem „Modrý květ”, na łamach którego w okresie po aksamitnej rewolucji krytycznie wypowiadano się o regionalizmie, celowo wybraliśmy tę pozycję, ponieważ jej temat nawiązuje do tradycyjnego systemu wartości, w jakim osadzony jest człowiek żyjący w tym regionie, jest niezaprzeczalnie autentyczna i przedstawia spojrzenie na grupę społeczno-demograficzną, którą według słów Jana Balabána dosłownie „opanowała epidemia bankructw”. Górnictwo i praca w przemyśle stały się dla wielu mieszkańców tego regionu sensem życia, dlatego utrata pracy po zamknięcia kopalń, a tym samym utrata kodeksu etycznego doprowadziły do rozpadu tradycyjnych relacji, do poczucia wykorzenienia i dezorientacji, mimo że niektórym umożliwiła oszałamiającą i niezwykle szybką karierę, często jednak doprowadzając ich do nihilizmu moralnego.

Na zakończenie postaramy się też podkreślić, że zawsze jest ważne dokładne ustalenie zestawu problemów i zdefiniowanie pojęć, które są używane w całym dyskursie. Ma to w naszym przypadku nie tylko związek z teorią regionu i regionalizmu, z konkretnymi wydarzeniami w dziejach regionu, ale także ze sposobem i formą artystycznej refleksji i interpretacji, ze stosunkiem do kultury oralnej i opowiadań, z koncepcją krajobrazu, ze stosunkiem do sielanki (górskiej, wiejskiej) i mitu. Zyskuje tu na znaczeniu podróż, archetyp kształtowany także za po-

mocą kategorii czasu i przestrzeni, niekiedy niezależnie od tego, czy dotyczą one preferowanych ideotematów, czy są osadzone w przekonaniach i preferencjach typowych dla danego okresu.

Dochodzimy tu do wniosku, że region reprezentowany przez krajobraz i aspekty życia w różnych jego rejonach możemy dokładniej poznać tylko wtedy, gdy będą uwzględniane odniesienia do całej kultury, a poszczególne zjawiska będą prezentowane w taki sposób, aby miejsce i jego tradycje ukazane były w szerszym kontekście. Związek z konkretnym miejscem, regionem, obszarem oznacza, że każdy po swojemu włącza się w dany zakres tradycji kulturowej. Konceptualne (fizyczne) obrazy bywają wprawdzie oparte na intencjonalności, jednak zależą również od tego, jakie relacje z rzeczywistością (tj. fizyczną) postacią się zachowały, co ostatecznie najlepiej wyraża stosunek człowieka do dokładnie poznanej kultury.

Literacki kształt regionu czeskiego Śląska i północnych Moraw w powojennym rozwoju literatury XX i XXI wieku omawiamy na podstawie konkretnych tekstów. Proponowane tu interpretacje dzieł literackich ukazują możliwość aktywizacji świadomości regionalnej. Problematyka ta zmusza nas do odejścia od powszechnie panujących stereotypów i do włączenia w proces poszukiwania nowych powiązań także w wielu innych artystycznych dziedzinach. Z jednej strony mamy historie literackie, które pamiętamy dzięki postaciom i wydarzeniom, z drugiej zaś widzimy kreacje atmosfery utworu, oparte o metaforę i doznanie – emocjonalność, która jest mocno zakotwiczona przede wszystkim w czasoprzestrzeni. W twórczości pisarzy średniego pokolenia znajdujemy mit osobisty, autorską intencję, powtórzenie zjawisk w nowym kontekście historycznym, chociaż obecny jest tu także nowy sposób widzenia regionu, co jest związane zarówno z powtarzalnością obiektów, tematów i motywów, jak również z potrzebą przynależności do czegoś. Indukowane wizje i asocjacje oraz doznawane emocje zawsze odnoszą się do indywidualnej i zbiorowej pamięci kulturowej, przy czym w literaturze i sztuce nie można oddzielić denotacji od konotacji.

Jeśli nasza interpretacja zainteresuje również tych, którzy nie żyją w tym regionie i w ogóle nie znają jego realiów, jednakże podobnie jak my nie traktują krajobrazu i ojczyzny prywatnej jako jednostki statycznej, jeśli wzbudzi ich zainteresowanie utwór literacki, przedstawiający ciekawą definicję przestrzeni i miejsca, wprowadzający pojęcie *pamięci kulturowej* i uwzględniający wkład w tworzenie tożsamości jednostkowej i regionalnej, które przenikają do pamięci kulturowej, wówczas cel, jaki sobie postawiliśmy w tej publikacji, zostanie osiągnięty.

Rozdział I

Nowy regionalizm – definicje oraz założenia teoretyczne i metodologiczne

Jeśli dziś postawimy pytanie o to, jaka jest motywacja odnowionego dyskursu o regionalizmie literackim i kulturowym i co zaliczamy do tzw. wyznaczników regionalnotwórczych, oraz o to, w jaki sposób teksty literackie i środki językowe związane z regionem tworzą i kodyfikują tę unikatową przestrzeń, w której konkretyzuje się tożsamość człowieka, to stwierdzimy, że istotne znaczenie ma tutaj nie tylko rzeczywisty horyzont poznawczy typowy dla danego okresu, ale także szerszy kontekst oraz refleksja nie tylko literacka. Wzrasta bowiem zainteresowanie już nie tylko filozofią, antropologią czy socjologią, ale także naukami przyrodniczymi i topograficznymi wymiarami pamięci, czemu towarzyszy świadomość konieczności zbadania konkretnego miejsca i krajobrazu, w którym nasi przodkowie żyli i zostawili swój ślad. Naukowy ogląd regionu staje się więc ważny nie tylko ze względu na tradycyjne badania terytorialne, ale również ze względu na analizę pamięci historycznej i pamięci kulturowej (Nora 1998, Gadamer 1994, Ricoeur 2007, Todorov 2012). Chodzi tu o ustalenie oraz zlokalizowanie istotnego odniesienia do przeszłości i teraźniejszości, któremu odpowiada tendencja tzw. nowego regionalizmu. Przyczyną i motywacją będzie nie tylko analogia zjawisk, zdarzeń i skutków zaistniałych w różnych miejscach Europy i świata, które wykazują tendencję wzrostową i wzbudzają zainteresowanie podobnymi tematami kulturowymi, historycznymi, społecznymi i politycznymi, ale także sposób odnoszenia się do pamięci zbiorowej i obserwowania tego, co ktoś przechowuje w pamięci w stosunku do pamięci społecznej i myślenia społecznego, na co jest skierowane jego poznanie oraz czy rozszerza ono jego horyzont poznawczy, czy też podważa tradycyjną refleksję nad kontekstem historycznym, kulturowym i literackim (Řezníčková 2014).

W badaniach literatury regionalnej w ostatnich dziesięcioleciach widzimy nowe podejście. Zaczęły zacierać się granice rzeczywiste, wyznaczone przez historyczny i polityczny rozwój regionu czy przez osobliwości etnograficzne, doszło do przesunięć na styku sztuki i niesztuki, szczególnego znaczenia nabrał nowy układ materiału badawczego oraz analiza naukowa literatury narodowej, a także nowe podejście w badaniach komparatystycznych (Tureček 2009). Po szczególne opracowania analityczne, które opisują problemy cząstkowe, wychodzą zwykle z perspektywy środkowoeuropejskiej pamięci kulturowej (Zajac 2014) i oparte są na badaniach komparatystycznych oraz na porównaniach genetycznych, w których elementem niezbędnym jest pamięć zbiorowa i pamięć jednostkowa, zawierająca zazwyczaj szczegóły i przykłady konkretnego krajobrazu, miejsca, przestrzeni. Dochodzi w niej do wzajemnych powiązań, które wynikają nie tylko ze schematyczności (pamięci ogólnej) i z unikatowości (doświadczenia jednostki), ale również z naturalnej, geograficznej ekstensji życia, ze stosunku do historii rodzinnej i interakcji społecznych. Identyfikacja z okresem dzieciństwa i młodości, ze zwyczajami dziedziczonymi i kultywowanymi od wieków, może dotyczyć konkretnych wspólnot rodzinnych, ale także szerszej społeczności, np. tych osób, które odeszły z określonego miejsca, musiały lub chciały opuścić swój region, „udały się w świat”, które komunikują się w kilku językach i są akceptowane także w kontekstach innych niż regionalny czy narodowy. Ciągłość jednostki może być potwierdzana przez wielokrotnie powracające wspomnienia, przez dzielenie podobnych doświadczeń ze swymi współtowarzyszami, chociaż wiemy, że każdy człowiek pamięta coś innego, widzi zdarzenie z innej perspektywy, przypomina sobie inne odczucie i wymaga, co rozumiałe, także innego sposobu odbioru.

W badaniach regionalnych i w sposobie myślenia o regionie nie umniejsza się znaczenia historycznego, przebiegu ostatnich wydarzeń, ani unikatowości ludzkiego empiryzmu związanego z usytuowaniem człowieka i z miejscem, w którym poznawał świat i które go naznaczyło. W dalszej kolejności znaczenie zyskują inne ważne impulsy, wywołane przez konflikty cywilizacyjne, przede wszystkim wojnę i związane z nią procesy migracyjne, w wyniku których w tej samej przestrzeni nieoczekiwanie pojawiają się obok siebie różne konteksty kulturowe. Ślad pamięci jest jednak utrwalony w określonych miejscach obecnych w rzeczywistych wspomnieniach kulturowych, rozgrywa się niejako wewnątrz, dopuszcza, że osobowość twórcza może być albo regionalnym indywidualistą, albo konserwatywnym tradycjonalistą. Literatura, która nas tu interesuje, staje się narzędziem komunikacji społecznej, jej przejawem jest intertekstualność w formie cytatów folklorystycznych, aluzji i parafraz, od pokoleń ożywia tradycję, chociaż prateksty są już od dawna pozbawione swoich funkcji. Na terenach przygranicznych kształtują się w sposób polifoniczny różne relacje kon-

tekstowe, a miejsca pamięci łączą społeczeństwa, instytucje i media, do których należy także literatura. Uczestniczą w formowaniu się tożsamości indywidualnej i regionalnej. Na pewno nie bez przyczyny we współczesnych badaniach regionalnych kładzie się szczególny nacisk na odbiór i intermedialność. W publikacji *Souřadnice míst* zwracaliśmy uwagę na fakt, że własna, osobista, indywidualna tożsamość ludzka opiera się na zdolności do zachowania niepowtarzalności osobowości, którą definiuje się m.in. także przez stosunek do tradycji i tradycjonalności. Człowiek znajduje się pod wpływem „przeżywanej przestrzeni”, pewnych sposobów życia, zwyczajów, tradycji, kultury, relacji przyjacielskich i sąsiedzkich, które przejmując, ponieważ w nich wyrósł, dlatego w naturalny sposób stają się one źródłem narracji, i które nadają mu sens (Ricoeur 1985: 221). Chociaż stosunek do określonego miejsca (tożsamość lokalna), do regionu, terytorium (tożsamość przestrzenna), odnoszenie się do przeszłości i miejsc pamięci nie zależy w takim stopniu od identyfikacji terytorialnej (morawskość, ślązackość itd.), jak to przedstawiali w wielu publikacjach starsi badacze literatury, to jednak znaczenie tożsamości stało się wyraźnym wyzwaniem, a jeśli spojrzymy wstecz na ostatnie dwie dekady, stwierdzimy, że obecnie staje się ono konstytutywnym polem interpretacyjnym. Na przykład cieszyńska poetka i tłumaczka Renata Putzlacherová-Buchtová (ur. 1966), długoletnia dramaturg Teatru Cieszyńskiego, współautorka sztuki teatralnej *Těšínské nebo – Cieszyńskie nebe* (2004), inspiratorka Jaromíra Nohavicy (ur. 1953, bard śląski), debiutowała utworem *Pokus o ztotožnění* (1990). W swoim debiucie zdystansowała się od patetycznego patriotyzmu lokalnego, odważnie nazwała tzw. Zaolzie jałową ziemią, odrzuciła zakorzenione stereotypy i toposy. W związku ze świadomością własnej egzystencji stawia nie tylko pytania nowe, ale pytania odmiennego typu. Po raz pierwszy spotykamy się z obrazami konkretnych miejsc, które tworzą nowe współrzędne wartości nie za pomocą granic, ale symboli mostu. Z punktu widzenia semantyki literackiej należy zgodzić się z Petrem Posledním (2003: 8) i stwierdzić, że topika niewątpliwie przyczynia się do stabilizacji uniwersalnych znaczeń, ale sens stawianych pytań wyodrębia się wtedy, kiedy reprezentują ją symbole związane z poszukiwaniem i odnajdywaniem, z przemieszczaniem się i zbliżaniem. Aby móc spotkać się bez granic, nie można nosić granic w samym sobie.

Według Todorova można ożywiać pamięć i „ślady tego, co istniało i jest albo usunięte, albo sfałszowane i przekształcone, kłamstwa i zmyślenia zajmują miejsce rzeczywistości, zabronione jest poszukiwanie prawdy i jej rozgłaszanie” (Todorov 2012: 92), ewentualnie są one zmieniane w celu wyeliminowania nieprzyjemnych wspomnień i wypierania ich z pamięci. Należałoby przypomnieć tu choćby referaty, zaprezentowane na kongresie zorganizowanym przez Fundację Au-

schwitz pod nazwą *Historie a paměť nacistických zločinů a genocid*, który odbył się w Brukseli w listopadzie 1992 roku, gdzie został wygłoszony ów godny uwagi referat Tzvetana Todorova pod tytułem *Zneužívání paměti*. Lecz w ten sposób otwarlibyśmy dyskusję nad kolejnym zakresem bardziej złożonych problemów, które tym razem świadomie jednak pominiemy.

Identyfikacja z miejscem pamięci często jest prezentowana w powiązaniu z pamięcią kulturową, jest włączana do tradycyjnej kodyfikacji symbolicznej, która jest typowa dla trzech-czterech pokoleń i przemieszcza się wraz przesuwaniami się teraźniejszości. Inspirujące wydają się tutaj myśli Jana Assmanna, zawarte w jego książce *Kultura a paměť* (Assmann 2001). Zgodnie z nimi literatura staje się narzędziem komunikacji społecznej i przedmiotem badań nie tylko humanistów. Natomiast według Aleidy Assmann:

[...] paměť stala se faktorem veřejné diskuse významnějším než kdykoliv dříve v minulosti. Paměť vyvolává, aby uzdravovala, obviňovala, ospravedlňovala. Stala se podstatnou součástí individuálního i kolektivního složení identity a poskytuje prostor pro konfrontaci právě tak jako pro identifikaci (Assmannová 2012: 188).

Innym fenomenem, który ma pozytywny wpływ na ożywienie badań literatury regionalnej, jest w ostatnich dziesięcioleciach zainteresowanie specjalistów krajobrazem i estetyką środowiska. Zwiększa się wysiłki, aby zrozumieć miejsca bez uprzedzeń. Nie chcielibyśmy tutaj wyliczać szeregu konferencji, które odbyły się w ciągu ostatnich dwóch dekad, ani wydanych tomów pokonferencyjnych, ale nie sposób nie przypomnieć np. artykułów i opracowań opublikowanych w 1996 roku w periodyku poświęconym chrześcijaństwu i kulturze „Souvislosti” pod tytułem *Místa a místům*. Na początku nowego tysiąclecia duże znaczenie odegrało także podejście interdyscyplinarne, np. zdecydowane poglądy czeskiego geologa środowiska i klimatologa Václava Cílka przedstawione w książce *Krajina vnitřní a vnější* (2002) czy propozycje zawarte w publikacji *Krajina zevnitř* (2002), przygotowanej przez kulturologa Pavla Hájka. Prezentowano wówczas równoległe podejście historyka literatury, socjologa, makroekologa i biologa ewolucyjnego, botanika, zoologa i wielu innych specjalistów. Postrzegają oni krajobraz podobnie: jako fizyczne miejsce, które ulega transformacji i podlega ochronie, ale też jako krajobraz, który ma duszę i w którym jesteśmy po prostu w domu. W ten sposób odpowiadają oni na pytanie, kim jesteśmy i skąd pochodzimy. Systematyczne zainteresowanie krajobrazem wzmógł również cykl konferencji pod nazwą *Tvář naší země – krajina domova* (2001, 2002, 2005, 2008), które zostały zorganizowane przez ekologa Ivana Dejmała i odbywały się pod patronatem prezydenta Václava Havla. Podobne znaczenie miał także szereg innych konferencji, sympozjów, seminariów, jakie miały miejsce na uczelniach Pragi, Brna, Olomuńca, Czeskich Budziejowic oraz na uczelni

w Ostrawie, czyli w mieście położonym w regionie, będącym przedmiotem badań niniejszej publikacji (2011, 2012, 2016, eds. Jan Malura, Martin Tomášek).

Centrum zainteresowania stanowią dla nas północne Morawy i czeski Śląsk, region zmienny ze względu na skomplikowane dzieje, różnorodny pod względem kulturowym i religijnym oraz mieszany etnicznie i językowo, w którym oddziałują wpływy czeskie, polskie, słowackie i niemieckie (viz: *Kulturně-historická encyklopedie českého Slezska a severovýchodní Moravy*, 2013) i w którym respektowana jest jego specyfika etnograficzna. Tutejszy krajobraz, podobnie jak ludzie, jest heterogeniczny, zadawane pytania i podejście do ważnych problemów są różne. I chociaż wiele już na ten temat napisano i opracowano naukowo szereg zagadnień regionalnych, to jednak nadal są to kwestie aktualne. Poszukiwanie związków między tradycją Wołoszczyzny i np. Śląska Cieszyńskiego i Opawszczyzny jest uzasadnione także z tego względu, że każdy z tych regionów miał na przestrzeni wieków odmienną historię i odwoływał się do innych toposów. Na przykład Wołoszczyzna tradycyjnie utożsamiana jest z obrazem idyllicznego górskiego krajobrazu i dumnym, ale jednocześnie gościnnym ludem (Štika 1973), Śląsk Cieszyński wyobraża kresy (Kossakowska-Jarosz 2005: 654), przestrzeń z wieloma granicami, brzegami, z niejako od wewnątrz postrzeganą kulturową peryferyjnością, region ostrawski zaś zyskał symboliczną nazwę „czarnej ziemi” (Martínek 1931), ponieważ jego obraz zawsze łączony bywa z przemysłem, ale także z zapomnieniem, oddaleniem, peryferyjnością w stosunku do narodowego centrum kultury, oraz obcością, która osobliwie koresponduje z północą i „duszą Ostrawy”. Według ostrawskiego pisarza Vojtěcha Martíneka (1887–1960) przypomina samoistnie rozwijającego się olbrzyma, żyjącego bardziej ciałem niż duszą. Za pomocą tych pojęć charakteryzował Ostrawę w 1931 roku w swoim kluczowym eseju, który pod względem treściowym i ideowym koresponduje z ankietą o regionalizmie, a także z konferencją zorganizowaną w Kdyni w 1928 roku (Martínek 1973). Region ten do dziś ma niewiele wspólnego z sielanką, a podróż do Ostrawy, szczególnie w poszukiwaniu pracy, często kończy się tragicznie. Relacja jednostki do miejsc bywa niejednokrotnie dwoista, może być zarówno pozytywna, jak i negatywna, ponieważ każdy z nas tworzy własną mapę (rodową, geograficzną, pamięci), która składa się z kolejnych warstw, relacji, tradycji, przenikających się w czasie i przestrzeni; niekiedy krążą one w społeczności grupowej. W ten sposób mikroregiony stają się atrakcyjne, ponieważ ludzie przynoszą ze sobą swoją kulturę i dopiero w spotkaniu z „innym” poznają to „swoje”, dzięki czemu człowiek w przekonujący sposób odkrywa swoje „ja”. Podstawowym elementem, który otwiera miejsce dla różnic i równocześnie jest ich nośnikiem, jest język i kod kulturowy, chociaż artyści różnych sztuk wskazują na to, że współzależna przestrzeń oparta jest na szeregu innych doznań, które tu celowo pomijamy, pozostawiając je np. porównawczym badaniom literackim.

Tradycyjne kwestie, związane z czynnikami regionotwórczymi, wskazują również na to, do jakiego stopnia przeniknął do pamięci kulturowej niektórych miejsc imaginacyjny świat dzieła literackiego, w jaki sposób miejsca i krajobrazy, związane np. z typową postacią tego regionu – poetą Petrem Bezručem (1867–1958) i jego tomem poezji pt. *Slezské písně*, swą intertekstualnością odcisnęły się w pamięci kilku pokoleń (Smolka 2002). Stworzone przez Bezručę na zasadzie autostylizacji symbole i obrazy przeszły przez filtr perspektywy, a jednak przeniknęły do sztuki tak intensywnie, że wpłynęły na dalszą komunikację kulturową na omawianym obszarze (Martinek 2015: 35–44). Potwierdzenie tego widzimy zarówno w poezji Ondry Łysohorskiego (1905–1989) tworzonej w latach trzydziestych XX wieku w dialekcie laskim, poezji, która odznaczała się silnym akcentowaniem problemów społecznych i nosiła znamiona separatyzmu (Svoboda 1998; Balowska 2004, 2008, 2013; Martinek 2008; Smolka 2015), jak też w epigońskiej poezji Čechoslava Ostravického (1869–1912) oraz w twórczości późniejszych Bezručowskich „kontynuatorów”, którzy chcieli, w ramach socjalistycznej normy kulturowej obowiązującej po przewrocie lutowym, zmagać się z tradycją regionalną. Do Bezručę jednak przyznają się również powojenni pisarze. Na przykład w drugiej połowie lat pięćdziesiątych został założony północno-morawski magazyn kulturalno-polityczny „Červený květ” (1956–1968), którego nazwa pochodzi od Bezručowskiego „kwiatu czerwonego”. Czasopismo skupiało nową generację pisarzy, reprezentujących krytyczne poglądy na regionalizm. Również i na tym polega specyfika środowiska oraz swoisty dualny charakter Ostrawy (Macura 1997: 115–121).

Wiele cech regionalnego fenomenu i wpływów zmieniających się w poszczególnych okresach ujmuje antologia tekstów różnych autorów przygotowana przez Ivana Motýla (ur. 1967) o symptomatycznym tytule *Briketa. Ostravská poezie a poezie o Ostravě 1894–2013* (2013). Nie musimy jednak zatrzymywać się tylko na tej nowości wydawniczej, ponieważ pozytywne lub negatywne odwołania do Bezručę snują się jak czerwona nić przez cały XX wiek i przenikają w ironicznie przekształcanej i demitologizowanej formie także do twórczości po aksamitnej rewolucji. Na przykład w latach 1994–1995 we Frýdku-Místku nieregularnie ukazywało się czasopismo „Modrý květ”, w którym bracia Motýlowie z przyjaciółmi z różnych miejsc Europy Środkowej rozliczali się z pseudoregionalizmem. W roku 1994 powstaje również sceniczny montaż poezji i kabaretu Radovana Lipusa i Petra Hruški *Průběžná O(s)trava krve*, prezentowana na scenie Starej Arény, a następnie wielokrotnie wznawiana, również przez radio i telewizję. W ostrawskim Teatrze Petra Bezručę w 2009 roku był wystawiony „niepietystyczny” spektakl o losach poety i interpretacji jego twórczości autorstwa Jana Balabána i Ivana Motýla *Bezruč?!*, w 2014 roku w ostrawskiej Galerii Platon na terenie Nových Vítkovic była urządzona wystawa zatytułowana *Kdo na moje místo* itp.

Aktualny nadal pozostaje problem wpływu osobowości twórczej, jego literackiej fikcji i dykcji.

Topos miejsca może być jednak rozumiany jako fikcyjna narracja stworzona na podstawie szerzej pojętej topologii. Jako przykład przywołajmy obrazy pejzażu i ojczyzny prywatnej Květy Legátové (1919–2012), znanej z cyklu opowiadań *Želary* (2001). Podstawę toposu miejsca stanowi u Legátové typizacja zjawisk przestrzennych określonego górskiego środowiska w zapadłej miejscowości z dala od cywilizacji. Oddziałuje konkretnie, chociaż nie jest dokumentem o faktograficznej dokładności, jest zbudowany jako świat fikcyjny ze swoją filozofią, odpowiada temu, co jest niekiedy określane jako antropologiczna współrzędna miejsc, badana przez geo-poetykę (Rybicka 2012). W opowiadaniach, począwszy od wymyślonej nazwy aż po wewnętrzne relacje osobowe, widoczne jest przemyślane ukształtowanie subiektów i obiektów tak, jak to ma miejsce w fikcyjnych światach literackich. Wieś *Želary* sama dla siebie stanowi cały świat. Jakby czas tu się zatrzymał, a wydarzenia nabyły tragicznego znaczenia w logice wyjątkowego i zamkniętego świata. Domy mieszkańców są tu bardziej schronieniem przed złą pogodą i miejscem do spania, niż miejscem rodzinnym, miejscem harmonijnych relacji i idyllicznej egzystencji. Życie ludzi w *Želarach* jest raczej surowe, podobnie jak przyroda, płynie niezależnie od cywilizacji i od „wielkiego świata”, uwarunkowanego meandrami historii, odpowiada raczej wewnętrznym prawom dyktowanym przez los.

W opowiadaniach Květy Legátové zachowany jest realistyczny, dokładniej mówiąc naturalistyczny sposób przedstawiania środowiska, nie chodzi tu jednak o psychologizację, lecz o tematyzację struktur społecznych. Wyraźny jest w nich wpływ tradycji czeskiej prozy okresu międzywojennego, chociaż poetyka narracyjna autorki jest inna. Fikcję tworzą wydarzenia, podobnie jak fikcyjne światy i odniesienia. Literacki obraz *Želary* ożywił w czeskiej literaturze przełomu XX i XXI wieku zainteresowanie nowymi ujęciami starego dylematu kultury europejskiej. Dochodzi w nim do konfrontacji mitu i cywilizacji, celem staje się polaryzacja upodmiotowienia i uprzedmiotowienia, która przenika do tematu i stylu utworu. Autorka wykorzystuje tu niejako system przezroczystych map, które nakładają się na siebie. W ramach tego samego krajobrazu literackiego spotykamy się z modelem *locus amoenus* i *locus terribilis*. Nieskażone piękno górskiego krajobrazu nie łączy się jedynie z kwestią przynależności, ma też swoje ciemne strony, ponieważ dochodzi w nim do głosu poczucie odizolowania wzmacnane przez ubóstwo, alkoholizm, emocje wypływające z dawnych krzywd, antypatie, nienawiść, okrucieństwo. Legátová żywo oddaje określony (nieokreślony) czas i jednocześnie obraz czasu wypełnia wszystkim, co było i co będzie. Jesteśmy świadkami niezwykłego uchwycenia przestrzeni i przestrzenności z kombino-

wanymi opcjami w wymiarze czasowym. Układu opowiadań nie cechuje chronologia, przebieg wydarzeń nie rozwija się w jednolitym nurcie, a jednak ważne jest tu przecinanie się naturalnych cykli i faz życia ludzkiego. Po przeczytaniu cyklu ośmiu opowiadań *Želary* oraz późniejszej noweli *Jozova Hanule* (2002) uświadamiamy sobie, że intensywność estetycznego oddziaływania tych tekstów nie musi wynikać tylko z dobrej znajomości miejsc, z lokalnego kolorytu związanego ze specyfiką środowiska i osobistym przeżyciem, z akceptacji i przyswojenia odziedziczonych wzorców kulturowych, ale może być wynikiem wykształcenia literackiego.

Popularność twórczości osiemdziesięcioletniej autorki, Květy Legátovéj, wzrosła po adaptacji filmowej jej opowiadania. W ten sposób *multimedialność* staje się jedną z oznak zmian, jakim podlega nowy regionalizm. Adaptacja, której autorem jest Ondřej Trojan, nosi nieco mylący tytuł *Želary* (2003)², powstała bowiem w oparciu o nowelę *Jozova Hanule*. Film składa się z mozaiki wielu epizodycznych obrazów i scen z życia bohaterów, których już znamy z opowiadań. W przeciwieństwie do nich nowela jest mocno osadzona w czasach drugiej wojny światowej, a poprzez to, że bohaterka, która przybywa do Želar, reprezentuje nowoczesny typ kobiety wyzwolonej, tekst zyskuje nową wartość konotacyjną. Brneńska młoda lekarka Eliška przeżywa tutaj podwójną przemianę, podobnie jak jej otoczenie. Po raz pierwszy, kiedy przybywa w góry, do miejsc, w których może się ukryć w samotni Jozy. Po raz drugi, gdy *Želary* zostają spalone przez żołnierzy rosyjskich, a ona jest narażona na nowe niebezpieczeństwo i dodatkowo doświadcza śmierci Jozy, w którym się zakochała. Ponownie musi nie tylko zaakceptować swój los, ale także powrócić do miasta, do swojej pierwotnej tożsamości. Po pewnym czasie odwiedza te same miejsca, ale widzi już tylko ruiny starych chałup w tle nowych i nowoczesnych domów. Z jej śladem pamięci nie mają one nic wspólnego. Semioza przestrzeni ma w adaptacji *Želar* bardziej złożone tło religijne, kulturowe i polityczne, interesujące są tu wymiary przestrzeni, których prze wartościowania dokonują sami bohaterowie. Legátová jako nauczycielka przez pewien czas mieszkała w odległych rejonach Moravskich Kopanic, jednakże jej podejście nie było tym ograniczone, pozostawia szeroką przestrzeń swojemu czytelnikowi, który według własnego uznania może wkroczyć do świata fikcji i wypełnić go wyobrażeniami i znaczeniami zgodnie z własnym doświadczeniem. Prozatorska i filmowa wersja *Želar* znacznie ożywiła zainteresowanie regionalistyką prawdopodobnie dlatego, że opowiadania nie posiadają dokładnie zdefinio-

² Pod tą nazwą do konkursu została zgłoszona filmowa adaptacja opowiadania, nazwę tę pozostawiono także dla filmu. Parę głównych bohaterów zagraли w nim czeska aktorka Aňa Geislerová i węgierski aktor György Cserhalmi. W roku 2003 aktorka otrzymała Českého lva za pierwszoplanową rolę żeńską, a film został nominowany do Oscara w kategorii film nieanglojęzyczny.

wanych granic czy etników, nie są też zdeterminowane przez język czy miejsce, ale stały się dla nas raczej modelem semiotycznym.

Istoty nie stanowi tu napięcie między tradycją a modernizmem, między modernistyczną i postmodernistyczną metodą twórczą, ale raczej to, czy fikcyjne miejsca literackiego świata przedstawionego również mogą stać się elementem formotwórczym, który wpływa na pamięć kulturową. Cechą charakterystyczną nowego regionalizmu jest to, że nowo powstające utwory inicjują dyskurs na temat sytuacji społecznej i kulturowej, odnawia się zainteresowanie reprezentacją rzeczywistego krajobrazu i przestrzeni, prawdziwymi miejscami pamięci, przy czym aktualność regionalizmu jest tu skutkiem, a nie przyczyną. Wzrost zainteresowania z kolei wpływa na jego źródła. Literackie toposy u Legátovej powtarzają się i stają się skuteczne, ale nie da się tu jednoznacznie określić, co wpłynęło na powstanie tych utworów. Jakie powinno być zatem podejście do cyklu opowiadań *Želary* i noweli *Jozova Hanule*, które poprzez sfilmowanie zyskały wprawdzie na konkretności, ale otworzyły też dyskusję nad tym, do jakiego stopnia topos miejsca powinien być prezentowany jako miejsce rzeczywiste i czy ze źródeł inspiracji mogą zrodzić się, wzajemnie wzmacniać i przenikać wyimaginowane miejsca i ludzie?³ Zostawmy to pytanie otwarte, chociaż jest ono aktualne również w przypadku kolejnych interpretacji. Pojawia się ponownie w sytuacji rosnącego zainteresowania innym odległym regionem, np. jesenickim, wywołanego twórczością autorów *Aloisa Nebela*, kultowej trylogii komiksowej, która początkowo ukazywała się na łamach czasopism, następnie została opublikowana w formie książkowej, a ostatecznie – dzięki adaptacji filmowej – zyskała popularność na arenie międzynarodowej.

W publikacji *Współrzędne czasu i miejsc* nie będziemy już wracać do twórczości Květy Legátovej, mimo że jej metoda opracowania materiału i tematu wydaje się nam bardzo ciekawa. Zamierzamy raczej poświęcić więcej uwagi tekstom, które łączą się z pamięcią osobistą i pokoleniową, ze wspomnieniami, których przykład znajdujemy w twórczości Josefa Strnadla (1912–1986) (*Černá slza*, 1966; *Hořká tráva*, 1969). Jego obraz domu,

³ Podczas poszukiwań odpowiedniego miejsca do nakręcenia filmu ostatecznie wybrano słowacką wieś Zázrivá (powiat Dolný Kubín, Žilinský kraj), w okolicach Oravskiej Magury i Malej Fatry, przy czym niektóre sceny były nakręcone w słowackim skansenie Vychylovka (Múzeum kysuckej dediny vo Vychylovke). Ważnym elementem były kostiumy, inspirowane fotografiami z tego okresu i strojami ludowymi z okolic Ostravicy w Morawskich Beskidach oraz ze Słowacji. Ostravice zaprezentowała także swoją muzykę i kulturę taneczną. Tutejszy zespół muzyczny Gruník występuje w scenie wesela Jozy i Hanuli. Dodatkowo, dialogi filmowe zostały napisane w gwarze, mówi się nawet, że jest to dialekt śląski (šlonský), który w filmie nazywa się „želárskim”. Květa Legátová początkowo nie zgadzała się na użycie dialektu. Język nie miał tu być źródłem identyfikacji czy też przejawem folkloryzacji, nie chciała w ten sposób podkreślać emocjonalnego odbioru rzeczywistości. Ostatecznie jednak z filmowej wersji swoich tekstów była prawdopodobnie zadowolona.

krajobrazu, relacji rodzinnych i sąsiedzkich jest oparty na subiektywnym opisie i cechuje się ekspresją, emocjonalnym stosunkiem do obiektów, przejawia się w formie asocjacji i obrazów poetyckich pełnych harmonii. *Hadí mléko* Josefa Strnadla (1986) to wybór tekstów wspomnieniowych, krajoznawczych i podróżniczych, którego dokonał sam autor. Książka ta to osobista wypowiedź, która świadczy o tym, że jego twórczość nadal jest przekonująca i aktualna, ponieważ opiera się na autentycznych przeżyciach wewnętrznych i świadomości ojczyzny prywatnej (*Člověk se musí vracet, aby mohl žít teď, ve svém čase*). Odmienność widzimy nie tylko w materii pamięciowej i wspomnieniowej (*Každý člověk nosí v sobě svět*), ale przede wszystkim w sposobie odwzorowania małych przyrodniczych obiektów i zjawisk, które trwają na przekór upływającemu czasowi i pozwalają przetrwać w każdych warunkach, nawet w obozie koncentracyjnym (*Noc v patách*, 1969; *Noc je vlak, který jede domů*, 1969; *Listopadky*, 1975).

Słoneczne powroty Strnadla do wołoskiego krajobrazu i domu rodzinnego nie są nośnikiem takiej balladowości, jaką widać w utworach Ludmily Hořkej (1892–1966). Wręcz przeciwnie, przyroda jest dla niego źródłem samoodradzającej się siły, charakteryzuje się witalnością, kinetycznością („akcyjnością”) i nosi znamiona specyficznej poetyczności o uniwersalistycznym regionalnym znaczeniu. Optyka literacka autora jest zawsze związana z miejscami, które uznaje on za swoje, ponieważ dla wołoskiej przyrody i krajobrazu typowe są otwarte ewokacje metaforyczne, odgrywane się w duchu przyjaznych harmonijnych powrotów do szczęśliwego dzieciństwa w Podbeskidziu, u podnóża gór Mjaši i Radhošť (*Domov je střed světa. Je to nejsladší a nejkrásnější končina na zemi. Ten je úběžník všech našich myšlenek a všech vzpomínek od dětství až po hrob.*) Powraca do regionu ukształtowanego zarówno przez folklor słowny, wołoskie baśnie i podania, zwyczaje ludowe i zabawy dziecięce (*Rok pod horami*, 1945; *Zamrzlá studánka*, 1969), jak też przez naturalne prawa życia. W tekstach Strnadla możemy iść krok po kroku przez jego rodzinną krainę i wyobrażać sobie cykliczne przemiany przyrody w ciągu całego roku. Pod powierzchnią elementów lokalnej przyrody znajdujemy archetypy i wartości pierwotnych symboli (słońce, wiatr, drzewo, trawa), które są naszym udziałem na zawsze, także dzięki kontaktowi z domem rodzinnym, reprezentowanym przede wszystkim przez matkę i jej pocieszające objęcia, z domem rodzinnym jako punktem orientacyjnym ludzkiej egzystencji. Symbolika domu często pojawia się w twórczości regionalnych autorów, a jako kategoria kulturowo-antropologiczna interesuje także polskich badaczy (Będkowska 1997: 153–161).

W publikacji *Współrzedne czasu i miejsc* znaczną uwagę poświęcono krajobrazowi przemysłowemu, toposowi miejsca, tematyce miast przemysłowych w rodzaju Ostrawy, i nowym miastom, takim jak Havířov. Tym razem ze środowiskiem miejskim nie łączymy nurtu budowniczych

socjalizmu, w którym opiewano pracę górników, hutników, odlewników, konstruktorów i budowniczych wielkich pieców w hucie im. Klementa Gottwalda (*Nová hut*) w Ostrawie-Kunčicach, pierwszej wielkiej budowie socjalizmu. Interesuje nas raczej współczesność, splądrowane miasto ze zmienionymi nazwami obiektów i miejsc, w którym bohaterstwo jest prawie zapomniane. O utracie tożsamości traktują przede wszystkim utwory Petra Motýla (*Šílený Fridrich*, 1992) i Jana Vraha (*Ostrava*, 1990) oraz proza Balabána i Vraha, częściowo także Binara i Stoniša. Każdy z tych autorów wychodził z innego doświadczenia życiowego, wynikającego nie tylko z różnic pokoleniowych, ale również z wpływów środowiska, które dokładnie poznał i często się z nim utożsamiał. Doświadczenie życiowe Binara (ur. 1942) jest bogatsze o pobyt na emigracji i powrót do Pragi po aksamitnej rewolucji, odpowiada drodze twórczej, na której akt pisania przekształcił się w egzystencjalny gest powiązany z tożsamością. Akt twórczy i wiara w słowo pisane staje się u Binara źródłem nowej wewnętrznej siły i energii, które zyskują wartość już same w sobie. Tematyzacja przestrzeni nie jest u Binara prymana, decydująca jest raczej przestrzeń wolności twórczej autora (u niego rozumiana dosłownie, ponieważ przeżył on traumę spowodowaną pobytem w więzieniu)⁴.

Inspiracja i skuteczność artystyczna Stoniša (1961–2010) polega na czymś zupełnie innym. Przestrzeń regionu jest postrzegana przez niego jako płaszczyzna gry, a pisanie jako improwizacja gry, przy czym autor zakłada, że hipotekstem (Genette 1996) staje się jego własny tekst, do którego nawiązuje. Stoniš, podobnie jak Binar, przez długi czas nie mógł publikować w Czechosłowacji. Jednak negatywnych doświadczeń życiowych nie tematyzuje, raczej broni się przed nimi za pomocą dystansu i postmodernistycznej gry ideami i własnymi tekstami z lat sześćdziesiątych XX wieku (*Povídky pod polštář*, 1963). Stoniš potrafi wybrać z poważnych i powszechnych *loci communes* to, co jest śmieszne, połączyć świadome z nieświadomym, rzeczywiste z rzekomym, autentyczne z fabularnym, potrafi prowadzić intertekstualne gry gatunkami, nigdzie dokładnie nie zaczyna i nie kończy, bawi, toleruje codzienne występki, ale nie znosi udawania, grubiaństwa i kłamstwa, ponieważ prawda ma dla niego wielkie znaczenie (*Jen tak do větru*, 2000). Zdaje sobie sprawę z tego, w jak zasadniczy sposób mogą odbiegać od siebie kontekst historyczny i orientacja życiowa, ma świadomość, że zachodzi proces permanentnej zmiany i przewartościowania. Jest właściwie tolerancyjny względem męskiej słabości do płci przeciwnej, którą uważa za stałe źródło rozkoszy i występku. Krytycznie a nawet sarkastycznie podchodzi do

⁴ Szerzej na ten temat patrz: Joanna Czaplínska *Tożsamość banity. Problematyka autoidentyfikacji w młodej czeskiej prozie emigracyjnej po 1968 roku*, Szczecin: Uniwersytet Szczeciński, 2006, s. 66–81.

wszystkiego, co zakwestionowało obowiązującą orientację historyczną i zaprzeczyło ideałom aksamitnej rewolucji. Nie unika też regionalnych stereotypów ani zmian systemu wartości oraz ogólnych zasad postępowania człowieka (*Paterek a pastýřka laní*, 2003).

W monografii *Souřadnice míst* średnie pokolenie autorów było reprezentowane przez twórczość Jana Balabána, który w swojej prozie wielokrotnie rozlicza się z miejscami ludzkiej egzystencji, z własną tożsamością, z relacją do ojca – lekarza i z wiarą ewangelicką, w której się wychował. Sceny u Balabána przypominają obrazy biblijne, mają mitopoetycką podstawę, kiedy porusza kwestie związane z nadzieją i wiarą, powraca do topizacji miejsc niekiedy oderwanych od pierwotnych znaczeń (*Středověk*, 1995; *Boží lano*, 1998; *Černý beran*, 2000). Tęsknota za nieosiągalnym zakotwiczeniem miesza się z deziluzją, która jest wynikiem kryzysu wieku średniego i życia w splądrowanym mieście (Derdowska 2011), i łączy się z niemożnością pogodzenia się ze stanem obecnym. Ekspansję przestrzeni miejskiej Ostrawy Jan Balabán przedstawia w swoich opowiadaniach, powieściach i nowelach za pomocą paradygmatów destrukcji, zniszczenia i „wchłaniania”⁵. Bohater powieści Balabána *Kudy šel Anděl* (2003), któremu wydaje się, że znajduje się w mieście, będącym niejako pułapką czy przestrzenią umierania, gdzie „rozklada się” infrastruktura przemysłowa, zamykane są fabryki, stale przybywa brudnych gospód i niszczących osiedli, widzi świat przez pryzmat wykorzenionego istnienia. Autor sprawia, że jego bohaterowie nie mają zbyt wielkich szans na uratowanie się, zwiększa dystans czasowy pomiędzy dzieciństwem i wiekiem średnim, a pamięć staje się koszmarem, nie pomaga nawet ucieczka w alkohol. Twórczość Balabána, z powodu jego przedwczesnej śmierci, została dosłownie zakończona, i dlatego jego bohaterowie oraz tytuły książek (*Možná že odcházíme*, 2004; *J sme tady*, 2006; *Zeptej se táty*, 2010) stały się kultowymi, rozciągają się między hałdami a niebem, znajdziemy w nich miejsca konkretne, o dokładnych autentycznych nazwach, chociaż w rozumieniu toposu miejsca przeważa podejście ogólne. Główni bohaterowie noszą znamienne imiona: Pavel i Daniel Nedostál, Hans i Emil, reprezentują pary rodzeństwa i noszą liczne cechy autobiograficzne.

⁵ Isabela Mroczek, *Proměny městského prostoru v díle Jana Balabána*. In *Město, vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Ostrava: FF OU, 2011, s. 154–164. Jak stwierdza autorka, w konkretnym sensorycznym postrzeganiu rzeczywistości przez Balabána nie brakuje absurdałnego zaprzeczenia ciągłości i tradycji: z dawnego starego cmentarza powstał park, pozostało tylko kilka drzew, przypominających postacie ludzkie (*J sme tady*, 2006), z przedszkoli powstały kasyna, sklepy z odzieżą używaną, gospody i lombardy (*Kudy šel Anděl*), z gospody U Richtera – kościół ewangelicki (*J sme tady*), a były hangar zmienił się w dyskont (*Možná že odcházíme*). Całe miasto z powodu paraliżu przemysłu i starzenia się jego mieszkańców zwolniło, zamarło i zeszywniało, stało się bierne i obce (*Zeptej se táty* 2010).

Innym typem pisarza jest Jan Vrak (ur. 1967). W utworze *Obyčejné věci* (1998) sięga jeszcze głębiej w przeszłość niż Jan Balabán, do retrospekcji włącza drugą wojnę światową. Jednak ze względu na to, że jego autorski głos jest ulotny, percepcja nie układa się w logiczną sekwencję czasową, pojawiają się nieoczekiwane strzępy myśli, które nie są uwarunkowane przyczynowo, a tekst staje się mniej czytelny i mniej komunikatywny. Usytuowanie akcji w Havířovie ma swoje znaczenie, ponieważ wszyscy ci, którzy do tego miasta przybyli, nie są dawnymi mieszkańcami, w mieście tym mówi się różnymi językami. W prozie Vraka, w której po raz pierwszy została zastosowana wielojęzyczność, przeplatają się sceny i obrazy widziane w stanie jawy i snu, mające stanowić substytut akcji, jednak im również brakuje dookreśloności, przeplatają się obrazy jako sceny zawierające strzępy słów i sądów. Dominantę tworzy sprzeciw, co wiąże się nie tylko ze zmiennym rytmem i chropowatą intonacją całej powieści, ale także z różnorodnością wybranych perspektyw. O ile warstwy pamięci indywidualnej u Jana Balabána oscylują między znajomością Biblii i literatury anglosaskiej, o tyle u Vraka nie możemy precyzyjnie odróżnić źródeł intertekstualnych. Wpływ innych tekstów przejawia się w różny sposób i bywa niewidoczny, formy niespodziewanie ulegają przegrupowaniu. Sposób definiowania przestrzeni i relacji przez Vraka wychodzi wyraźnie z głębiej odczuwanych kryzysów wewnętrznych i emocji, wyrasta z nieposłuszeństwa i buntu, co więcej, podlega postmodernistycznej zasadzie chaotycznego nagromadzenia wielojęzycznych (głównie czesko-polsko-niemieckich) fragmentów tekstu⁶.

W ramach nowego nurtu zainteresowania regionem oraz historią regionalną i lokalną poświęca się znaczną uwagę kwestii rozliczenia się z przeszłością. Żywa staje się konieczność nowego powrotu do przeszłości, do tekstów i projektów, które są związane zarówno z pamięcią rodzową i regionalną, jak i z postawami pełnymi sprzeczności, nie zawsze honorowymi. Zainteresowaniem cieszą się tak tereny czesko-polskiego pogranicza, związane z Górnym Śląskiem, jak i historia wieloetnicznego czeskiego Śląska Cieszyńskiego, Huleczyńskiego i Jesionickiego, związanych z przeszłością niemiecką. Czesi są równocześnie Ślązakami, Niemcami, Polakami. Powstają w ten sposób analogie z dziejami Polaków, którzy znaleźli swych przodków na Białorusi, Ukrainie, Litwie. Coraz większym zainteresowaniem cieszą się losy osób osiadłych po wojnie na terenach wiejskich lub w miastach, z których wysiedlono ludność niemiecką (np. na Dolnym i Górnym Śląsku). Rozpatrując zagadnienie ojczyzny prywatnej i nieunik-

⁶ Na mieszaną tożsamość językową u Vraka (prawdziwe nazwisko Tomáš Koudela) często zwraca uwagę Petr Mareš (*Nejen jazykem českým. Studie o vicejazyčnosti v literatuře*, 2012), który nie uważa metody Vraka tylko za postmodernistyczną grę i hybrydyzację literatur/kultur, ale także za środek artystycznego wyrazu, mowa łączona jest tu z określonym obszarem i miastem (patrz też Makarská 2014).

nioną konieczność losu człowieka, napotykamy szereg konfrontacji w zakresie historii wielkiej i osobistej, oficjalnie promowanego obrazu miast i wsi oraz własnego pola ekspresji artystycznej.

W ostatnim okresie interesująco przedstawia się nie tylko beletrystyka, ale także projekt *Ostravské příchody*, realizowany w latach 2009–2011 w programie Czeskiego Radia Ostrawa. Zasługuje on na uwagę ze względu na formę autentycznej narracji, dobrze oddającej migrację i przemieszanie kultur z różnych zakątków świata. Jego pomysłodawcą był Radovan Lipus, reżyser teatralny i telewizyjny. Edycja książkowa przygotowana wraz z Mariną Feltlovą zawiera wypowiedzi naocznych świadków, którzy przeprowadzili się do Ostrawy z różnych powodów, i ukazuje nie tylko specjalistów z grona inteligencji technicznej, artystów, ale także robotników, górników i przedstawicieli innych zawodów, którzy przybyli tu w poszukiwaniu pracy, miłości, rodziny, ale także za karę, z powodów politycznych. Historie życia tworzą pamięć miejsc, która jest niezwykle ciekawa ze względu na jej ukształtowanie. We wstępie książki *Ostravské příchody* (2011) historyk Martin Jemelka twierdzi, że pierwsza fala imigracji związana jest z migracją z Galicji, która miała miejsce od lat sześćdziesiątych XIX wieku do kulminacyjnego roku 1900. W czasie pierwszej wojny światowej (1914–1918) Morawska Ostrawa stała się miastem uchodźców z Galicji i Bukowiny (głównie Żydów), a wraz z powstaniem Czechosłowacji wzrosła imigracja z Moraw, z północno-zachodniej Słowacji, a także z dzisiejszej Bułgarii. Następnie „karty rozdawało” Monachium i Protektorat Czech i Moraw, stosunek do Polski, a potem także holokaust i druga wojna światowa, w wyniku czego Ostrawa straciła około 8 000 Żydów i około 25 000 ostrawskich Niemców. Wiosną 1945 roku wielu ostrawian dobrowolnie zdecydowało się opuścić miasto w związku z organizowanymi w kraju akcjami osiedleńczymi szczególnie w okolicach Krnova, Jesioników i Fulneku. Największą falę słowackiej migracji notowano od lat pięćdziesiątych XX wieku, kiedy uchwalono koncepcję długoterminowej budowy nowych osiedli i miast, w wyniku czego powstały osiedla w miejscowościach Poruba i Jižní Město. Wraz ze Słowakami przybywali do miasta także Węgrzy i Romowie, którzy od 1958 roku, kiedy weszła w życie ustawa o przymusowym osiedleniu osób prowadzących koczowniczy tryb życia, przyjeżdżali ze wschodniej Słowacji. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku do regionu ostrawskiego przybywają imigranci z Grecji i Macedonii z powodu prowadzonej tam wojny domowej i przegranej rewolty komunistycznej⁷. Od początku lat siedemdziesiątych XX wieku najliczniejszą grupą imigrantów stają się Wietnamczycy, którzy są dziś największą społecznością i odznaczają się znaczną aktywnością w zakresie przedsiębiorczości, przy czym Ostrawa jest dru-

⁷ Tą problematyką zajmuje się Libor Martinek w pracy *Hledání kořenů. Regionální literatura Krnovska a její představitelé*. Szczególną uwagę autor poświęca np. Praxitelisowi Makrisowi,

gim miastem (po Pradze), w którym Wietnamczycy stanowią najliczniejszą mniejszość. Kryzys strukturalny w gospodarce spowodował, że dziś Ostrawa nie jest atrakcyjna dla imigrantów. Według M. Jemelki postindustrialna Ostrawa jest raczej miastem w marszu, gdzie swoje zamiary realizują cudzoziemcy z Azji (Hindusi, Koreańczycy, Chińczycy), populacja zmniejsza się stopniowo, miasto się starzeje, młodzi ludzie przenoszą się gdzie indziej. Do ostrawskich historii luźno nawązuje cykl publikowany w gazecie „Mladá fronta Dnes” i iDNES.cz, zatytułowany *Ostravské stopy*. Wypowiadali się w nim głównie artyści i publicyści, np. Bohuslav Žárský (ur. 1946), autor wielu filmów dokumentalnych, napisał tekst do mniej znanych fotografii *Ostrava včerejší* (2015) i *Ostrava včera* (2016).

Te obszernie odniesienia do publikacji *Ostravské příchody* przytoczyliśmy po to, aby było jasne, że geografia kulturowa, multikulturowość i wielojęzyczność to kwestie mieszczące się w badanej przez nas problematyce, które niewątpliwie powodują wzrost zainteresowania nie tylko regionalizmem, ale także empirycznymi badaniami pamięci historycznej i świadomości historycznej (Gracová 2004, Labischová 2013). Przenika to do życia literackiego i kulturalnego. W antologii *Briketa. Ostravská poezie a poezie o Ostravě 1894–2013* (2013, ed. Ivan Motýl) pojawia się przedśpiew, którego autorem jest reżyser teatralny Janusz Klimesza:

V potrubí nad zemí hučela řeka
a snoubenka řekla: Takový idiotský kraj!

Potem następuje czternaście stacji, które przypominają pod względem kompozycyjnym drogę krzyżową, charakteryzują się przeplataniem dokumentów, publicystyki i beletrystyki, silna jest dialogiczność tekstu i komunikacja cząstkowa w formie wypowiedzi społecznej, indywidualnej i zbiorowej:

- I *Postavy v různých fázích trosky,*
- II *Srdce probité ohnivou tyčí,*
- III *Nová, krásná, velická, pro horníka, hutníka,*
- IV *Lysá hora: nejvyšší vrchol Ostravy,*
- VII *Všude to, kamaráde, stejně bolí,*
- VIII *Vzkypění cév,*
- IX *Byl by to krásný kámen do prstenu,*
- X *Pravidla normalizace,*
- XI *A já cítím, že to město skrývá krutý klam,*

prozaikowi greckiego pochodzenia, który pisze wyłącznie po czesku i urodził się w Krnovie w rodzinie greckich emigrantów. Edycja książkowa jego noweli *Děti vyděděnců* (1987, Ostrava: Profil) była pozytywnie przyjęta przez krytyków literackich.

XII *Bezruč na každym rogu (Bezruč na každém rohu),*

XIII *Tam pójdziemy między haldą i niebiem (Tam půjdeme mezi haldou a nebem),*

XIV *Ostatnie westchnienie Ostrawy (Poslední povzdech Ostravy).*

Antologię zamyka ponownie nie pisarka, ale malarka Elli Tiliu. Jej westchnienie wyraża się w następujących słowach:

A tak jsem řekla všechno to
Špatné a bolavé, co mě v hloubi
Sralo.
A pak mi došlo, že jsem
Špatná a bolavá
A že se v hloubi seru.
A pak mi bylo konečně dobře.

Literacka Ostrawa kształtowana jest, nie tylko w tej antologii, w oparciu o różne źródła twórcze i artystyczne, rozwija się na fali harmonii ideologicznej i pokoleniowej, często nie ukrywa nieprzyjemnych doświadczeń i postaw, podziwu a nawet adoracji czy pogardy. Sympatyczne jest to, że pojawiają się tu przykłady z twórczości nowych poetów (np. Roman Polách, Jan Nemček, Lukáš Balabán, David Bátor itd.), którzy nie tylko prezentują swoją twórczość na festiwalach literackich (Protimlufest, Měsíc autorského čtení, Ostravský knižní veletrh), wieczorach literackich, np. w antykwariacie Fiducia, w klubach Atlantic, Cooltour, Stará Aréna, ale także spotykają się w kawiarniach literackich lub pubach Academia, Kavárna Daniel, Tajná krčma – Rubrum, Absintový klub Les i innych. Skupiają się na przykład wokół stowarzyszenia Okrašlovací spolek Za krásnou Ostravu, kierowanego przez Ilonę Rozehnalovou, właścicielkę antykwariatu i galerii Fiducia. Członkowie stowarzyszenia organizują wyprawy do zapomnianych i zaniedbanych miejsc, odsłaniają coraz to nowe warstwy pamięci miasta. Po Pradze i Brnie również tutaj tworzy się warianty mapy kulturalnej, a osoby zainteresowane historią miasta lub turyści mogą poruszać się po mieście w celu odnajdywania interesujących rzeźb. W ich przypadku niejako dochodzi do potwierdzenia współrzędnych czasu i miejsca, „współrzędnych pluralizmu i wolności”. Przykładem mogą być inicjatywy podejmowane przez grupę autorów skupionych wokół czasopisma i wydawnictwa Protimluf, kierowanego przez redaktora naczelnego i właściciela, Jiřego Macháčka. Czasopismo ukazuje się od 2002 roku, a publikują w nim nie tylko wspomniani już Petr Motýl, Jaroslav Žila, Milan Krupa, ale także dopiero początkujący autorzy. Protimluf jest jedynym wydawnictwem w Ostrawie, które obecnie publikuje także teksty współczesnych polskich i ukraińskich pisarzy.

Uwzględniając wyniki badań literaturoznawczych oraz regionalnych, dotyczących tzw. nowego regionalizmu (*Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw* 2012) w poszukiwaniu ba-

zowych znaczeń związanych nie tylko ze stratyfikacją w ujęciu horyzontalnym i wertykalnym, ukrytych w semantyce przestrzeni, znajdziemy je w kilku powtarzających się kategoriach. Nowa publikacja została celowo nazwana *Współrzędne czasu i miejsc*, ponieważ opiera się na refleksji czasoprzestrzeni, na analizie i interpretacjach wybranych utworów literackich, które obejmują zarówno przestrzeń intymną (najczęściej rodzinną), publiczną (społeczną), jak i znaną i nieznaną (tajemniczą, niebezpieczną, marzycielską, fantazyjną, destabilizującą), przejawiającą się w różnych formach świadomości w odniesieniu do narracji. Rozpatrywane są tradycyjne przemiany porządku i form życia i ich odzwierciedlenie np. w folklorze słownym. Tutaj czas zyskuje znaczenie wieczności. Monitorujemy transformację miast i krajobrazów w czasie i przestrzeni i to celowo dookreślonych lokalnie, jednocześnie uświadamiając sobie, że do zasadniczego przewartościowania np. obrazu domu rodzinnego dochodzi dopiero po 1989 r. w twórczości autorów młodszego i średniego pokolenia (J. Balabán, P. Motyl, J. Rudiš, P. Čichoň, B. Trojak, E. Tvrda i inni). To właśnie w ich dziełach czas zyskuje sens wartościujący. Na przykład w przypadku historii Huleczyńskiego, związanego z burzliwymi dziejami, których punktem kulminacyjnym stała się druga wojna światowa, dosłownie otwiera się puszka Pandory, ponieważ autorzy starają się uchwycić relacje między człowiekiem a historią. Tożsamość formuje się tu podczas indywidualizacji. Obejmuje operacje umysłowe (świadome i nieświadome), kiedy reaguje się na zmiany i możliwości życiowe. Rozpoczyna się tu także dyskurs o tabuizowanych do tej pory relacjach, stanowiskach i perspektywach. Czas i przestrzeń nabierają tu znaczenia tymczasowości. W literaturze polskiej możemy znaleźć podobne rozwiązania w przypadku Kłodzka, gdzie również niezbędna jest rekonstrukcja relacji Polaków i Niemców. Na przykład w powieści Olgi Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny* (1998), której akcja rozgrywa się w okolicy Nowej Rudy na Dolnym Śląsku, w miejscach heterogenicznych z powodu nowego osiedlania i mieszania się starej i nowej tradycji, codzienność i dawne zasiedlenie mieszają się z nową i autentyczną historią. Podobnie jak w przypadku Huleczyńskiego na odczucia i opinie postaci mają wpływ także przeróżne argumenty, o których w miarę upływu czasu młodsze pokolenie dowiaduje się z informacji, zapisów kronikarskich, miejscowych legend, strzępków rozmów i marzeń, w których przenikają się realna przestrzeń i czas⁸.

Wybrane teksty literackie zainteresowały nas ze względu na ważne cechy tożsamości regionalnej i etnicznej (Dambrosz 1987), związane z rozwojem społeczności lokalnych i regionalnych, a także ze względu na świadomość jednostek i obywateli, należących do tych miejsc. Ponadto publikacja rejestruje przemiany funkcji literatury, ponieważ z nosiciela walorów estetycznych

⁸ Powieść została przetłumaczona przez Petra Vidláka i opatrzona wstępem Renaty Putzla-cher-Buchtowej, w którym autorka podaje, że pierwszą falę kolonistów tworzyli ci, którzy pocho-

i kulturowych staje się również krynica, skąd biorą początek wartości duchowe o charakterze informacyjnym, formotwórczym i użytkowym. Pomimo wszelkich zewnętrznych ingerencji politycznych i militarnych oraz zmian granic konkretne miejsca stają się esencją trwałości i trwa w nich tylko to, co zachowuje swoją istotę (Pechar 2001: 11–17, Korepta 2005: 13).

Wiele miejsc pamięci literackiej i kulturowej odnosi się do wydarzeń kulturalnych i duchowych, pamięci komunikacyjnej i społecznej związanej z pamięcią miejsc i to pamięcią niekiedy sięgającą nawet trzech pokoleń (Assmannová 2012: 184–202). W badaniach szczegółowych rozważa się związek między pamięcią historyczną i kulturową (Assmannová 2013: 62–67, Ricoeur 2012: 161–169), rozpatruje się także twórczość, związaną z krajobrazem kulturowym widzianym z perspektywy historycznej (Bakoš 1988, Bartoš 2004, Martinek 2011) oraz ze wspomnieniami opowiadań zasłyszanych w dzieciństwie (Urbanová 2001: 49, 2003: 15). Przy wyborze utworów brane są pod uwagę względy zarówno kulturowe, jak i estetyczne, dlatego występuje tutaj stosunek komplementarny między literaturą piękną i kulturą w szerszym rozumieniu tego słowa oraz chodzi o szerszą specyficzną komunikację literacką, przytaczane są wybrane teksty literackie, często oparte na wspomnieniu, którego podstawą jest wewnętrzne doświadczenie lub przeżycie, na intymnym poznaniu konkretnych miejsc, kształtujących nasze życie często wbrew naszej woli (Trávníček 2007).

Celowe zmierzanie w kierunku przeżywanego współczesności i jego pulsacyjny charakter (Zajac 1993) spowodowały uwzględnienie w publikacji *Współczesne czasy i miejsca* nowszych utworów. Odwołania do kontekstów genetycznych, historycznych, psychospołecznych, osobistych, językowych i innych stanowią wypowiedzi otwarte, nieukończone, niezamknięte i chociaż niekiedy rozważania prowadzone są z uwzględnieniem kategorii historycznoliterackich, to jednak w interpretacjach przeważa semiotyka literacka, antropologia filozoficzna i historia kultury, poetyka i estetyka, przy czym chodzi nam tu przede wszystkim o uchwycenie wspólnego zjawiska, o dialogowość i możliwość wzajemnego zrozumienia. Wybrani autorzy i ich utwory – szczególnie w pierwszej grupie – mogą wydawać się peryferyjni (Kuźma 1987: 123), sytuacje analogiczne mogłyby wystąpić również w innych regionach, jesteśmy jednak przekonani, że konieczne są powroty do czegoś podstawowego, związanego z poszukiwaniem korzeni, co należy do podstawowych symboli i wzmacnia relację odbiorcy do aktualnej sytuacji

dzili z całej Polski, ze wschodniego pogranicza oraz z Tatr. Nigdy nie osiedlili się „naprawdę” z obawy, że Niemcy znowu ich zaskoczą. Drugie pokolenie starało się jakoś przeżyć i dopiero trzecie pokolenie zaczęło ten teren traktować jako swój, rodzinny, zaczęło starać się zrozumieć przeszłość Ziemi Kłodzkiej i wierzyć, że wzajemne stosunki niemiecko-polskie mogą ulec zmianie (Urbanová 2003: 17).

społecznej, ożywiając podstawowy, pierwotny topos. Ograniczamy się do konkretnych utworów, do jednego aspektu komunikacji literackiej, chociaż niekiedy odwołujemy się do myślenia o literaturze regionalnej, do aspektu wielonarodowości kultury, do indywidualnej odpowiedzialności autorów i solidarności ludzkiej oraz kultury jako pola wewnętrznego zaangażowania. Niektóre przytaczane utwory są zresztą znane w kilku językach i równie dobrze funkcjonują w literaturze czeskiej, niemieckiej i polskiej, odgrywają istotną rolę w kontekście kilku kultur. Ponadto, dodajmy, mimo że uwaga w naszej publikacji jest skupiona raczej na tendencji do aktywowania tradycji bez zamykania się na nowe, to jednak kolejność poszczególnych części pracy została świadomie oparta na kryterium tematyczno-problemowym, ponieważ chodzi nam tu o ewentualną szerszą recepcję literatury śląskiej (Kossakowska-Jarosz 1999: 36–42). Niemniej postaramy się w sposób pośredni odpowiedzieć na pytanie, czy motywacja wyboru przez autora fikcyjnych miejsc jako przestrzeni literackiej i podstawa toposu miejsca zostały dane przez relacje naturalne, wyjaśniające kontekst życiowy, czy raczej przez relacje mityczne.

Nowy regionalizm, jak najczęściej określa się ponowne zainteresowanie międzykulturowymi (Taylor 2001, Poslední 2000), językowymi (Balowski 2010, 2015; David, Mácha 2014; David, Davidová Glogarová 2015) i literackimi badaniami regionów (Zarek 2010, Dutka 2012, Martinek 2015), odnawia zainteresowanie badaniami komparatystycznymi nad różnymi znaczeniami danego zjawiska w historycznie pierwotnej przestrzeni kulturowej, ponieważ ciągle przenikają one do świadomości, ale są mniej zrozumiałe, powstaje więc potrzeba ich wyjaśnienia.

Nowy regionalizm wymaga szerokiego teoretycznego tła, ponieważ dotyczy wielu tematów i refleksji metodologicznych, wymaga odwołań do innych dyscyplin naukowych. Szereg inspiracji można znaleźć w ciekawej krakowskiej publikacji pt. *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw* (2012), wśród czeskich badań literackich interesującą wydaje się książka czeskiego polonisty i bohemisty Petra Posledniego *Měřítko souvislosti (česká a polská literární kultura po roce 1945)* (2000). Na początku wspomnieliśmy o podwójnej semantyce badanych tekstów literackich – autonomicznej fikcyjności i stosunku do rzeczywistości. Ze względu na to, że literaturę regionalną rozumiemy jako komunikacyjny konstrukt kulturowy, w przypadku wyimaginowanych konceptów w znacznej mierze opieramy się na hermeneutyce (np. Paul Ricoeur), natomiast w przypadku „przeżywanego życia” uwzględniamy problem pamięci zbiorowej, figur pamięci, stosunku do pamięci i historii oraz związku pamięci i tradycji (Halbwachs 2009, Assmann 2001). Podczas interpretacji utworów szeroko czerpiemy z polskich źródeł teoretyczno-literackich, opartych na dobrze opracowanych zagadnieniach z zakresu socjologii literatury. Wra-

camy także do interdyscyplinarnych pojęć środowiska, które już dawno nie jest postrzegane tylko jako *milieu* (Cooper 1992), ale także jako miejsce przemysłu, codzienności, peryferyjności. Zdajemy sobie sprawę z tego, że pewne zagadnienia i problemy są tutaj raczej zarysowane i tylko niektóre z nich są w dalszej części szczegółowo rozwinięte w poszczególnych interpretacjach konkretnych utworów.

Rozdział II

Filiacje etnograficzne, folklor, tradycyjny regionalizm

1. Literackie adaptacje górniczych baśni i podań z okolic Ostrawy i Karwiny

W naszej publikacji poświęcimy znaczną uwagę podaniom górniczym ziemi ostrawskiej i karwińskiej nie tylko dlatego, że górnictwo jest symptomatyczne dla Górnego Śląska i obejmuje nieograniczoną ilość zagadnień, wskazuje na nakładanie się świata fantazyjnego i rzeczywistego, ale także dlatego, że wiele obrazów żywej literatury oralnej już zanikło. Podania te jednocześnie ujawniają szczególny związek z poprzednimi pokoleniami i w specyficzny sposób przechowują regionalne dziedzictwo kulturowe. W baśniach i podaniach związanych z górnictwem centralne miejsce zajmuje mit, do którego tradycja literacka nawiązywała tylko częściowo. I chociaż niektóre kluczowe postaci i obrazy weszły w szerszą świadomość kulturową, to jednak ich źródło jest dziś nieczytelne (Sirovátka 1980, Satke 1976).

W ocalałych baśniach, podaniach i opowiadaniach przedstawiane są zwykle typowe relacje społeczne, kluczowe dla powstania literatury regionalnej w XIX i XX wieku, pojawiają się w nich postaci literackie, dla których odniesieniem są realne osoby, np. górnik i jego rodzina, piękna miejscowa dziewczyna, a które jednak tylko nieznacznie nawiązują do świata rzeczywistego. Warto zauważyć, że ucieleśniają się w nich relacje, związane z normami moralnymi, z uczciwością, pracowitością, sumieniem, są obrazem relacji międzyludzkich i świadczą o granicach między przedstawianą rzeczywistością a niepisanym prawem, którego częś-

cią był i jest człowiek. Przedstawianie duchów kopalni, które stanowią metaforę podziemnej przestrzeni i należą do sfery fantazji, dokonuje się w sposób naturalny. Hiperbolizowane są natomiast konflikty powstałe podczas wypadków górniczych. Spotkania górników ze skrzatami są dość częstym zjawiskiem, ale spotkania z władcą Podziemnego Królestwa należą do niezwykle rzadkich. Układ postaci odwzorowuje przyjętą hierarchię oraz szacunek dla autorytetów i niezmiennych wartości moralnych. W ten sposób pośrednio dowiadujemy się o porządku aksjologicznym, który obowiązywał nad ziemią i pod nią, o fizycznym i duchowym potencjale oraz o możliwościach tkwiących w człowieku, w dobrym i złym tego słowa znaczeniu, ponieważ nigdy nie wiadomo, co go na ziemi i pod ziemią spotka. Jeśli jest to konflikt pośredni, to ma on postać tragiczną i prowadzi do śmierci, ponieważ jednostka pozostaje w sprzeczności z normami moralnymi, w wyniku czego zostaje wyizolowana ze środowiska. Opowieści z kręgów górniczych w swojej warstwie ideowej wskazują na to, co w realnym życiu jest dozwolone, a co przekracza ustalone granice, co jest konieczne i obowiązujące, a za co karze się surowo. Wskazują również na to, kiedy w danej sytuacji coś staje się trwałą wartością, a kiedy coś wprawdzie wymyka się obowiązującemu prawu, ale poprzez to daje szansę grzesznikowi. To ciekawe, że większość opowieści dotyczy problemów etycznych, punktów stykowych ludzkiej solidarności i uczciwości w pracy, że przeplatają się w nich zwyczaje stare i nowe i pojawia się nieodzowna charakterystyka społeczna. Szczególną atrakcyjność zyskuje przestrzeń pracy, ponieważ w głębinach kopalń nie rozróżnia się dnia i nocy. Aspekt ten niesie w sobie coś kosmicznego, zaciera się bowiem tu wymiar czasu, ale pozostaje kontrast między zamknięciem w głębinach a otwartością krajobrazu na górze.

Zapisy folkloru słownego i późniejsze ich opracowania literackie w innych obszarach ludzkiej działalności nie są czymś wyjątkowym, jednak w przypadku folkloru górniczego mamy do czynienia ze specyficzną sytuacją, ponieważ zapisy nie były prowadzone systematycznie. Można więc postawić pytanie: właściwie w jakiej formie zachowały się ludowe baśnie i podania górnicze? Aspekt regionalny i zasada regionalizmu nie pozwala traktować ich jako spontanicznych aktów mowy, zapisanych, a następnie na nowo opowiedzianych. Adaptacje literackie, jakie znamy, zawsze odnoszą się do celowo wyostrzonej przez autora optyki, i nawet jeśli poszukujemy wśród postaci świata przedstawionego takich, które byłyby nośnikami dodatkowych znaczeń, to często ich nie znajdujemy, ponieważ autor ich po prostu nie wziął pod uwagę, z jakiegoś powodu je usunął. Z tego względu w niniejszym tekście wykorzystujemy teorię gatunku, uwzględniając badania Oldřicha Sirovátki i jego prace na temat relacji między literaturą oralną a literaturą dla dzieci (Sirovátka 1998). Górnicze baśnie i podania z regionu Ostrawy bowiem paradoksalnie najlepiej zachowały się w tym komunikacyjnym i funkcjonalnym modelu literatury. W pewnej mierze uwzględniamy także teorię

literackiej adaptacji podania, przedstawioną w słowackich pracach naukowych (Vitězová 2005), ale podkreślamy, że w przypadku baśni i podań o tematyce górniczej często nie dysponujemy profesjonalnie opracowanymi starszymi zapisami folkloru słownego. W związku z tym warto w tym miejscu przytoczyć kilka faktów dotyczących historii górniczej tradycji narracyjnej.

Folklor górniczy stanowi jeden z najstarszych elementów tradycji rzemieślniczej, swój początek ma w średniowieczu i wykazuje podobieństwa np. w tradycji czeskiej, polskiej czy niemieckiej. Początki działalności wydobywczej w Ostrawie związane są z faktem odkrycia węgla na ziemi ostrawskiej i karwińskiej już w latach sześćdziesiątych XVIII wieku, a dokładnie w 1763 r. w Dolinie Burni w ówczesnej Polsce, dziś Śląskiej Ostrawie. Odkrycie zgłosił klimkowicki młynarz Augustin, co zostało oficjalnie potwierdzone w liście sztygara Alisa z Kutnej Hory w grudniu 1763 roku. Zgodnie z tradycją odkrywcą jest Jan Keltička, postać historycznie udokumentowana. W Polskiej Ostrawie rzeczywiście żył człowiek o takim nazwisku, który jednak z odkryciem węgla nie miał nic wspólnego. Jan Keltička w 1768 roku tylko tutaj mieszkał i prowadził kuźnię. Zatem już na początku rozważań demitologizujemy ten fakt: najbardziej znane podanie o odkryciu węgla w Ostrawie odnosi się do Keltički, który go jednak nie znalazł. Mimo to uważa się, że systematyczne wydobycie węgla kamiennego rozpoczęło 26 lutego 1782 r. w Landeku, a do budowania kopalń i szybkiego rozwoju górnictwa doszło w XIX wieku, kiedy można już mówić o znacznym wzroście liczby powstających przedsiębiorstw górniczych, z czym wiązał się także napływ doświadczonych fachowców z Czech. Nasuwa się tu pytanie, kiedy i jak doszło do powstania podania o Keltičce. Historyk Milan Myška w popularno-naukowej publikacji *Tajemství názvu* (Myška 2005: 12–14) stwierdza, że zapis powstał dzięki Karlowi Jaromírowi Bukovanskiemu (1844–1932), nauczycielowi, historykowi, wybitnemu organizatorowi życia publicznego w Morawskiej i Polskiej Ostrawie, który w roku 1878 opublikował książkę *Polská Ostrava a okolí*. Przed tą publikacją nie ma żadnych informacji o Keltičce, nikt o nim nie wspomina. Bukovanský jest również autorem artykułu *Něco o objevu uhlí v Polské Ostravě*, wydanego najpierw w 1883 roku w „Ostravanie”, w dodatku do „Opavského týdeníka”, a rok później w popularnym kalendarzu *Horník*. Wydaje się więc prawdopodobne, że podanie powstało sztucznie i dopiero opublikowanie utworu otworzyło mu drogę do szerszego grona odbiorców. Fakty historyczne (odkrycie węgla i jego wydobywanie) połączono z historycznie udokumentowaną postacią ostrawskiego kowala Keltički, poddanego Śląskoostrowskiego Latyfundium Wilczków. W ten sposób powstało opowiadanie, które do dziś przekazuje się w tradycji ustnej. Jednak niewiele osób wie, że wersja Bukovanskiego mogła być celowym remedium na historię odkrycia węgla przez niemieckiego naczelnika austriackiego pułku piechoty, który pewnego dnia zarządził odpoczynek swoich żołnierzy w dolinie Burni w Polskiej

Ostrawie i przypadkowo znalazł czarny kamień, który się palił. Motywacja do napisania przez Bukovanskiego tego podania mogła mieć powody patriotyczne, chciał po prostu wzmocnić czeską dumę i przynależność do miejsca, podwyższyć świadomość narodową mieszkańców Ostrawy. Przeplatanie się tutaj różnych światów oraz fikcji z rzeczywistością wynika właściwie w dużej mierze z faktu, że w kulturze Ostrawy nakładały się na siebie różne tradycje.

Poglądy folklorystów

Według znawczyni śląskiego folkloru, Marty Šrámkovej (1997), a zwłaszcza Antonína Satke (1976) i Karola Daniela Kadłubca (1995), folklor górniczy na ziemi ostrawskiej i karwińskiej był niezwykle bogaty i żadna inna profesja (rzemiosło czy przemysł) nie była na tym terenie rozwijana w tak znaczącym stopniu. Należy zatem jeszcze raz podkreślić, że opowiadania o górnikach z regionu ostrawsko-karwińskiego z jednej strony wskazują na wspólne cechy z obszarami węglowymi w Polsce i z kopalniami soli w Galicji, ponieważ wielu pracowników przyszło tutaj właśnie z tych terenów, ale z drugiej strony mają one wiele niepowtarzalnych cech, które je różnicują i powodują, że są one znane tylko na tym obszarze. Różnice są widoczne w tym, że górnicze opowiadania, baśnie, podania, opowiadania komiczne funkcjonowały w żywej tradycji ustnej jeszcze na początku czterdziestych lat XX wieku, a potem nagle zniknęły nawet z repertuaru narracyjnego samych górników. Styl życia górników w tym czasie zmienił się tak bardzo, że niektóre tematy niejako naturalnie zanikły i nie można ich było już zarejestrować. Gdyby nie inicjatywa Instytutu Śląskiego w Opawie i pracowników czasopisma etnograficznego „Radostná země”, które ukazywało się na początku pięćdziesiątych lat XX wieku, nie wiedzielibyśmy dziś zbyt wiele o górniczym folklorze słownym. Materiał, który został zgromadzony szczególnie w latach sześćdziesiątych XX wieku dzięki przeprowadzonym wówczas badaniom porównawczym, wskazywał na dalsze możliwości badawcze, jednak wyniki znów czekały zbyt długo na publikację, a tymczasem kopalnie zostały zamknięte. Dopiero bowiem w 2006 roku ukazała się *Hornická lidová slovesnost Ostravska-Karvinska* Gabrieli Sokolovej.

Pierwotnie opowiadania górnicze na ziemi ostrawskiej i karwińskiej były przekazywane jako pełne pouczeń relacje, odnoszące się do terenów górniczych, informujące o powstawaniu nazw kopalń i były związane z górnikami, którzy swoją pracę umiłowali tak bardzo, że czasem nawet nie wracali do domu, a po śmierci stawali się skrzatami. Szło zatem o legendy etiologiczne i demonologiczne, określane często jako „przesądne, zabobonne” (Sirovátka 1998: 58). Wiarygodna narracja była uzupełniana o elementy fantastyczne i niezwykle, będące integralną częścią ustnej literatury ludowej. Wyobraźnia była bujna, dlatego też rozróżniano

szereg typów skrzatów. W Czechach byli to mali mężczyźni, którzy mieli „oczy jak igły”, na brodzie zarost, a w rękę trzymali lampkę. Skrzaty-krasoludki zwykle pomagały górnikom, ostrzegały ich przed niebezpieczeństwem, a tylko nieposłusznych karały, w przeciwieństwie do nich polskie skrzaty były stare, z siwą bródką, były złośliwe i mściwe, zmieniały się w zwierzęta (owady szczypiące, myszy). Natomiast w rewirze ostrawsko-karwińskim nie brakowało wśród zwierząt-pomocników żab, które czyniły dobro, wskazywały, gdzie trzeba kopać, aby trafić na bogaty pokład węgla i dobrze zarobić.

Każdy narrator rzekomo dodawał coś, co kiedyś usłyszał, coś przejmował, a coś czerpał z własnego doświadczenia życiowego. W ten sposób opowiadania stawały się stopniowo nie tylko opowieściami o pamięci miejsc, ale także o miejscach pochodzenia. Z opowieści dowiadujemy się wiele o szacunku do pożywienia, o mentalności i relacjach w rodzinie, nie brakuje też wzmianek o św. Barbarze i św. Prokopie, o uroczystościach i obyczajach górniczych, o ciągłym strachu z powodu biedy i nędzy. Niejednokrotnie opowieści te posiadały cechy wspólne z miejscowymi legendami z terenów podgórskich, skąd pochodzili narratorzy. Przenikają się w nich więc miejskie i wiejskie zwyczaje i wyobrażenia. Na przykład, gdy górnicy wracali pieszo późną porą do domu, napotykali światełka, „nocnice”, ukazywały się im też „fajermony” (niosące światło), które pojawiały się nieoczekiwanie w drodze koło cmentarza, kiedy odbywała się msza za zmarłych.

Kolejny krąg tematyczny reprezentują opowiadania, traktujące o ciężkiej pracy fizycznej w kopalniach, gdzie górnikom ciągle towarzyszyło zagrożenie z powodu ognia, wody, wybuchu gazu. Opowiadania z kręgu górniczego związane są z określonym miejscem, mają lokalne pochodzenie, dotyczą kolonii górniczych, typowych zwłaszcza dla dawnego Śląska Austriackiego. Są one związane z subkulturami bardzo różnych klas społecznych, ponieważ górnikami byli również ludzie z marginesu społecznego. W opowiadaniach górniczych niezastąpiony jest charakterystyczny męski humor, który najwyraźniej przenika, co rozumiałe, do opowieści z życia, opowiadań humorystycznych i żartów, chociaż występuje on także w lokalnych podaniach śląskich z Ostrawy, Orłowej i Karwiny. Przejście do dnia powszedniego trwa tak długo, dopóki górnikowi wystarczy sił fizycznych. Panuje tutaj określona uniwersalność. Pomaga się słabszemu, kiedy potrzebuje pomocy, a nie krępkiemu, który jest leniwy. Pomaga się tym, którzy w sposób niezawiniony znaleźli się w bardzo trudnej sytuacji, ponieważ w przeciwnym razie cała rodzina zginęłaby z głodu. Pomoc duchów kopalni jest uwarunkowana bardziej niedoskonałością człowieka, czasem zmierza ku cechom, emocjom, zmysłom danej jednostki. Jeśli górnik jest zmęczony ciężką pracą i ze zmęczenia uśnie, to skrzat go przebudzi i pomoże mu. Nie chodzi tu o symboliczną różnorodność perspektyw, ale o materialną niedoskonałość ludzkiego ducha. Z inną sytuacją mamy do czynienia, gdy skrzat przychodzi, aby sprawdzić,

czy górnik się poprawił, czy potrafił dotrzymać słowa itp. Jeśli nie, to nie jest ostrzegany, ale bezpośrednio karany. Pojawienie się duchów kopalni i rozmowa z nimi zawsze jest niezwykłym wydarzeniem, niesie w sobie znamiona sił tajemniczych i światów alternatywnych, dlatego nie wolno ich lekceważyć.

Narratorzy górniczych baśni i podań

Nasuwa się pytanie, kto był pierwszym nosicielem górniczych baśni i podań. Zakładamy, że byli nimi wyrobnicy, wozacy, niewykwalifikowani górnicy, którzy w swoim zawodzie i statusie społecznym przechodzili długą drogę rozwoju. W kopalniach pracowało się od posady początkującego – nowicjusza – aż do górnika, który miał wielki respekt względem starszych. Przeważająca część siły roboczej w regionie ostrawskim i karwińskim pochodziła z zewnątrz, z jeszcze biedniejszych regionów. Musieli oni tu stawić czoła bardzo trudnej sytuacji („pietruiństwu”). Znacznie mniejszą grupę tworzyli wykwalifikowani górnicy (np. sztygarzy, inspektorzy kopalniani), którzy przybyli z kopalń rudy w Hornim Benešovie i Příbramie. Również oni stawali się bohaterami opowiadań, zwłaszcza wtedy, gdy zachowywali się wyniośle i byli odbierani jako obcy. Nie mają jednak takiej specyfiki regionalnej, jak prości górnicy. W wewnętrznym podziale warstwy górników na poszczególne typy profesji zawsze ważną rolę odgrywały kwalifikacje, staż pracy, doświadczenie w pracy w kopalni oraz wiek. Najniższą, najgorzej opłacaną i najmłodszą wiekowo grupą robotników, wykonujących najróżniejsze prace pomocnicze, byli taczkarze lub wozacy (tzw. synkowie). W większości pochodzili oni z rolniczego Podbeskidzia, z dorzecza górnej Ostrawicy albo z Cieszyna czy polskiej Galicji, chyba najbardziej zacofanych obszarów Cesarstwa Austro-Węgier. Innymi niskoopłacanymi górnikami byli parobcy, którzy w kopalni powozili końmi. Obie grupy należały do robotników pomocniczych. Nie wolno im było przysiąść się do starszych i doświadczonych górników, mogli jedynie patrzeć na nich z daleka. Często z szacunkiem przysłuchiwali się ich opowieściom, które do nich dochodziły, kiedy starsi i bardziej doświadczeni rozmawiali ze sobą podczas posiłków albo przed wyjazdem na górę.

W życiu kolonii górniczych od dawien dawna z szacunkiem podchodzono do tradycji, kultywowano rytuały rodzinne, niektóre nawyki przenosiły się z pokolenia na pokolenie. Na porządku dziennym bowiem było, że piętnastoletni chłopiec pracował w kopalni i niczego innego, podobnie jak jego ojciec i dziadek, nie znał. Zamiast wędrować po ziemi, chodził krętymi korytarzami wyrobionymi pod ziemią. Ciekawe jest to, że górnicze baśnie i podania z Górnego Śląska wchłonęły elementy natury, religii, życia i pracy, które dla narratora wywodzącego się z szeregów górników były dość realistyczne, ale dla innych uczestników komunikacji postrzegane były niemal jak opowieści przygodowe, zwłaszcza gdy narrator włą-

czał do nich wytwory ludzkiej fantazji, rozwijał motyw skarbu, opowiadał o duchach kopalni lub o wyobrażeniach mitycznych, typowych dla śląskiej tradycji narracyjnej. Nie podawano w wątpliwość istnienia nadprzyrodzonych zjawisk i sił tajemnych, nieuchwytnych i nieograniczonych. Trudno zrekonstruować faktyczne wydarzenia, ponieważ ich pojawienie się w opowieści zawsze zależało od tego, na co gawędziarz położył akcent. Na przykład w Polsce często pojawia się motyw pożyczania lampy, przy czym jeden górnik nie może jej przekazać bezpośrednio do ręki drugiemu górnikowi, ale musi postawić ją na ziemi, żeby „gazy się nie zapaliły”. Ten motyw według Marty Šrámkovej (1997) jest raczej rzadki i jest związany z bezpieczeństwem.

W górniczych baśniach i podaniach z Ostrawy i Karwiny pojawia się kilka specyficznych cech, które zbliżają je zarówno do polskiego regionu górniczego, jak też do niemieckiego i czeskiego. Według Marty Šrámkovej śląskie podania górnicze stanowią szczególną grupę legend, zarówno pod względem liczebności, jak i frekwencji określonych tematów i motywów, nieporównywalną z innymi regionami Europy Środkowej tak w zakresie zawartych w nich pierwotnych cech, niebędących wyraźnym nawiązaniem do stosunków etnicznych i etnograficznych, jak również w zakresie czasu utrzymującej się tradycji narracyjnej (Šrámková 1997). Na przykład nigdzie indziej duchy kopalni nie wcielają się w różne zwierzęta (żaby, myszy, pająki, konie), nie przyjmują postaci światła i kul ognia. Tym bardziej dziwi fakt, że w całym XX wieku nie doczekały się one odpowiedniego opracowania naukowego i artystycznego, a sposób kultywowania i ożywiania ustnej tradycji ludowej obejmował najpierw czytanki ludowe, a następnie folklorystyczne sztuczne formy agitacyjnych wierszowanek z pierwszej połowy pięćdziesiątych lat XX wieku. Także w obecnej polityce wydawniczej publikowanie zbiorów górniczego folkloru słownego należy raczej do rzadkości, stanowiąc marginalne zainteresowanie wydawców. Wzmianki na ten temat można znaleźć co najwyżej w materiałach promocyjnych instytucji regionalnych, zwłaszcza muzeów i bibliotek powiatu karwińskiego i Śląska Cieszyńskiego.

Zapisy profesjonalne i pierwsze opracowania

Historyk literatury, Drahomír Šajtar, w artykule *Stav a úkoly české folkloristiky ve slezské oblasti* (1951) zauważa, że dla regionu Ostrawy i Karwiny jest typowe nie tylko ścieranie się czterech żywiołów narodowych (czeskiego, polskiego, niemieckiego i słowackiego), ale także przekształcanie folkloru wiejskiego w folklor robotniczy. Podsumowując swoje rozważania, stwierdza, że „v celkovém historickém obrazu ústní lidové slovesnosti slezské oblasti by měl být především hornický folklór seizmografem sociálních otřesů, demonstrátorem tendenčnosti v ústní lidové slovesnosti” (Šajtar 1951: 49–57). Pomimo że cytujemy tu tekst

z początku lat pięćdziesiątych XX wieku, kiedy folklor był wykorzystywany w celach ideologicznych, to jednak możemy potwierdzić pozytywną wartość podań górniczych tak w zakresie wskazywania norm moralnych i etycznych, jak i opisu ówczesnych stosunków, wydarzeń i zależności (względem istnienia, egzystencji życiowej). Zachowania postaci w podaniach górniczych są reakcją na bodźce zewnętrzne. Duch kopalni ostrzega je przed zawałami, wspiera ich solidarność i szlachetne cechy. Karze zaś podlega lekceważenie doświadczeń życiowych starszych górników, samolubne zachowanie, co w głębi podziemia traktuje się bardziej emocjonalnie i karze się bardziej bezkompromisowo, przy czym skala i wielkość kary są różne. Niektóre działania są obowiązkowe, inne zaś wyraźnie zabronione. Apelatywum *Nefachčenko*, które określa jedną z postaci podania Gustawa Morcinka, ma paralelę w *Šmierzrobotce (Nevonímuprácička)*. Zawsze chodzi o głupiego lenia, który jeśli nie osiągnie poznania samego siebie, nie zmieni zachowania i nie poprawi się, zostanie wydalony ze społeczności górniczej. W wielu opowiadaniach górniczych nie brakuje przejrzystego fenomenalnego aspektu rzeczywistości, została tu zastosowana funkcja poznawcza, moralna i edukacyjna, chociaż nie brakuje również losowości. Tematyka podań z kręgu „Żywot człowieka i jego los”, odwołującego się do śmierci i zmarłych, należy do najstarszych, a niewyraźnie zarysowane *profanum* i *sacrum* często przenikają się tak ściśle, że trudno je od siebie oddzielić. Do baśni i podań górniczych przedostały się prawdopodobnie z innych tekstów, jednak dziś już trudnych do ustalenia.

Podania górnicze stanowią niezależny gatunek literatury ludowej, który wchłonął inne subgatunkowe odpowiedniki, np. legendę, opowiadanie historyczne, opowiadanie „zabobonne”, bajkę, humoreskę. Opowiadania czy podania „zabobonne” odzwierciedlają głębszy sens moralny, są odbiciem psychiki lub prawdy życiowej, która często tkwi w czymś innym niż w samej tylko wierze w demony. Poruszają one kwestie podstawowych wartości życiowych, losu górników i ich życia, majątku, zdrowia, jednak ze względu na to, że górnicy zwłaszcza w okresie powojennym zmienili styl życia, wiele z tych motywów straciło już swój tajemniczy i metaforyczny charakter.

Ad fontes

Pierwsze zapisy i opracowania folkloru górniczego spotykamy w zbiorze *Slezské báje a pověsti* (1877) Karla Jaromíra Bukovanského, założyciela górniczego towarzystwa czytelniczego Salm (1871) i twórcy *Dějiny Polské Ostravy* (1901). Śląskie i górnicze podania publikował Bukovanský również w „Opavském týdeníku” (8.07.1876, 15.07.1876) i w kalendarzu *Horník, kalendář pro lid hornický* (1884). Z innych książek wartych przypomnienia należy tu wymienić *Naše Slezsko* (1903). Jej autorem jest Jan Vyhřídál, jeden z pierwszych poważ-

nych kolekcjonerów oralnego folkloru ludowego z regionu Opawy i pruskiego Śląska. Wzmianki o podaniach górniczych można znaleźć także w *Knížce o Karvině* (1914) Marka Šípa lub w publikacji *Ostravsko v historii a pověstech* (1931), opracowanej przez Ervina Tenglera. Nie możemy podać dokładnej bibliografii wszystkich zbiorów śląskich baśni i podań ludowych, ponieważ rzadko były one drukowane, pozostały w archiwach prywatnych. Prawdopodobnie jednak poziom prezentacji był w nich różny, co było spowodowane nie tylko społecznie akceptowaną wartością, jaką reprezentowały i którą wielu sobie uświadamiało, ale także przypisywaną im misją.

Z grona osób, które pomogły uchwycić przynajmniej charakterystyczne cechy opowiadań z Ostrawy, przypomnijmy Karla Dvořáčka (1911–1945), Karla Handzela (1885–1945), Jana Rohla (1909–1989), Aloisa Sivka (1920–1971), Antonína Satke (1920–2008), Oldřicha Sirovátkę (1925–1992), ze Śląska Cieszyńskiego zaś przede wszystkim Karola Daniela Kadłubca (1937). Wszyscy wykorzystywali autentyczne źródła, osobiście spotykali się z ludowymi gawędziarzami, mieli świadomość rozbieżności między wymiarem wewnętrznym (treści) a zewnętrznym (formalnym i kształtu). Obserwacje i opinie Dvořáčka, ujęte w artykule *O funkci těšínských »bojek«* („Slezský sborník” 1949) i niespotykane w innych pracach, są do dziś aktualne. Jego zapiski i uwagi są unikatowym źródłem informacji o życiu duchowym zwykłych ludzi, którym bliski był spirytyzm. Godne uwagi są również zapiski Karla Handzela, opublikowane w 1921 roku pod nazwą *Havirské bojky*, później przedrukowane w czasopiśmie „Radostná země” (1951). W rękopisie długo pozostawał także artykuł Rohla *Hornictví na Karvinsku* (1938), który wraz z artykułem *Černá země – radostná země* (1951) został również opublikowany dopiero w czasopiśmie „Radostná země”.

Problematyką tradycji górniczych i oryginalnymi opowiadaniem z Suchej w regionie karwińskim zajmował się historyk literatury Alois Sivek, autor monografii *O Ondráši z Janovic* (1946). Jego materiałowo bogate studium *Hornická tradice* („Slezský sborník” 1949) i studium *Hornické tradice a vypravování ze Suché* („Radostná země” 1951) to szczególnie istotne pod względem komparatystycznym publikacje, ponieważ autor zgromadził i poklasyfikował tutaj nazwy różnych duchów kopalni, które pojawiają się w tradycji różnych narodów europejskich. Do badań tych nazwiadał później w swoich artykułach o zbojnictwie w całym regionie karpaccim (*K otázce některých osobních vlastností zbojnického hrdiny*, 1956; *Zbojnické tradice ve slezské oblasti*, 1956).

Śląskiemu folklorowi, szczególnie zaś górnictwu, poświęcał swoją uwagę systematycznie i przez całe życie opawski folklorysta i znawca dialektu śląskiego oraz gwary górniczej, Antonín Satke. Od 1952 roku zbierał bajki, opowieści, humoreski i anegdoty ze Śląska. Z punktu widzenia analizowanej przez nas tematyki ważne jest, że Satke skoncentrował się między innymi na przetwarzaniu mate-

riałów folklorystycznych w środowisku tradycyjnym i górniczym („Radostná země” 1957) i ściśle współpracował z innymi folklorystami, przede wszystkim z Vlastą Kurkovą. Jeszcze przed jego aresztowaniem ze względów politycznych w 1957 roku udało mu się przygotować ważną publikację *Hlučtínský pohádkář Josef Smolka* (1958), w której dokładnie, precyzyjnie i rzetelnie przedstawił żywe opowiadanie naoczego świadka. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku dzięki Antonínowi Satke w czasopismach „Těšínsko”, „Český lid” i „Slovenský národopis” ukazało się wiele istotnych i wciąż inspirujących artykułów folklorystycznych. Autor analizował w nich specyfikę folkloru górniczego ziemi jabłonkowskiej, gatunkotwórcze materiały folklorystyczne i stosunek gawędziarzy do pracy górników. Uznanie budzą jego przedmowy do książek *Pohádky, povídky a humorky ze Slezska* (1984) i *Úsměv a smích, anekdoty a humorky slezského venkovského a hornického Ostravska* (1991), stanowiące cenne naukowe rozpoznanie tej problematyki. W nich właśnie Satke udowadnia, jak ważne i inspirujące są autentyczne zapisy folkloru.

Klasyfikacja podań górniczych

Oldřich Sirovátka w artykule *Důlní duch zkouší horníka* („Radostná země” 1959) przedstawił klasyfikację materiału folklorystycznego, zgromadzonego w okolicach Ostrawy i Karwiny. Na podstawie międzynarodowych katalogów folklorystycznych zestawił model klasyfikacyjny górniczej prozy ludowej analizowanego obszaru. Ze względu na to, że jest on bardzo przejrzysty i obrazowy, a przy tym dziś trudno dostępny, przytoczymy go w pełnym brzmieniu. Interesujący jest przykład podziału materiału na cztery części i rozróżnienie wzajemnych relacji osobistych i przedmiotowych.

Duch kopalni wypróbówuje górnika

Górník díky pomocy ducha uzyskuje bogactwo, udowadnia swą bezinteresowność i jest nagrodzony.

I. Bohater:

- a) biedny górnik z liczną rodziną,
- b) młodziutki słaby wozak niewiele zarabia.

Duch kopalni pojawia się w postaci

- a) skrzata,
- b) opiekuna, górnika,
- c) zwierzęcia.

Górník obdarowuje go chlebem, a duch obiecuje mu pomoc.

II. Pomoc ducha kopalni:

- a) pracuje razem z nim,
- b) wykonuje pracę w sposób magiczny,

c) obdarowuje go skarbem.

III. Dzielenie się:

A. Górnik udowadnia swoją bezinteresowność

a) dzieli pensję na połowę a pozostały w formie nadwyżki ostatni pieniądź daje duchowi lub go rozcina,

b) proponuje duchowi kopalni część uzyskanego bogactwa.

B. Górnik jest skąpcem, chce oszukać ducha kopalni.

IV. Nagroda:

A. Duch kopalni pozostawia górnikowi jako nagrodę całe bogactwo

a) ostrzega go, żeby nie chodził już na kopalnię,

b) prosi go, aby milczał na temat sposobu zdobycia pieniędzy,

c) zabrania mu dzielenia się pieniędzmi.

Jeżeli górnik nie spełni któregoś z życzeń, spotka go kara: umrze lub straci pieniądze.

B. Duch kopalni karze chciwego górnika śmiercią (Sirovátka 1959: 61–67).

Jeśli uwzględnimy niektóre starsze podania górnicze z regionu Ostrawy i Karwiny i włączymy je do modelu Sirovátki, to będziemy mogli na tej podstawie stwierdzić, że wspomniany wyżej Karel Handzel w artykule *Havirské bojky* w centrum uwagi stawia górnika: „Stary Vavrečka byl robotný člověk. Choč se nadřel jak kuň, nikda němuh k ničemu přijst’. Šel do Ostravy, aby se tu zarobil na kus pola pod horami, ale zdalo se, že ho už Ostrava něpusti z drapuv. Dřel a dřel a nikda nic neměl” (Handzel 1951: 24). Bohaterem jest ubogi górnik (I.a), któremu później objawi się duch kopalni jako żaba (I.c). Pracują razem (II.a), podczas dzielenia płacy górnik pokaże swoją bezinteresowność i zaoferuje duchowi część zyskanego bogactwa (III.A.b). Duch kopalni pozostawia wszystko górnikowi, ale ostrzega go i radzi, żeby nie chodził już na kopalnię (IV.A. a).

Z tym wariantem możemy spotkać się również u Marko Šípa w *Knížce o Karvíně* i u Karla Jaromíra Bukovanského w publikacji *Dějiny Polské Ostravy*. W podaniach tych prymarnie nie są wydrzenia czy akcja, ale etyka i moralność górnika, motywujące jego działanie. Jednocześnie fantazyjna wyobraźnia musi być również motywowana. Czasami jest to spowodowane przez strach, niepokój, respekt, pokorę, kiedy indziej przez odwagę, poczucie obowiązku, solidarność.

Oldrich Sirovátka zwrócił także uwagę na zasadniczą cechę górniczej literatury oralnej, odnoszącą się do podania, do tego, co jednocześnie jest i nie jest prawdziwe. Gawędziarze i słuchacze nie traktowali swoich opowiadań jako fantastycznych zmyśleń, ale przytaczali je jako wiarygodne wydarzenia. Dodajmy, że tradycja ludowa i prezentacje folklorystyczne nie odróżniają ściśle baśni od podania. Oznacza to, że również w podaniach górniczych jest obecny świat nadprzyrodzony, tajemniczość, niezwykłość i cudowność. W podaniach górniczych zawsze dochodziło do przenikania się rzeczywistości i fantazji, nigdy nie były tu wyty-

czone ostre granice. Wydarzenia, które miały miejsce w podziemiu, zawsze były zbudowane w oparciu o polaryzację (życie doczesne vs. podziemne królestwo, górnik vs. Pan Bóg, górnik vs. diabeł, górnik vs. duch kopalni w postaci ludzkiej, zwierzęcej). Równie naturalnie traktowano kategorie życia i śmierci i ich wzajemny stosunek. Oba tematy znajdują się wśród motywów, występujących w podaniach, przetwarzane są w nich w zależności od tego, jaki cel ma pełnić opowiadanie.

Karel Handzel pisze:

Bojky to su to, co se všelisco u nas pověda či boja pravdivého alebo vymyšleného, važného alebo veseleho či tiež uštěpačného (Handzel 1951: 24).

Karol Daniel Kadłubiec we wstępnym rozdziale poświęconym śląskiemu folklorowi górnictwu, zamieszczonym w reprezentatywnej publikacji *Górnictwo i śmiech. Komizm ludowy pogranicza czesko-polskiego* (1995), podaje frekwencję form gatunkowych, które zarejestrował na podstawie ponad dwustu opowiadań zebranych od informatorów podczas badań w latach osiemdziesiątych XX wieku. Na tej podstawie autor wyciąga wniosek, że opowiadania o górnikach i sztygarach mają swoje warianty, zmieniające się w zależności od środowiska społecznego. Według jego ustaleń w górnictwie słownym pojawiały się głównie „kawały i anegdoty” (29,6%), a następnie opowiadania z życia (28,3%). Podanie występowało w zwykłych opowieściach o wiele rzadziej (od 1,9% do 1,1%). W związku z tym można stwierdzić, że szerzenie się podania górnictwa w formie ustnej stopniowo zanika, zaczęto odchodzić od obszernej narracji (rozwlekłej) opowiadań z życia, zaczęła dominować zwięzłość (lakoniczność) wypowiedzi. Nacisk przesunął się na kontakt w formie dialogu, odchodzono od przesądów, a jako najważniejszy element zaczęto traktować humor, zmniejszono zaś wagę tabuizowanych spraw i zdarzeń, autoironii, ośmieszania, przejęzyczenia.

Badacze folkloru, szukający precyzyjniejszej definicji gatunku górnictwa prozy ludowej z rejonu Ostrawy, nie są jednomyślni w swoim podejściu. Na przykład Oldřich Sirovátka ten rodzaj literatury ustnej traktuje jako gatunek pograniczny między opowiadaniem „zabobonnym” a baśnią. Gabriela Sokolová zaś stosuje tu tylko określenie *opowiadanie »zabobonne«*. Dla potrzeb weryfikacji genologicznej moglibyśmy przyjąć za punkt wyjścia klasyfikację podań Libuшы Pourovej (1963: 67), która wyróżnia podania i opowiadania o ludziach, a w obrębie podań górnictwa rozróżnia podgrupę podań o profesjach.

Pod względem kompozycyjnym podania górnictwa są właściwie nieciekawe, przeważa tu linearność. Formuły wprowadzające są zredukowane do konstatacji miejsca. Odpowiada temu także narracja Bukovanskiego:

V okolí Polské Ostravy jest mnoho starých, zapadlých jam. O jedné z nich koluje tato pověst.

Słuchacz szybko bywa wciągnięty w historię:

K horníkovi kopajícimu na dole uhlí přiskákala každou šichtu zelená žabka (Bukovanský 1901: 192).

Typowym zakończeniem jest stwierdzenie:

Událost tato zůstala u všech havírů v dlouhé paměti, a od té doby nikdo neodvážil se sám do práce odebrati (Bukovanský 1901: 196).

Chociaż ostrawsko-karwińskie podanie górnicze charakteryzuje się bogactwem i różnorodnością tematyczną, to jednak wyraźnie podejmuje trzy główne nurty:

- a) odkrycie węgla,
- b) spotkanie górników z duchami kopalni,
- c) likwidacja kopalni.

Wspomniany już wyżej K.J. Bukovanský stwierdza np.:

Před 120 roky se v Polské Ostravě o uhlí ještě nevědělo ničeho. Tenkráté pálivali lidé dřívím. V obci této žil kovář, ten se jmenoval Keltička. Tento kovář našel u nás první uhlí. On měl v Bůrni strom suchý, který nechal vykopati. Najal si k tomu dva dělníky. Ti při vykopávání stromu přišli na černé kameny. Černé kameny se dostaly náhodou k ohni, který sobě dělníci udělali, a které shořely docela. Bylo to kamenné uhlí. Od těch dob (asi od roku 1776) kope se u nás uhlí až do dnešního dne (Bukovanský 1901: 187).

Spotkanie z duchem kopalni również ujmowane jest w różny sposób, a nieraz drugi zakres tematyczny jest zależny od trzeciego – staje się pośrednim świadectwem upadku kopalń.

Literackie opracowania i adaptacje podań górniczych o odkryciu węgla w czeskiej literaturze dla dzieci i młodzieży

Kiedy mówimy o podaniach górniczych, mamy zazwyczaj na myśli formę fabularyzowaną (adaptację), w której tekst podania został już przeniesiony z poziomu ustalonego zapisu do poziomu prozy literackiej. Zwróćmy uwagę, jak ostatecznie poradzili sobie z materiałem następujący autorzy: Richard i František Jurovie, Zdeněk Vavřík, Jan Rohel, Oldřich Sirovátka i František Lazecký. Bracia Jurovie, opracowując *Staré pověsti slezské* (1934), wyszli z konfrontacji starszego tekstu z tym, co było przekazywane ustnie. Jest oczywiste, że podanie pokrywa się tu z rozumieniem i praktyką starszej narracji. Chodzi o wariant znanego motywu o odkryciu węgla w Ostrawie przez czeskiego kowala Keltičkę, który to wariant tradycyjnie przekazuje się od czasu wydania *Slezských bájí a pověstí* K.J. Bukovanského w 1877 roku. Nie jesteśmy w stanie ocenić rdzenia podania folklorystycznego i jego formy. Przyjęło się bowiem już w formie literackiej i stąd

przeniknęło do obiegu czytelniczego i ustnego. Wersja braci Jurów jest jednak zwięzła, zgodnie z założeniami tego gatunku.

Opracowanie Vavříka zostało zatytułowane *Dvakrát o jednom* i opublikowane po raz pierwszy w zbiorze baśni *Květy naší země* (1944). Zdeněk Vavřík opiera się w nim na lokalnych wydarzeniach historycznych i punktem wyjścia czyni miejscową przyrodę, chcąc podkreślić cechy krajobrazu przemysłowego. Forma końcowa ma charakter wyraźnie literacki, odległy od opowieści ludowej, staje się tym samym swobodną adaptacją o innej funkcji. Z tekstu wynika, że autor nie dbał ani o historyczne potwierdzenie istnienia kowala Keltičky, ani o genezę podania i udział Bukovanskiego w narodowym utrwalaniu mitu. Podobna sytuacja występuje w przypadku drugiego tekstu Vavříka, opublikowanego w książce *Ostravice* (1956), gdzie również nie chodzi o transpozycję którejś ze znanych wersji podania. Tworzy on nową, aktualizowaną opowieść, która z pierwotnym tematem jest związana dość luźno. W opowiadaniu pt. *O kováři Keltičkovi* autor rozwija tylko te elementy, które odpowiadają preferowanej intencji ideowej. Dążenie Vavříka do aktualizacji elementów fabuły doprowadziło do wykluczenia tzw. niepożądanych motywów, jakimi są np. konflikty czeskiego i niemieckiego etnikum, do rewizji motywów związanych z przesądami, do uzupełniania i aktualizacji motywacji, które z kolei przenoszą materiał na inny poziom znaczeniowy. Z perspektywy czasu można powiedzieć, że jest to brutalna, mocno zniekształcająca adaptacja, często występująca wówczas w literaturze.

Równie niefortunnie postępował dwadzieścia lat później Jan Rohel w książce *Černý kahan* (1974), kiedy transponował i aktualizował swoje pierwsze wydanie *Havíři před tváří Boží. Sedmero bájí z Černého království* (1944). Prawdopodobnie Jan Rohel dostosował się do ówczesnych potrzeb, zgodził się z warunkami ostrawskiego wydawnictwa Profil, czego jednak nie możemy udokumentować. Na pewno jednak wiemy, że w ostatecznej formie dzieła osłabił oddziaływanie elementów mitotwórczych, skontaminował różne metody i to wyraźnie bez wyczucia. Powstała w ten sposób nowa historia *O kovářovi Keltičkovi*, w której połączył na przykład podanie o odkryciu węgla ze zbójnickim podaniem o Ondrášu, powiązał wspomniane podanie z tradycją zbójnicką, ponadto częścią fabuły uczynił w sposób antropomorficzny przedstawioną postać trzech rzek Śląska: Olzy, Morawki i Ostrawicy. Jakby tego było mało, dodaje Rohel coś z legendy o śpiących rycerzach w górze Czantorii na Śląsku Cieszyńskim, którzy w czasie zagrożenia przyjdą ludziom na ratunek. Pod koniec swojej historii opisał scenę o charakterze edukacyjnym w rodzaju utopii społecznej. Bohater opowieści patrzy przez okno karwińskiego zamku i widzi świetlaną przyszłość regionu. Pojawia się też czantoryjski młotek i lampa górnicza, a nad nimi świeci komunistyczna gwiazda. Modyfikacja elementów społecznych i ideologicznych, jakiej dokonał Rohel, jest jednak nieorganiczna. Nie koresponduje ani z ludowym podaniem Bukovanskiego o Keltičce, ani z innymi postaciami i formami przyrody, symbolicznie przed-

stawianymi w ludowych opowieściach (góra, rzeka). Jak widać, podanie o Keltičce i odkryciu węgla nie miało szczęścia do opracowań literackich, giną z niego niektóre konteksty i motywy, podstawowa funkcja poznawcza i informacyjna zaś jest ograniczona, brakuje w nim siły autentyzmu i wiarygodności, która mogłaby wpływać na wyobraźnię czytelnika i pozwoliłaby odkrywać kolejne płaszczyzny odniesienia.

Dodajmy, że oprócz podania o Keltičce w regionie Ostrawy funkcjonuje również inny wariant, w którym węgiel kamienny został odkryty w Ostrawie przez ducha kopalni. Podanie to jest wyjątkowe nie tylko na Śląsku, ale także w szerszym europejskim kontekście kulturowym. Wzmiankę o nim można znaleźć w pracy Jana Vyhlídala *Naše Slezsko* (1926). Interesujące jest tu podanie *O hořlavém kameni*, ponieważ pod wieloma względami przypomina historię biednego chłopca o imieniu Pavel, który złapał w żelazną pułapkę, nastawioną na lisy, krasnoludka. Puścił go wolno. Krasnoludek nagroził go workiem pieniędzy i poradził mu, żeby kupił okoliczne skały.

Na druhý deň šli ku baronji a kupili ty skały. Po pulnoci šli zasej ku tym skalam, bo jim to tež ten trpaslik kazal, a viděli tam kolem ohňa seděc 12 trpaslikuv a v prostředku jejich krala. Kral naraz kazal tym druhym stanut' a vodić Ivana s Pavlem po jejich jeskyňach. Jak už všeco přešli, kazal kral jednomu narubať toho kameňa, kery byl jak saze černy a hodiť polovicu do ohňa. Za chvílku začnul oheň hodně horať a davať tēplo. Tu dal kral ostatek teho kameňa Ivanovi, a pravjel, že to je nove uhli, a že ho menovali kamene, a že ty skały patřu včil onym. Ivan najmul na druhy deň chlopy, a tito rubali, a tak moc při tym vyšpořil, že Pavel kupil baronuv zamek, a byl panem akym chtěl byc, jak tehdej před chalupu robil (Vyhlídál 1903: 302).

Spójrzmy na literackie opracowanie tego motywu przez Oldřicha Sirovátkę. W zbiorze baśni i podań pt. *Poslední permoník* (1965) zachował motyw, ale tę prostą i krótką informację rozszerzył, a opowiadanie urozmaicił. Wzmocnił subiektywną motywację zachowań bohaterów, celowo pozostawiając przypadkowość faktowi odkrycia węgla. Zmiany wprowadził przede wszystkim w końcowej części:

Začali ty skały lámát a kopat a vozili kameni do města a prodávali. Bylo to kamenné uhli. Než uplynul rok, stěhovali se z uhlířské chaloupky do pěkného domu na náměstí. A než minulo sto let, po celém kraji stála šachta vedle šachty. Tak začali lidé na Ostravsku kopat uhli (Sirovátka 1965: 29).

Oldřich Sirovátka, dokonując powyższej adaptacji, postępuje zgodnie z tym, co napisał w artykule *Důlní duch zkouší horníka*. Respektuje tematyczną i strukturalną dyferencjację opowiadań górniczych o duchu kopalni i stwierdza, że można ustalić cechy wspólne i odmienne z polską tradycją narracyjną. Twierdzi on, że w polskiej części Górnego Śląska dominują elementy budzące grozę, natomiast opowieści z rejonu Ostrawy są raczej realistyczne i przyjazne. Duch kopalni pełni w nich rolę głównie mentora i pomocnika, nagradza górnika za pracowitość, uczciwość i skromność, ostrzega przed niebezpieczeństwem. Folklorystka Gabriela

Sokolová w artykule pt. *Z problematiky hornické lidové slovesnosti* rozważa natomiast kwestię stylizacji: duch pełni tu rolę czynnika normotwórczego, ponieważ wymaga od górników przestrzegania i respektowania pewnych zasad etycznych i moralnych. W publikacji *Hornická lidová slovesnost Ostravsko-Karvinska* autorka przypomina, że górnicy unikali bezpośredniego werbalnego nazywania duchów i albo używali zaimka *on*, albo bezosobowego wyrażenia typu *zawaliło się* itp.

Duchy górnicze a cechy regionalne

Górnice podania z rejonu Ostrawy i Karwiny różnią się istotnie od tekstów, pochodzących z innych obszarów górniczych, zwłaszcza od wersji czeskich. Wyraźnie widoczna jest tu konkretna lokalizacja i ścisła logika konstrukcji. W przypadku postaci ludzkich wymaga się przestrzegania przyjętych zasad zachowania i poszanowania porządku. W rezultacie widać tu ustaloną alegoryczność i układ postaci. Z historii wypływają indywidualne cechy postaci, które są dokładnie zdefiniowane pod względem społecznym: należą do rodziny, mają sąsiadów, przyjaciół, współpracowników, z którymi są w codziennym kontakcie. Cechy charakteru górników są ustalone i słabo zróżnicowane, jeżeli coś się podkreśla, np. serdeczność, małą pracowitość, to jest to zawsze istotne i dalsza część tekstu potwierdza zasadność wprowadzenia takiej informacji. Stosunek bohatera do podziemia, gdzie według niego żyją duchy kopalni, odpowiada jego kontaktom personalnym, zwyczajowym i językowym. Na podstawie nazw duchów rozpoznajemy obszar, na którym występują. Dlatego w rejonie Karwiny występuje zwykle skarbnik (*zgrabník*) i skrzat, brodacz i wąsacz, rzadko krasnal, elf, skalny człowiek, karzeł, z imion najczęściej wymienia się Klimek, Sosna, Fontana (*Funtana*), *Pustecký* i *Peteký*, czasami *Pustkovník* i *Kataroza*. W Polsce natomiast bardziej znany jest górnik Walenta, który pilnuje, żeby w kopalni wszystko było w porządku. Skarbnik jako duch gór występował już w niemieckojęzycznym zbiorze podań pt. *Sammlung bergmännischer Sagen* (1882), który zestawiał górnośląski górnik, Franciszek Wrubel (*Simonides* 1984). Jego upodobanie w historiijkach polskiego górnictwa narastało, a jak stwierdza Józef Ligęza w swojej pracy *Ludowa literatura górnicza* (1958), przenikało z okolic Gliwic do okolic Karwiny.

Nazwisko *Pustecký* ma w rejonie Ostrawy i Karwiny uprzywilejowaną pozycję, ponieważ jego nosiciel jest przedstawiany jako król podziemnego królestwa, mocny, stary, brodaty, ubrany w mundur technika górniczego, tymczasem Klimek jest biedny, małego wzrostu, raczej nijaki. W tekście *Knížka o Karvíně* czytamy:

Kdysi zabloudil v dole odvážný mladík. Šel stále vpřed, až přišel k nějakému osvětlenému sálu, plnému zářícího zlata a skvostů všeho druhu. Oslepen krásou žasl ještě více, když na konci sálu

spatřil křišťálové křeslo a na něm seděti krále skřítků. Klimci se kolem křesla hemžili jako mravenci (Šíp 1914: 152).

Charakterystykę Pusteckiego, opartą o zebrany materiał folklorystyczny, przedstawił Jan Rohel w rękopiśmiennym artykule *Hornictví na Karvinsku*:

Pustecký je duch opravdu královský. Jeho činy jsou vždy veliké. Do hašteření, které provádí jeho havěť s havíři, se nemíchá. V nejrůznějších podobách a v přestrojeních zkoušívá havíře a nadřízené, jsou-li poctiví a ušlechtilí. On je to, který rozdává všechny pozemské statky. On je to, který velí žívlům v útrokách země, mocným slovem zaklíná dravé vody, oheň a důlní plyny, aby neškodily člověku, kterého miluje i nenávidí, protože drancuje zemi. On drží skálu, aby nepadla. Žádá však, aby byl havíř při vybírání černého kamene dobrý, milosrdný, aby zemi miloval, aby jí neublížoval (Rohel 1938: 65).

Natomiast Handzel w swoim artykule podaje, że Klimek otrzymał imię od charakterystycznego dźwięku, który mu towarzyszył, czyli dzwonięcia (*klinká-ní*). W opowieściach występuje jako przedstawiciel małych duchów kopalni, chroni podziemne skarby, pomaga górnikowi wykopać więcej węgla i ratuje go przed tragediá w kopalni. Klimek potrafił górników rozbawić i rozzłościć:

Házeli na horníky ze zároží drobné kamínky, honili se s krysami jako diví po dole a prosili horníky o tabák anebo jim jej tahali z kapes. A když si některý zdřímnuł, sypali mu Klimci tak dlouho uhelný prášek do nosu a šimrali horníka na očích a uších, až kýchnul, zahromoval a Klimci se rozutekli ze strachu s nesmírným pískotem jako rozpustilé děti (Handzel 1920: 13).

Klimek w dużej mierze przybiera postać spersonifikowaną, posiada nawet ludzkie przywary:

Křemeň a hubaň měli havíře v dole, jak něbylo plynut, na rozdělavani ohňa. A tu přichodil dycky jeden duch, malučky, chudy trpaslik, a chtěl po havířach, aby mu z hubaňa zapalili do fajfky. Jak dostal ohňa, to se jim dycky dobře odvděčil (Handzel 1920: 24).

W artykule Karla Dvořáčka *O funkci těšínských bajek* spotykamy opis cech ducha kopalni – Fontany. Podobno jest to „zemský duch v podobě světla i člověka bez podoby. Jakmile si někdo na dole píská, obdrží silný pohlavek, jinak chrání před neštěstím nebo i pomáhá havířům kopat uhlí především v jejich nepřítomnosti” (Dvořáček 1949: 210).

Opowieści o duchach kopalni są na Śląsku niezwykle liczne i posiadają w literaturze wiele wariantów, adaptacji literackich, które mogły wykorzystać szerszą i pewniejszą bazę materiałową. Jednak do tego nie doszło. Dlatego w tym miejscu przypomnijmy niektóre z opracowań literackich tego zagadnienia. Są to *Staré pověsti slezské* (1934) braci Jurów, trzy opowieści wydrukowane w okupacyjnym zbiorze *Pohádky zpod Lysé hory* (Václav Hautf: *O permoničcích*, Ladislav Tře-necký: *Důl s chlupatými havíři*, Jaroslav Šulc: *Permoník na Oderce*) i *Havíři před tváří Boží Rohla* (1944). Z wyżej wymienionych prac do najważniejszych należy opracowanie Rohla, ponieważ autor korzysta w nim z żywego kontaktu z tradycją

baśni i podań, i chociaż ostateczny kształt przybiera formę opowiadania, to jednak nie chodzi tu o modyfikację czy transformację tradycji oralnej.

W *Havířích před tváří Boží* Jan Rohel w pełni akceptował cykl życia, które zatacza krąg. Mityczny świat przeplata się ze światem realnym. Książka zaczyna się od historii stworzenia węgla przez Boga, a kończy się wizją nieukończoności, owego wiecznego cyklu życia. Jako autor miał do dyspozycji bogaty materiał, ale na potrzeby stylizacji literackiej zdecydował się na przesunięcia w kierunku realizmu społecznego. Wykorzystał swoją dobrą znajomość życia rodzin górniczych, potrafił oddać atmosferę zwyczajów górników (obraz wesela, święto św. Prokopa, chrzest nowych górników itp.), zwrócił uwagę na niebezpieczeństwo zawodu górniczego, ciężką pracę, której towarzyszy ubóstwo (*havíř má peklo na zemi*). Koncepcja ideowa autora idzie w parze z kompozycją.

Legendarne postaci nabywają u Rohla świeckiego charakteru (św. Prokop, św. Barbara). Kontrastują one z zakorzenionymi wyobrażeniami katolickimi. Św. Prokop jest w jego wersji pierwotnie górnikiem, ma sto lat, jest wysoki i kościsty. Za żonę bierze młodą szwarną dziewczynę Barbarę. Kiedy oboje stają się patronami górników, nabywają nowego znaczenia, co odpowiada wartościom ideowym i życiowym, odnotowanym w opowieściach. Barbara mówi:

Do nebe? Ach Panebože, to ješře nepůjde... Můj chlop je sice starý jako svět, ale máme doma kopu malých dětí. Zárobku je třeba více než soli a tátu děcka potřebují a bez mámy se nic nespraví. Kdyby už bylo nejmladšímu aspoň dvanáct a mohl do šachty, to bychom potom někdy přišli... Ale nyní nás ješře tu nechej, Panebože náš – vždyť je tu na zemi tak dobře... (Rohel 1944: 21).

W innym opowiadaniu Rohla ożywa dawny temat literatury ludowej, współistnienie ludzi z istotami nadprzyrodzonymi. Ślub Maryčky, córki górника, z Pusteckim, panem ziemskich głębin, symbolizuje możliwość złączenia człowieka z Ziemią. Autor rozwinął motywy opowiadania i rozszerzył je o etymologię nazw ostrawskich kopalń. Kopalniane żywiły przypominają smoki – Zapalającego, Ognistego i Burzliwego (Zátopný, Ohnivý i Bouřlivák), które najbardziej gnębią górników. Opowiadanie to ma dość skomplikowaną konstrukcję. Kompozycja ramowa umożliwia autorowi włączenie opowieści górników o spotkaniu z Klimkami, przy czym przeżycia uczestników są stopniowane zgodnie z procesem twórczym tradycji ustnej. Zasadą jest, że duch kopalni pomaga górnikom, zwłaszcza wtedy, gdy potrzebują pieniędzy. Każdy górnik doświadczy czegoś innego, ale jeśli komuś poszczęści się dostać blisko Pusteckiego, oznacza to wielkie wydarzenie. Poszczególne sytuacje się różnią. Według Rohla, pierwszy górnik słyszał tylko podziemną muzykę, drugi rozmawiał z Klimkiem o ślubie Maryčky z Pusteckim, trzeci nawet dostał gościnniec z wesela.

Wersja Rohla jest podzielona na stosunkowo zamknięte części, motywowane przez zmianę relacji między bohaterami lub przez zmianę okoliczności. Cała opowieść jest bliższa opowiadaniu, w którym podkreśla się topos miejsca, szczegól-

nie zaś elementy charakterystyki społecznej środowiska. Jednocześnie mamy do czynienia ze zmitologizowaną bezgraniczną przestrzenią, która jest w rękach Boga. Występuje tutaj tylko jeden bohater i jedna bohaterka. Pamiętamy przede wszystkim, że piękna córka górnika ma na imię Maryčka, a „król nocnych gór” nazywa się Pustecký. Kiedy w głębi ziemi odbywa się ich ślub, wzruszony górnik-ojciec błogosławi nowożeńców spracowaną ręką i kreśli Pusteckiemu krzyż na czole. W adaptacjach literackich nie następuje znacząca redukcja i kondensacja wydarzeń, jak to bywa w przypadku podań przekazywanych ustnie. Wręcz przeciwnie, możemy zauważyć tu epicką rozpiętość, jaka występuje w baśniach. Autor wprowadzie świadomie wykorzystuje zestawienia i kontrasty, ale niektóre motywy powtarza celowo i rozwija w oparciu o motywacyjną zasadę trójpowtarzalności.

Literackie adaptacje Oldřicha Sirovátki i Františka Lazeckiego

Wśród literackich adaptacji podań górniczych wyróżnia się zbiór Oldřicha Sirovátki pt. *Poslední permoník* (1965). Obejmuje on podania z czeskich i morawskich rewirów węglowych (Kladno, Příbram, Rosice-Oslava, Ostrava-Karvina). Pięć opowieści odnosi się do Śląska (*Pětadvacet pomocníků, Zaniklá šachta, O hořlavém kameni, Žába v šachtě* i *Poslední permoník na Oderce*). Stanowią one reprezentację najczęstszych kręgów tematycznych. W pierwszym podaniu skrzat pomaga górnikowi wyjść z ubóstwa, w drugim (*Zaniklá šachta*) skarbnik sprawdza uczciwość i poczucie sprawiedliwości górnika, w kolejnym zaś (*O hořlavém kameni*) pojawia się skrzat, który pomaga znaleźć węgiel. W podaniu pt. *Žába v šachtě* duch kopalni w postaci żaby ratuje górnika przed zawałem.

František Lazecký, w przeciwieństwie do Oldřicha Sirovátki, korzystającego ze swej erudycji i własnych zbiorów, wykorzystywał zapisy sporządzone przez innych. Cenne jest to, że nie poprzestawał na odpisach z drugiej lub trzeciej ręki, ale wszystko konsultował z osobą najbardziej kompetentną, z erudytą Antonínem Satke. Nowa jest jednak metoda adaptacji autorskiej. W zbiorze literackich adaptacji laskich i śląskich podań, który nazwał *Dukátová stařenka* (1983), opracowuje i parafrazuje ludowe baśnie i podania w taki sposób, że ciekawą dla nas wydaje się nie tylko historia, ale także narracyjna forma podawcza. Wkraczamy w fikcyjny świat jako obserwatorzy, możemy więc zobaczyć, jak kto się zachowuje, przy czym ważnym czynnikiem staje się efekt estetyczny. W podaniu *O skarbnikovi* bohaterem jest słaby chłopak, którego duch kopalni obdarowuje, stawiając warunek, że ten nie może wrócić do kopalni. Ale macocha wyrzuca chłopca z powrotem. Skrzat ponownie mu pomaga, sytuacja się powtarza, ale wszystko jednak kiedyś się kończy. Za trzecim razem chłopak z powodu ciężkiej pracy umiera. Kompozycja i styl, które Lazecký wybrał dla swojej adaptacji, oddają ducha ludo-

wej literatury oralnej. Charakteryzują się prostotą i antropologiczną elementarnością środków, jednak artystyczne opracowanie tematu sprawia, że nie skupiamy swojej uwagi na fizycznych szczegółach pracy górniczej, ale na symbolice i wydźwięku egzystencjalnym. Powyższa historia powstała niewątpliwie w wielu kopalniach, tematycznie nawiązuje do przedwczesnej dorosłości dzieci i fizycznej niedojrzałości pomocników w kopalni. Również zakończenie odpowiada rzeczywistości, jednak ma wydźwięk tragiczny lub lakoniczny, ponieważ wprawdzie jest nam żal chłopca, ale nie widzimy innego wyjścia:

No skřítek přišel rozzlobený, rozčertěný, knoflíky mu jen svítily, zato vousy měl na všecy strany, ani nápad, aby si je pohladil. A hned zhurta na synka:

„Což jsem ti, synku, neřikal, abys mi sem už nechodil? A jen to dopověděl, stojky začaly prskat, strop se povalil, kamení se sypalo, jako by někdo házel do studny. Zасыpalo tam všecy. Teprve za dva dni se k nim dostali. Všichni havíři byli ještě živi, jenom toho synka, toho ubožáčka ubohého, už nevkřísili. Kámen padající se stropu ho udeřil do hlavy tak, že byl na místě mrtvý. A tak měl navždy od macechy pokoj” (Lazecký 1983: 134).

Jednostką podstawową budowy tekstu baśniowego staje się postać i jej funkcja, w przypadku podania dodatkowo także znaczenie miejsca. W wersji Lazeckiego są przedstawione dwie opcje podania i trzy logiczne etapy procesu: możliwość wyboru, powtarzanie błędów i wynik końcowy, który sprawia realistyczne wrażenie.

Drugie podanie nosi tytuł *O tatrmáncích* i należy do tego samego obszaru tematycznego. Jest to również spotkanie górnika z duchem kopalni. Temat opracował zarówno Oldřich Sirovátka w podaniu *Pětadvacet pomocníků*, jak i František Lazecký. Spójrzmy na sposób ich adaptacji. Przede wszystkim trzeba podkreślić fakt, że obaj zachowują standaryzowaną postać podania, która przez wieki była przechowywana w tradycji ludowej. Obaj akcentują podstawową ideę: dążenie górników do wyjścia z biedy i ciężkiej pracy. W obu wersjach pojawia się motyw ducha kopalni, ale różnica polega na roli, jaką ma do spełnienia, i na tym, jakie sposoby realizacji wybiera. Górnik Sirovátki jest dorosły, ma na imię Vaněk, a jego nieodpowiednie zachowanie wynika z przyczyn wewnętrznych. Dla obu opowieści jest charakterystyczne niebaśniowe, tragiczne zakończenie zawałem w kopalni.

W obu przypadkach może dojść do poprawy, ale wymagane są tu siła, posłuszeństwo i równowaga, w przeciwnym razie dojdzie do bezkompromisowego pogorszenia stanu i zmierzania *ad finitum*. Autorytet narratora jest oczywisty. Potępia grubiaństwo i niedotrzymywanie słowa. Spotykamy tu poboczne drugorzędne motywy, które powinny uzupełnić charakterystykę bohaterów podobnie jak w opowiadaniu górniczym (np. u Lazeckiego górnik kupuje małe instrumenty muzyczne, u Sirovátki górnik kupuje skrzatowi stroje i harmonijkę). Wersja Sirovátki oddziałuje realistycznie, charakteryzuje się większą kondensacją i suro-

wością, akt mowy jest oszczędny. Przeważającą część tekstu stanowi narracja trzecioosobowa, która ma charakter referujący. Opracowanie Františka Lazeckiego świadczy o jego talencie poetyckim, jest bardziej emocjonalne, świat fikcyjny jest pozornie bogatszy. Opowiadanie ma charakter bardziej rozczłonkowany, pasmo narratora jest zrównoważone z mową bohaterów, przy tym Lazecký skupia się również na wyrazistym opisie szczegółu i stopniuje go. Podaje na przykład dokładną listę rzeczy, które rodzina górnika mogła kupić, pojawia się wariantywność motywu i wewnętrzne stopniowanie:

Robo, víš co, nachysteji mi dva velikánské krajíce chleba. A hodně mi je namaž máslem. – Robo, tu máš za ten chleba a za to máslo. A od zítřka mi budeš dávat na šachtu každý den celý pecenek chleba a čtvrtku másla. Tak! (Lazecký 1983: 136–137).

Mimo to František Lazecký raczej nie opisuje, ale wymownie komentuje. Autentyczność folklorystyczną podkreślają dialektyzmy (*chlop, roba*) oraz ekspresywnie zabarwione przekleństwa (*do pěruna*), często stosowane są zdrobnienia (*chlopeček*). Zachowana zostaje współzależność, przypisanie jednego drugiemu, dlatego – być może – celowo gromadzone są wskaźniki zespolenia wszystkich poziomów nawiązania (*a hodně, a od zítřka*).

Dla obu form podania typowe jest dążenie do nawiązania kontaktu z odbiorcą i do przekonania go o prawdziwości historii: „A tak bylo po spaní na šichtě i po dukátech” (F. Lazecký) lub „[...] a po týdnu už Vaněk věděl, že se ztratili navždy” (O. Sirovátka).

Podsumowanie

Literackie opracowania podań górniczych Sirovátki i Lazeckiego należą do udanych adaptacji literatury dla dzieci i młodzieży. Obaj czerpali inspirację z zasobów folkloru, opracowując go i odpowiednio przetwarzając. W ich tekstach w pełni zachowana jest specyfika środków wyrazu tradycji oralnej, ale autorzy wyraźnie wykazują dążenie ku literaturze pięknej, są pod wpływem funkcji komunikacyjnej języka i wiedzy o tradycji literackiej, szanują czytelnika, do którego kierują swoje opowieści. Sirovátka dowodzi, że droga do folkloru górniczego może się odbywać bez istotnego odchodzenia od profesjonalnego podejścia do tematu. Lazecký zaś ukazuje się jako aktywny i kreatywny twórca, który potrafi przyjąć opinię ekspertów i zachować przy tym artystyczną osobowość. Obaj dbają o wyjątkowość owych tradycyjnych form z rejonu Ostrawy i Karwiny, o właściwą kompozycję i środki stylistyczne, o których wspominaliśmy wyżej. Folklor górniczy z rejonu Ostrawy i Karwiny znikł z tradycji wspomnieniowej, można powiedzieć, że obecnie funkcjonuje jeszcze jedynie jako świadomość istnienia pary aktorów estradowych Antka i Francka czy Rudy z Ostrawy. Nie funkcjonuje nato-

miast w bezpośredniej, naturalnej komunikacji w małych grupach społecznych. Z tego względu ważne jest zachowanie proporcji między fikcyjnym i autentycznym światem, które stanowią o społecznej i kulturowej specyfice regionu. Adaptacje literackie podań górniczych w wersji Sirovátki i Lazeckiego zyskują formę kanoniczną, a ich pozycja w czeskiej tradycji literackiej i artystycznej jest niepodważalna. W naszych rozważaniach poświęcamy uwagę wzajemnemu stosunkowi wariantów autentycznych, stylizowanych i sztucznych, bierzemy także pod uwagę wzajemne wpływy tradycji czeskiej i polskiej, ponieważ chcemy w ten sposób nie tylko podkreślić rdzenne lokalne cechy i przypomnieć złożony proces rozwoju, któremu podlegało podanie górnicze, ale również zaprezentować te adaptacje literackie, które zachowują wartość ponadczasową.

2. Analogie i współzależności kulturowe, czyli ustna tradycja literatury ludowej w regionie ostrawskim

Podstawę wielu dzieł osadzonych w regionie tworzy folklor, który jest związany z tradycją, z poczuciem etnicznej przynależności, z tożsamością społeczną i kulturową. Zwrócimy tu uwagę na folklor i kulturę, obecne w baśniach i podaniach, które są opracowane i wykorzystane w różnych postaciach i formach w tzw. szerszym regionie Ostrawy. Cechuje je szereg różnic w zakresie twórczego podejścia do tematu. Różnorodność bowiem jest jedną z osobliwości regionalnych, zależy od tego, jakiego rodzaju jest to miejsce i do jakich kontaktów tam dochodzi, z uwzględnieniem występowania cech uniwersalnych oraz typowych atrybutów terytorialnych, społecznych i kulturowych (w tym językowych). Folklor oralny często zaliczał się do środków obrony mniejszości etnicznej, a ekspresja artystyczna nabywała charakteru samoidentyfikacji. Kontakty interetniczne i pochodzenie odzwierciedlające nakładanie się różnych narodowości (polskiej, niemieckiej, słowackiej) i różnych kultur tworzą sferę mikrokontaktów, odwołujących się do zasad zachowania przestrzennego, mają określony porządek i logikę, przy czym funkcjonują także w wymiarze lokalnym: w rodzinie, w sąsiedztwie, w grupie społecznej, w kręgu znajomych, przyjaciół, rówieśników, przejawiają się w postaci różnych działań kulturowych.

Termin *Ostravsko* jest zwykle rozumiany jako ta część regionu, która pozostawała pod wpływem Ostrawy, centrum przemysłowego i – później – kulturowego. Znaczącą rolę odegrało tu nie tylko bliskie sąsiedztwo z Polską i Słowacją, ale też szybki rozwój przemysłu w XIX wieku. W związku z tymi przemianami doszło także do przekształceń lokalnego folkloru, do przenikania się wpływów wiejskich i miejskich, co wynikało z podwójnego zatrudnienia tzw. chłoporobotników (*ko-vozemědělci*). Wzajemne kontakty ludności wpłynęły również na rozprzestrzenia-

nie się folkloru, toteż tę część Moraw i Śląska można traktować jako tzw. obszary kontaktowe czy przejściowe między trzema grupami etnicznymi (północne Morawy, region zachodniosłowacki i polski Śląsk). Najwyraźniej widać to w podaniach, a zwłaszcza w folklorze zbójnickim oraz w wyżej wspomnianym górniczym folklorze słownym (o tym bliżej viz: Antonín Satke, Oldřich Sirovátka, Alois Sivek, Gabriela Sokolová, Drahomír Šajtar).

Pozycja ludowej twórczości oralnej i jej wpływ na literaturę zmieniały się w określonych fazach rozwoju literatury i kultury, słabły w miastach i wzrastały na terenach wiejskich oraz w miejscach odległych lub tam, gdzie sytuacja społeczna była złożona. Na przykład na czeskim Śląsku Cieszyńskim wpływ ten ewoluował w zależności od tego, czy Śląsk był w rękach książąt piastowskich, królów czeskich czy władców habsburskich. Sytuacja zmieniła się po 1920 roku. Z drugiej strony jednak zanikający żywy folklor oralny w przestrzeni miejskiej (baśnie, podania, opowiadania ludowe) stawał się charakterystycznym znakiem w historii miejsca (pamięć miejsc). Podstawą twórczości literackiej starszego pokolenia pisarzy i poetów były zbiory i zapisy wołoskich, śląskich i laskich piosenek, baśni i podań, które zostały zebrane w XIX wieku na Wołoszczyźnie przede wszystkim przez Beneša Metodęgo Kuldę, Františka Bayera, na Śląsku przez Karla Jaromíra Bukovanského, Františka Slámu, Jana Vyhlídala, Františka Stavařa niezależnie od tego, czy przyświecały im tylko cele narodowo-oświatowe, czy też inne. Na podstawie tych źródeł powstały następnie i zostały wydane w okresie międzywojennym pierwsze wolne opracowania podań, np. braci Jurów, Františka Petrusa, Josefa Strnadla i innych autorów, pojawiły się także zapisy przygotowane przez np. Karla Handzela, Helenę Salichovą czy Ludmilę Hořką. Oprócz tych prac, obejmujących filiacje folklorystyczne, powstały w rejonie Ostrawy także artystyczne autorskie zbiory bajek. Oldřich Sirovátka w artykule *Martínkův přínos k vývoji české literární pohádky* stwierdził, że pisarz ten nie inspirował się rodzimą tradycją baśniową, ale europejską, nie opierał się na żywej regionalnej narracji, ale na literackich opracowaniach europejskich baśni. Jego twórczość jest więc dobrym przykładem na to, że relacja folkloru i literatury to kwestia długofalowego procesu literackiego o zasięgu międzynarodowym, a nie tylko jednorazowego wpływu folkloru lokalnego na autora.

Literackie opracowania baśni i podań

Literackie adaptacje ludowych baśni, zwłaszcza zdarzeń baśniowych zawierających pozytywny przykład, stały się naturalnym łącznikiem między pokoleniami. Były interesujące dla dzieci i dla dorosłych, ponieważ zwracały się ku korzeniom czeskiej, morawskiej i śląskiej tożsamości. Ponadto w wyniku tego, że mieszkańcy często przyswajali kulturę większościową, zachowując jednocześnie

pozytywny stosunek do kultury przekazywanej za pośrednictwem rodziny, dochodziło tu do podwójnej (lub wielokrotnej) walencji kulturowej. Ich znaczenie było większe wówczas, kiedy reprezentowały ogólnie obowiązujący stosunek do krajobrazu i relacji międzyludzkich, wartości i idei chrześcijańskich. Szczególnie istotne były w czasach, gdy istniało zapotrzebowanie na świadomy dostęp do narodowego dziedzictwa kultury. Miało to miejsce na przykład w czasie II wojny światowej, kiedy niemal równocześnie ukazały się dwa reprezentatywne tomy literackich adaptacji narodowych baśni ludowych: w 1940 roku był to *Český Honza*, a w roku 1944 *České pohádky*. Oba opracował Jiří Horák, etnograf erudyta, uczeń Václava Tillego, który do drugiego tomu włączył na przykład dwie baśnie z Wołoszczyzny (*Janíček s voničkou* i *Smrt kmotřička*). Za pomocą przystępnie opracowanych motywów baśniowych wielu autorów wyrażało swoją postawę społeczną, wzmacniało alegoryczny wydźwięk baśni, przejawiało naturalny optymizm i mądrość ludową, utwierdzając przy tym świadomość narodową. Równoległe do powyższych tomów, powstały dwa okupacyjne zbiory baśni z regionu Ostrawy. Były to *Pohádky zpod Lysé hory* (bez daty wydania) i *Květy naší země* (1944). Opublikowało w nich swoje teksty szereg postaci związanych z analizowanym przez nas regionem kulturowym (na przykład Zdeňek Bár, Bohumír Četyna, Karel Dvořáček, František Horečka, Metoděj Jahn, Čeňek Kramoliš, Vojtěch Martínek, Milan Rusinský, Fran Směja, Ladislav Třenecký, Zdeňek Vavřík). Chodzi tutaj nie tylko o echa albo wpływ czeskiej lub morawskiej baśni, jak to ma miejsce u K. J. Erbena i B. Němcovej, o opracowanie lub przepisanie folklorystycznych zapisów czy parafrazę materiału, ale często o pierwsze artystyczne próby napisania autorskiej baśni (np.) na podstawie regionalnej tradycji narracyjnej (Karel Dvořáček).

Pod pojęciem *folklor słowny* rozumiemy wszystkie formy opowieści przekazywane ustnie z pokolenia na pokolenie w danej społeczności lokalnej. Ich zapisu może dokonać ktoś inny, przybysz, który nawet nie urodził się w tym regionie, ale uważnie słuchał, a następnie zasłyszane opowieści utrwalił w swojej twórczości. Przykładem może tu być Karel Dvořáček, pochodzący z Ivanovic na Morawach (Haná), który przybył do Orłowej jako nauczyciel. Zadebiutował opowiadaniem o charakterze balladowym *Olza* (1937), w których w wyostrej sposób ukazał rzeczywistość społeczną w regionie Ostrawy i zawarł wyraźny apel moralny. Tendencje moralizatorskie przeniknęły również do jego *Pohádek lašského lidu*, jak informuje podtytuł jego opowieści o charakterze baśniowym, wydanych jako *Boží země* (1941). Próbował w nich dokonać symbiozy „materiału ludowego i kreatywnej wyrafinowanej twórczości literackiej” (Nováková 2009: 49). Autor w pełni czerpał z regionalnej tradycji ludowej, ale wzbogaca ją o szlachetne ideały i poczucie odpowiedzialności.

Interesujące wydają się również beletryzujące fragmenty książki *Chudá přadlena* (1940) Jarmili Glazarovej (1901–1977), pochodzącej z regionu Turnowa w Czechach, która po śmierci rodziców udała się na Śląsk, a później na Wołoszczyznę. Wkład autorki w wołoską literaturę regionalną jest niezaprzeczalny nie tylko ze względu na jej opowiadanie o charakterze balladowym *Advent* (1939), ale także ze względu na wierny, dokumentalny zapis zwyczajów, obyczajów, życia, pracy, radości i smutków górali beskidzkich. Trzeba tu zwrócić uwagę na fakt, że wykorzystanie materiału folklorystycznego, który dodaje utworowi literackiemu określonego charakteru i osadzenia w regionie, jest historycznie zmiennym składnikiem literatury i w znacznym stopniu zależy od podejścia autora do materiału etnograficznego. W tekście pt. *Chudá přadlena* Glazarovej folklor stał się częścią struktury literackiej, a elementy folklorystyczne zmieniały się zgodnie z potrzebami struktury artystycznej. Nie doszło tu jednak do zniekształceń czy przystosowywania materiału do celów artystycznych i potrzeb autorskich. Jej podejście jest pełne poważania i szacunku dla lokalnej tradycji kulturowej.

Szczególnie po 1948 roku powstawały sztucznie aktualizowane bajki dla dzieci, które wprawdzie nie były podobne do tekstów agitacyjnych, ale jednak opowieść ludowa była tu silnie naznaczona ówczesnymi potrzebami społecznymi i oczekiwaniami ideologicznymi. Ta fala aktualizacji częściowo powtórzyła się w latach siedemdziesiątych XX wieku. Zauważamy ją na przykład u Františka Horečki, Jana Rohla, Frana Směji, Zdeňka Vavříka, którzy akceptowali ówczesne wymogi i dostosowywali wybór piosenek, wierszyków, bajek, mitów i podań do potrzeb propagandowych. Nad artystyczną adaptacją dominowały w nich więc aplikacja i montaż. W latach sześćdziesiątych XX wieku, na szczęście, zrezygnowano z imitacji form folklorystycznych i treści ludowych. Wprawdzie z jednej strony zmniejszyło się nieco zainteresowanie inspiracjami folklorem, adaptacjami ludowej literatury ustnej, to jednak z drugiej strony jesteśmy świadkami przenikania folkloru do autobiograficznej twórczości lirycznej np. Josefa Strnadla, a zwłaszcza do poetyckiej twórczości Františka Neužila. Rejestrujemy zwiększone zainteresowanie literacką baśnią autorską, która nawiązuje do tradycji ludowej, ale widzimy też nowe obszary baśniowych fabuł z inklinacją do gatunków pokrewnych, np. opowiadanie z życia, opowiadanie z życia dzieci, powieść detektywistyczna (Bohumil Jírek: *O hodně tlusté čáře redysovým perem*, 1967; Marie Podešvová: *Mišulova kouzelná křída*, 1968).

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych pod wpływem ograniczonych możliwości wydawniczych dzieł niektórych autorów i dzięki przemyślanej koncepcji wydawniczej Wydawnictwa Profil doszło w regionie Ostrawy do współpracy redaktorów, pisarzy i folklorystów. Zaczęto realizować nową praktykę wydawniczą, w której respektowano specyficzne cechy folkloru lokalnego, uwzględniano sposób opracowania materiału i społecznie istotne funkcje przetwarzanych form

gatunku. Wzmocniono artystyczną warstwę utworu oraz alegorię, symbolikę i poetyckość tekstu. W serii „Profil dla dzieci i młodzieży” stworzono platformę dla publikowania niektórych niemal zapomnianych tekstów. Ukazało się kompletne wydanie bajek Vojtěcha Martínka *O královně Života* (1981), dzięki czemu odbiorca uzyskał pierwszy dokładniejszy przegląd baśniowych utworów tego autora. Wysiłek ten nie pozostał niezauważony w refleksji krytycznoliterackiej i publikowane książki stopniowo stawały się wydarzeniami kulturalnymi. Folklor nie był wówczas obszarem ideologicznym pod specjalnym nadzorem. Dzięki temu swoje literackie adaptacje baśni i podań mógł publikować na przykład František Lazecký, zakazany pisarz katolicki, który wprawdzie debiutował jako autor literatury dziecięcej już w 1960 roku (*Kalina i maliny*), ale kluczowy okres powstania jego opracowań śląskiej i łaskiej twórczości ludowej przypada właśnie na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte.

Zróznicowanie podejść

Jeśli dokładniej przyjrzymy się tradycji ludowej literatury ustnej ziemi ostrawskiej po 1945 roku, to dojdziemy do wniosku, że w jej opisie nie możemy kierować się wyłącznie mechanicznym podejściem, opartym na porównaniu poszczególnych wariantów materiału i fabuły. Z pewnością wyróżniają się tu grupy tekstów, odwołujące się do konkretnej lokalizacji, np. Beskidy, Radhošť, do typowych postaci regionalnych (pasterzy, drobnych rolników, górników, kowali), bohaterów ludowych (zbójników), postaci demonicznych (wodników, czarownic, diabełków), do wydarzeń związanych ze znalezieniem skarbów. Wykazują one wiele podobieństw i różnic w zakresie motywów, ale też kryją w sobie wiele pułapek. Nie zawsze też możemy zastosować tu podejście genetyczne, ponieważ materiał folklorystyczny jest nadal niekompletny, często jest różnie zapisywany, a w adaptacjach stylizowany, niektóre obszary były też celowo ze względów religijnych lub innych tłumione. Z tego względu ocena danego materiału powinna się opierać głównie na podejściu adaptacyjnym, które uwzględnia autorskie rozumienie folkloru i podejście do niego jako do materiału źródłowego. Na podstawie powyższego kryterium możemy określić w zasadzie cztery formy podejścia, choć oczywiście istnieje tu także wiele innych możliwości. Naszą klasyfikację należy rozumieć jako pomocniczą, która ma służyć jedynie większej przejrzystości i choć uwzględnia również perspektywę rodzajów i gatunków literackich oraz aspekty poetyki, to nie stanowi jednak meritum badań.

Pierwsze podejście można nazwać książkowym wydaniem autentycznych materiałów folklorystycznych, które odpowiadają zainteresowaniu zbieracza i w których uwzględniono teoretyczne aspekty badań nad folklorem. W przypadku wydania książkowego zwykle chodzi o graficzne opracowanie za-

pisów ludowej twórczości oralnej z zastosowaniem powszechnie przyjętych zasad i ustalonych kryteriów. Parafrazując Oldřicha Sirovátkę, możemy powiedzieć, że „twórcy służą folklorowi”.

Dru g i e p o d e j ś c i e polega na artystycznej transpozycji opowieści ludowych, która dąży do przybliżenia oryginalnego materiału folklorystycznego szerszym kręgom czytelników. Chodzi o artystyczne adaptacje pierwotnego materiału. Odnaczają się one starannym przekazem, przyciągającym uwagę czytelników z innych regionów. Specyficznego charakteru dodają im niekiedy dialektyzmy, które pojawiają się w dialogach i stylizują wypowiedź bohaterów na żywy język. Ten sposób opracowania materiału jest akceptowany zarówno przez specjalistów etnografów i folklorystów, jak i przez historyków literatury. Powstałe dzięki niemu teksty traktujemy jak dzieła literackie.

Tr z e c i e p o d e j ś c i e tworzą utwory inspirowane folklorem (czasem zapisane w dialekcie), które stały się jednak samodzielnym aktem artystycznym i nie zawierają śladów folkloryzacji tekstu. Możemy powiedzieć: „folklor służy twórcom”. Nie chodzi o zabawną, okazjonalną, naiwną twórczość gawędziarzy ludowych czy o teksty o charakterze dydaktyczno-wychowawczym, skierowane do społeczności lokalnej, ale o utwory szczególne, o wartości estetycznej i humanistycznej, w których rzeczywistość społeczna łączy się z tradycją ludową, życie ludu z przypowieścią, w których nie brakuje też mądrości i poczucia humoru.

C z w a r t a g r u p a obejmuje utwory, w których elementy folklorystyczne odgrywają ważną rolę, chociaż właściwa realizacja tekstu literackiego i jego funkcja mają zupełnie inny charakter, folklorystyczne wstawki czy odwołania raczej tylko wzmacniają wiarygodność tekstu literackiego i nadają wyjątkowego charakteru stylistycznej i językowej warstwie dzieła.

Na pierwsze podejście składają się książkowe wydania autentycznych materiałów folklorystycznych. Zaliczamy do nich m.in. działalność wydawniczą malarki, Heleny Salichovej (1895–1975), reprezentowaną przez kronikę regionu śląskiego pt. *Ze starých časů* (1947) oraz życiorysy śląskich „starzenek” pt. *Stařenčina loktuše* (1975). Wartościowe i godne uwagi są publikacje Antonína Satke (1920–2008). Jego *Hlučínský vypravěč Josef Smolka* (1957), *Pohádky, povídky a humorky ze Slezska* (1984), *Úsměv a smích. Anekdoty a humorky slezského venkova a hornického Ostravska* (1991), będące przeglądem działalności zbieraczy folkloru i zawierające także próbki materiałowe, należą do jednych z najlepszych wydań książkowych tego typu. Podejście obu autorów, Satke i Salichovej, różni się wzajemnie. Satke w pełni respektuje specjalistyczne podstawy folklorystyki i etnografii, natomiast Salichová postępuje raczej jak gawędziarka ludowa, która jest zżyta ze środowiskiem, ma dobrą pamięć słuchową, zasłyszane opowieści potrafi wiernie odtworzyć, zapisać i opracować w duchu twórczości ludowej, bez ambicji literackich.

Josefowi Strnadlowi (1912–1986) także przyświecał cel przybliżenia czytelnikom autentycznego materiału folklorystycznego. Podczas studiów u prof. Václava Tillego wysłuchał sześciu gawędziarzy ludowych w Trojanowicach i zapisał 46 baśni i podań. Zapamiętane teksty w pełni wykorzystał przy wydawaniu kolekt: *Dolů kopcem k Betlému* (1937), *Dva strnadle. Moravská koleda* (1948), *Ovce, moje ovce. Z pastýřské lidové poezie* (1948), *V chlévě na seně. Valašské koledy* (1950) czy *Zbojnickým chodníkem. Domovina zbojnických písní* (1976). Wszystkie teksty opracowywał w taki sposób, że widać w nich zainteresowania zbieracza folkloru. Jednak ich wybór i układ świadczy o tym, że zapisy postrzegał jako żywe, bogate i rzeczywiście poetyckie, dlatego na przykład teksty pieśni ludowych *Zbojnickým chodníkem* (1976) włączył do pierwszego wydania *Rok pod horami* (1945) czy do książki *Vyhnal jsem ovečky až na Javorníček* (1963) oraz zbioru bajek *Zamrzlá studánka* (1969, 1985). Każdy z nich mógłby, oczywiście, należeć do innej grupy dzieł wyznaczonych przez nas powyżej, chociaż dzięki studium etnograficznemu zyskały na autentyczności.

Gdzieś na granicy zapisu i parafrazy folkloru stoi edycja *Pověsti a legendy Moravy a Slezska* (1997), którą przygotowali Jan i Jiřina Poláškové. Nie jest ona przeznaczona dla dzieci, ani nawet dla specjalistów folklorystów i etnografów. Przypomina raczej regesty, tj. krótkie streszczenia podań, zapisane w wielu wariantach. Tematycznie są powiązane z określonymi miejscami i postaciami. Charakterystyczna jest m.in. grupa tematyczna obejmująca teksty, odnoszące się do dorzecza Opawy, Odry, Ostrawicy i Olzy, inna zaś grupa dotyczy zbójników, przy czym najczęściej reprezentowany jest tu Ondráš.

Jako drugi typ przyjęliśmy adaptacje literackie, artystyczne transpozycje autentycznego folkloru. Należą do nich klasyczne adaptacje literackie bajek Heleny Salichovej, Františka Lazeckiego, Josefa Strnadla, po części również twórczość Karla Dvořáčka, štramberskie podania Hykla opracowane przez Evę Kiliánovą, a opublikowane pod tytułem *O pokladech na Kotouči* (1980), zapisy Kulišťáka opracowane przez Josefa Strnadla (*O Štodolovém mistru*, 1984) i niektóre teksty z wyborów baśni – zbiory, np. Oldřicha Sirovátki *Plný pytel pohádek* (1978) i *Poslední permoník* (1963) czy znakomita publikacja Oldřicha Sirovátki i Marty Šrámkovej *Šest černých kohoutů* (1986). Wspomniani autorzy opierają się na zapiskach folklorystycznych, jednak dokonują zmian nie tylko stylistycznych i językowych. W adaptacjach literackich profilują dynamizm i funkcjonalność poszczególnych motywów, zmieniają stosunek opisowych partii tekstu do sekwencji fabularnych, bliżej charakteryzują głównych bohaterów, w wyniku czego dochodzi do pogłębienia charakterystyki niektórych postaci, nienależących do postaci typowych dla żywej narracji.

Helena Salichová koncentruje się głównie na części obszaru od rodzinnych Kyjovic aż do Polanki. Z tego terenu zgromadziła dużą ilość baśni i zapisała je

w formie literackiej, chociaż opatrzyła je komentarzem na temat miejsca i osoby gawędziarza. Ze zgromadzonych tekstów przygotowała następnie zbiór bajek dla dzieci pod nazwą *Slezské bajky* (1958), rozszerzony później o kolejne teksty zainspirowane zbiorem *Vyhlídale Naše Slezsko* (1903). Rozszerzona reedycja tego wydania ukazała się następnie ponownie w Profilu w 1975 roku pod tytułem *O Zlatém zubečku*. Oznaczenia tekstów jako bajki autorka dokonała świadomie. Na Śląsku bowiem wymyślone historie nazywało się „bojkami”, kto wymyślał, ten „bojał”. Dla opowieści Salichovej charakterystyczne jest płynne przechodzenie od świata rzeczywistego do bajkowego i odwrotnie. Już imiona bohaterów: Pletikoš, Najdek, Vzatek, Bezstarostnost, Kvasigrošek itd. informują o tej dwoistości. Autorka w wielu miejscach zwraca uwagę na realia, zwyczaje, relacje, podkreśla podtekst społeczny i ideologiczny, ponieważ chce dzieci nie tylko bawić, ale także edukować. Jej bohaterowie to zazwyczaj wieśniacy, którzy charakteryzują się sprytem, pracowitością, gospodarnością. Ich największymi wrogami bywają ubóstwo, ignorancja i głupota, które są jednak postrzegane jako skutek ucisku społecznego i zniewolenia mieszkańców. Na przykład w bajce o Kvasigrošku spełnia się marzenie wypędzenia głodu z domu, w bajce *Čiň čertu dobře, peklem se ti odmění* jest w sposób przenośny ukazana bezradność prostego człowieka, który nie może doczekać się sprawiedliwości. W zbiorach dominują dwa typy postaci: bohaterowie i wrogowie, brakuje natomiast innych (pomocników, ofiarodawców, nadawców). Wynika to zapewne z przekonania, że śląski człowiek był skazany przede wszystkim sam na siebie, na uczciwą pracę i ciężko zdobyte doświadczenie życiowe. Być może tak jest właśnie dlatego, że stosunek Salichovej do ustnej literatury ludowej był bardzo bezpośredni.

Drahomír Šajtar w studium *Stav a úkoly české folkloristiky ve slezské oblasti* określa Salichovą jako ludową gawędziarkę. Jej bajki mają stosunkowo mało osobistych (indywidualnych) cech artystycznych, charakteryzują się ograniczonym baśniowym stylem narracji. Dialogi są tu oszczędne, charakterystyczne dla folkloru, udramatyzowanie fabuły pozwala osiągnąć atmosferę podobną do tej, w jakiej mogły toczyć się potencjalne rozmowy. Salichová zapewne celowo i przy tym konsekwentnie używa języka literackiego, a tekst tylko niekiedy ozdabia wyrażeniami dialektalnymi i charakterystycznymi imionami postaci. W swojej wersji bajek uwzględnia specyfikę regionalną bardziej niż ktokolwiek inny, a jej teksty oddziałują niezwykle barwnie i emocjonalnie. Z tego względu słusznie teksty te odegrały w powojennej praktyce wydawniczej ważną rolę. Są bowiem impulsem dla profesjonalnych (folklorystycznych i etnograficznych) i literackich prac, świadczą o charakterystycznej i dojrzałej inwencji twórczej. Salichová również sama ilustrowała swoje książki, całość stała się więc wyjątkowo cennym wkładem w proces adaptacji materiału baśniowego.

Konsekwentne podejście do wzorów folklorystycznych cechuje zbiory baśni i podań Františka Lazeckiego (1905–1984). Najbardziej widać to w pierwszym zbiorze pt. *Kaliny a maliny* (1960), którego rozszerzone wznowienie jest znane pod tytułem *Kvítko ze skleněné hory* (1972). Lazecký czerpał z materiałów, których dostarczyli mu badacze folkloru Antonín Satke i Vlasta Kurková. Podobna sytuacja występuje w przypadku kolejnych 69 opowieści włączonych do zbiorów *Černá princezna a Ptáček Konypáček* (1975) i *Sedm Janků a Drak sedmihlavec* (1977), 85 podań ze Śląska i Łaszczyzny wydanych pod tytułem *Dukátová stařenka* (1984) oraz w przypadku rekonstrukcji śląskiego folkloru dziecięcego pt. *Malinový chodníček* (1979). W zbiorach tych Lazecký zachowuje zasady wzorów folklorystycznych, wykorzystuje wszystkie elementy oferowane przez ludową opowieść, ale potrafi także materiał narracyjny połączyć i w wyjątkowy sposób podkreślić jego piękno i mądrość. Lazecký wykorzystuje w pełni elementy stylistyczne, kompozycyjne oraz motywy, jakimi dysponuje folklor, i dąży do artystycznej rekonstrukcji i interpretacji, koncentrując się na sytuacyjnych i twórczych elementach tekstu. Włącza na przykład do swoich opowieści słowa pieśni, przysłowia, rymowanki, porównania ludowe itp., wybiera regionalnie nacechowane wyrazy i frazeologizmy, aby zwiększyć ekspresyjność tekstu. Jego technika świadczy o perspektywie autorskiej i głębokiej wiedzy o regionie. Lazeckiemu udało się zachować podstawowe cechy gatunkowe podania ludowego, a przy tym niejednokrotnie odważył się przekroczyć wąską granicę między gatunkami, jak to miało niewątpliwie miejsce w tradycji ustnej, ale także dopracować niekompletne motywy. Na przykład w tekście *Malinový chodníček* wyszedł z własnych doświadczeń z dzieciństwa i zapisów folklorystów. Zredukował w ten sposób niepełność dostępnych wariantów, pielęgnował spontaniczność dziecięcą, opracował rytmiczną, kompozycyjną i dźwiękową stronę niektórych rymowanek dziecięcych i położył nacisk na semantyczną stronę tekstu. Dla opracowań Lazeckiego charakterystyczne jest zachowanie kolorytu lokalnego bez przeciążania wypowiedzi dialektyzmami, które są trudne do zrozumienia dla dzieci z innego regionu.

Podobne znaczenie, jak dzieło Františka Lazeckiego dla Śląska i Łaszczyzny, ma dzieło Josefa Strnadla dla Wołoszczyzny. Są to baśnie i opowiadania zawarte w *Roku pod horami* (1945, 1954, 1973), m.in. *Zbojníky*, *Lulkyně*, *O pokladech* – opowieści, które zostały włączone również do zbioru *Zamrzlá studánka* (1969). Znakomite są także jego adaptacje rękopiśmiennych zapisów wołoskiego pracownika etnograficznego i pedagoga, Miloša Kulišťáka (1896–1970), które ukazały się pod tytułem *O stodolovém mistru* (1984). Oryginalność narracji Strnadla wpływa również ze zdolności estetycznego i intelektualnego rozwijania tekstu wyjściowego, a jednocześnie nieobciążania go zbyt literackością. W zbiorach *Rok pod horami* i *Zamrzlá studánka* baśnie i podania są osadzone w prawdziwym życiu w taki sposób, by znosić dystans między czytelnikiem i narratorem. Co wię-

cej, są ściśle związane ze sobą, tworząc cykl. Strnadel stwierdza: „Čas nezastará, stejně jako se nezastaví voda v řece”, dlatego czytelnik jest wciągnięty w historię niezależnie od tego, czy baśń lub podanie wyrasta z tradycyjnego folkloru czy ze współczesności. Według słów Oldřicha Sirovátki (Sirovátka 1978) główny wkład Lazeckiego spoczywa w sposobie adaptacji literackiej, dzięki któremu autor połączył różne wzory, a następnie rozwinął sceny, wydarzenia i postacie, aby dać im dodatkową wewnętrzną wiarygodność.

Inne podejście do wyjściowych tekstów folklorystycznych można znaleźć w osiemnastu baśniach Karla Dvořáčka (1911–1945). Ich powstanie jest wprawdzie wcześniejsze, zbiory i wersje literackie pochodzą z lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku, jednak zarówno poprawione wydanie *Boží země* (1941), które zostało opublikowane pod tytułem *Pohádky z hor* (1980), jak i wydanie tekstów znalezionych w spuściźnie Dvořáčka i opublikowanych dzięki Aloisowi Sivkowi przez wydawnictwo Profil pod tytułem *Stará píseň* (1967) (o podtytułach *Zkazky a lidová vyprávění*), zmuszają nas do zatrzymania się przy nich na chwilę. Podejście Dvořáčka charakteryzuje się dobrą znajomością materiału źródłowego, wiedzą specjalistyczną z zakresu folklorystyki i etnografii, mimo to w jego przypadku nie chodzi o transpozycję literacką, ale raczej o oderwanie się od wzorów i wytworzenie specyficznej formy w oparciu o twórczą innowację najproduktywniejszych regionalnych motywów i metod, inklinującej jednak ku autorskiej oryginalności. Opowieść pt. *Vodníci*, opublikowana w zbiorze *Stará píseň*, kończy się słowami:

Tenkrát viděli ožebračení nuzáci, jak šeredné obludy vyvstaly z vody, vrhly se na jejich příbytky a bez námahy a bez ohledů všecko rozkradly, zatímco oni bezradně pobíhali, zmateni tím, že jistota domova, rodiny a vůbec všeho a pro všechny příští dny je tatam (Dvořáček 1967: 9).

Oryginalność podejścia Dvořáčka polega nie tylko na moralnym i etycznym wyeksponowaniu podstawowych idei, ale przede wszystkim na epickiej interpretacji, przemyślanej temporalnej i przestrzennej konstrukcji, na dogłębnej charakterystyce Ślázaka, który w tekstach Dvořáčka cechuje się powagą a nawet posępną, biernością i uległością w stosunku do losu. Typizacja baśniowych bohaterów i rozwijanie fabuły przez Dvořáčka jest bliższe balladzie społecznej czy opowieści z życia z elementami fantastycznymi, niż baśni i podaniu proveniencji ludowej.

W wersji Dvořáčka ważna jest również pobożność, naturalna i niepatetyczna, która staje się normą etyczną, formą przejawu życia, wiąże się z pokorą i wiarą w wyższy porządek. Z takim podejściem w powojennym rozwoju literatury w regionie Ostrawy nie wszędzie się spotykamy. Pojawiają się wprawdzie przeróbki starszych prac i powstają nowe autorskie teksty oparte na fundamentach folklorystycznych, jednak realizują one raczej funkcję edukacyjną. Fran Směja (1904–1986) wydał zbiór *Z pravdy a snů* (1946), Jan Rohel (1909–1989) opracowuje na

nowo swój cykl *Havíři před tváří Boží* (1944; 2 wydanie 1947; całkowicie zmienione pod tytułem *Černý kahan*, 1974), Zdeněk Vavřík (1906–1964) ulega niektórym panującym wówczas tendencjom w literaturze dla dzieci i młodzieży i literaturze w ogóle i bez indywidualnego wkładu w rozwój gatunku wydaje zbiór *Ostravice* (1956), František Horečka (1894–1976) modyfikuje część tekstu *Kouzelná píšťalka* (1944), który kiedyś został włączony do zbioru *Pohádky zpod Lysé hory* (1942) i udoskonala zbiór *Kouzla noci svatojánské. Valašské pohádky* (1947). Już w autorskim tryptyku *Když rozkvétá kaprad'. Tři pohádky z Beskyd* (1944) dokonał próby częściowej aktualizacji i innowacji materiału ludowego. W części *Kouzelná píšťalka* m.in. wracamy do przeszłości: przez chwilę znajdujemy się na zamku Hukvaldy, potem spotykamy się z Ondrášem, a następnie z pustelnikiem z XVIII wieku, na koniec docieramy do widłakowych lasów. Ostatnia część, *Pohádka se loučí s horami*, to raczej próba pogodzenia regionalnej baśni i podania z literaturą naukową. Wydaje się, że autor wykorzystuje w nich tylko niektóre motywy i techniki ludowe, luźno parafrazuje akcję, osadzoną w przeszłości Beskidów, i nie dąży do wyraźniejszego uchwycenia głębszego sensu ideowego materiału wyjściowego. Właściwie zmienia charakter krainy, kiedy twierdzi, że nawet Janíček nie wierzy w skarby, ponieważ rzeczywistość triumfuje nad baśniowością. Podobnie jak śląski pisarz Fran Směja wkracza na prostą drogę do konfrontacji tzw. starego i nowego. W jego opowieściach nie występuje już na przykład naturalna ewolucja prozy ludowej, która zmierzała od form mitologiczno-fantastycznych do późniejszego folklorystyczno-realistycznego obrazu życia. Również Horečka wielokrotnie materiał folklorystyczny posłużył tylko jako punkt wyjścia. Rezultatem tego jest brutalne połączenie tradycyjnego z antytradycyjnym (*Pohádka se loučí s horami*). Próbę powrotu do pierwotnej wersji można zobaczyć w nowszych wydaniach, zatytułowanych *Pohádky letního slunovratu* (1967), następnie *Kouzla noci svatojánské* (1990), jednak ich siła oddziaływania jest już znacznie osłabiona. W przypadku twórczości Vavříka i Rohla dobrych rezultatów nie przyniosło połączenie znanych motywów ze śląskich baśni i podań (np. o zbójnikach, o Keltičce – znalazcy węgla, o smoku z Landeku, o tajemniczej górze Czantorii) z symboliką ruchu robotniczego i rewolucyjnego (z czerwoną gwiazdą, z młotami), ponieważ w konsekwencji powstają dosłownie paszkwile. Takie opracowywanie materiałów folklorystycznych jest problematyczne nie tylko ze względu na ogólne uproszczenia i zniekształcenia produktywnych elementów społecznych i realistycznych, ale także ze względu na to, iż nie respektują one ani ludowej filozofii dziejów, ani najnowszych badań dotyczących gatunkowych i tekstowych prawidłowości prozy ludowej.

Specyficzny krąg tworzą baśnie i podania ostrawskiego autora, Oldřicha Šuleřa (1924–2015), który znał zarówno Wołoszczyznę, jak i Jesioniki. Autor reprezentuje prymitywnego narratora, a jego teksty przypominają sytuację komu-

nikacyjną, w której uczestnikami są pierwotni użytkownicy. Swobodnie rekonstruuje baśniowy materiał ludowy i używa twórczych technik (wariacyjnych i stylizacyjnych), przypisanych do specyficznej sfery literatury dla dzieci i młodzieży. Jego teksty nie stanowią jednak transpozycji literackiej w formie artystycznego przetworzenia materiału ludowego. Postacie, motywy i tematy artysta raczej zapożycza z ludowych baśni i podań, opiera się na prototekstach zarówno klasycznej adaptacji narodowej, jak również regionalnej. W wołoskich baśniach Šuleřa przeważają m.in. czary (*Ovčák a drak*, 1986), ale magiczne przedmioty są zwykle związane z cyklem wegetatywnym, przeplatają się z rzeczywistością. Autor stwierdza, że punktem wyjścia były dla niego zapisy, których dokonał samodzielnie, a także zapisy znanych i doświadczonych zbieraczy regionalnych, które zostały opublikowane w regionalnym czasopiśmie „Dolina Urgatina” lub które zarejestrował pochodzący z Liptála artysta, Jan Kobzáň. Opowieści Šuleřa *Nic nalhaného, máloco pravda* (1990), *Poklad pod jalovcem* (1993), *Zbojnické pohádky a pověsti z Valašska* (1993) powstały w wyniku mechanicznego mieszania różnych ustalonych technik, łączenia i przekształcania motywów baśniowych i podaniowych, które zostały ujednoczone pod względem narracyjnym i stylistycznym, w pełni wykorzystane są w nich środki dialektalne, które ożywiają bezpośrednio językową kreatywność narratora. Zatem słusznie zostały opublikowane w zbiorze *O dracích* (2002, wyd. Zuzana Kovařiková) i *Pohádky z Moravy* (2004). Istotną rolę odgrywa tu narrator Šuleřa. Jego uzupełnienia, wstawki czy komentarze wypełniają teksty i często wyjaśniają to, co w baśni wyrażono za pomocą obrazów. Jako autor nie zaniedbuje też komentarzy na temat czasu i okoliczności powstania danego motywu regionalnego. W zbiorze podań wołoskich *Nic nalhaného, máloco pravda* (1990) zajmuje się beskidzką częścią Wołoszczyzny (Vsacko i Zálesí), komentuje scenerię przyrody, wiejskie realia i walkę społeczną, która kończy się buntem. Inny aspekt przedstawia książka *É trli-frli aneb Kdy nastane konec světa* (2011), w której autor uchwycił specyfikę wołoskich opowieści ludowych rodu Valchařův. Ulubiony woźnica, nazywany *É trli-frli*, jest człowiekiem obeznanym ze światem, ma poczucie humoru i zdolność wyolbrzymiania, jego opowieści przyciągają także dzięki dobrej znajomości stylu życia Wołochów. Šuleř, za pomocą umieszczenia imienia głównego bohatera w tytule, osiąga efekt intertekstualności, ponieważ kiedy narrator bierze oddech i mówi: „é trli-frli”, wiemy, że nastąpi coś bardzo ciekawego. Rozwiązanie Šuleřa jest dwupiętrowe. Tworzy fikcyjny świat, w którym spotyka się i przeplata świat czarów z baśni i podań oraz nadprzyrodzonych zjawisk z tajemniczych beskidzkich gór ze światem możliwym, codziennym i dobrze znanym, który przekracza granice regionu. Czytelnik dowiaduje się zarówno o typowych wołoskich rzemiosłach, pracach, jak również o tym, jak przez kilka tygodni podróżowało się z towarem. W swoisty i dyskretny sposób autor opowiada, zaciekawia charakterystycznymi cechami, które odbiorca

zapamięta na zawsze, uczy, a jednocześnie zawiera w tekście życziwe przesłanie życiowe.

Trzeci rodzaj podejścia do folkloru reprezentują prace, które są samodzielnymi, jednoznacznie indywidualnymi dokonaniami artystycznymi. Są one nie tylko inspirowane ludową literaturą ustną, ale w zasadzie identyfikują się z nią, organicznie rozwijają także jej warstwę ideologiczną i artystyczną. Ich podstawy nie stanowi obserwacja, słuchanie, zapisywanie, parafrazowanie czy odtwarzanie folkloru, ale wysiłek, aby wyrazić swój stosunek do regionu i jego mieszkańców. Takie podejście jest charakterystyczne zwłaszcza dla opowieści Kobzána *O zbojnikoch a o pokladoch z moravského Valašska* (1927, 1980), które nie są ani adaptacją, ani autorskim opracowaniem ludowego tekstu. Źródłem są tu ludowe opowieści wołoskie, a specyfika dzieła tkwi w tym, że zachowuje i jednocześnie rozwija unikatową elementarną kreatywność. Książka Jana Kobzána (1901–1959) powstała w czasie, kiedy jako malarz mieszkał i pracował w Pradze i kiedy wracał do ukochanej wołoskiej krainy, a szczególnie do zbójników, pełnych temperamentu i energii życiowej. Jego teksty stały się udanym powrotem do tego, co było mu właściwe – siły, działania, witalności. Kobzán jako artysta ozdobił książkę wspaniałymi drzeworytami, które uczyniły z niej niezwykle artefakt. Książka wzbudziła powszechny podziw, m.in. Vladislava Vančury i Josefa Čapka, została pozytywnie odebrana przez krytyków (Václav Tille), zainteresowała czytelników i przyniosła artyście taką sławę, że również inni zaczęli interesować się odległym regionem – Wołoszczyzną. Ożywione zainteresowanie literaturą ludową Kobzán kontynuował w zbiorze *Zbojnický testament* (1935, 1959), gdzie z powodzeniem wyjaśnia m.in. różnicę między zbójnikiem a rabusiem, pogłębia mit o zbójnictwie jako o wspólnocie osób. W interesującej publikacji *Upočátku vod* (1984), którą wydał Profil, podobnie jak u Šuleřa wracamy do niezapomnianych biesiad sąsiedzkich, do opowieści ludowych. W książce tej widoczne są nawiązania do wszystkich trzech typów podejść do folkloru, ponieważ autor wykorzystuje w nich swoje zapisy zasłyszanych, autentycznych opowieści. Na pewno nie bez przyczyny rozpowszechniło się powiedzenie: „Není Solána bez Kobzána”.

Twórcze podejście zwraca szczególną uwagę także w przypadku twórczości Ladislava Nezdařila (1922–1994) i jego interesującego zbioru wierszy *Horní chlapani* (1968, 1970, 1982), który nie tylko pod względem motywów, ale także poetyki wychodzi z folkloru zbójnickiego, zbójnickich pieśni i ballad. Jednak w przeciwieństwie do Kobzána inspirowane są również nowożytną czeską poezją międzywojenną i w sposób twórczy aktualizuje tradycję poezji ludowej. Tym, co łączy te różne typy i formy autorskich opracowań, jest właśnie ów wewnętrzny stosunek do Wołoszczyzny, do rodzinnego miejsca wiecznej inspiracji. Według Jakuba Chrobáka Kobzán to *Tvůrce zbojnického a portáškého mýtu* (2014), po-

nieważ potrafił uchwycić artystycznie i literacko wzajemne przenikanie się człowieka i regionu, a przy tym jego portrety osób są pełne ruchu, dramatyzmu i surowości. Kobzůň i Nezdařil piszů w dialekcie, jednak nie czyniů tego wyłůcznie ze względów językowych, ale dlatego, że włůśnie dialekt dzięki swej melodii, rytmowi i kadencji staje się jednym z charakterystycznych i identyfikacyjnych znaków, jest odzwierciedleniem charakteru ludzi i ich myślenia. Dodatkowo, teksty napisane w dialekcie zawierajů bardzo silny ładunek estetyczny, który nie koliduje z opracowaniem literackim.

W tekstach Kobzůňa zachwyca nas nośnoś i monumentalnoś wyrazu, historyczne zakotwiczenie i organiczne połącznienie folkloru z teraźniejszościů, w tekstach Nezdařila zů fascynuje ekspresyjnoś poetyckiego wyrazu, powodujůca, że z pieśni ludowej pozostajů wprawdzie typowe elementy, ale nabywajů wyśszej formy artystycznej. Poezja Nezdařila nie jest parafrazů poezji ludowej. Jest to nowoczesna twórczoś poetycka z oryginalnů obrazowů asocjacjů, która świadczy o pierwotnym talencie poetyckim. Głównů treściů i celem poezji Nezdařila pozostaje uchwycenie procesu samopoznania od kołyski do grobu. Przypomnijmy choćby wiersze *Bůrajů nařu starů pec*, *Eřtř sa ohlřdni* i inne. Nie sů to okazjonalne rozwaźne wierszyki napisane w dialekcie ślůskim (viz Smřji *Pletky*, 1940), czy wiersze typowe na przykłd dla frýdlanckiej autorki poezji naiwnej, Frantiřki Pituchovej *Mojim rodnym* (1988), *Přsničky od srca* (1995), *Přsničky od srca* (1997), ale poetyckie świadectwo nieubłagalnośi czasu w zmieniajůcym się Źyciu. Kobzůň, Nezdařil, Strnadel to autorzy, którzy potrafiů w sposób inspirujůcy czerpać z folkloru, a przy tym tworzyć doskonale osobiste dzieła, w wyrafinowanym stylu, zakorzenionym w tradycji ludowej z wielowiekowym doświadczeniem. W ich przypadku moźemy powiedzieć, że istotnie „folklor słuźy twórcy”.

Czwarty typ podejścia do ustnej literatury ludowej ogranicza się raczej do wykorzystania niektórch elementów folkloru i jego technik w celu wzmocnienia intensywnośi estetycznego oddziaływania utworu. Artyści czerpiů inspirację z tradycji ludowej, z ludowej literatury oralnej, a jednak folklor w ich tekstach staje się raczej środkiem, a nie celem. Ustna literatura ludowa jest tu wykorzystywana w formie montażu, często spotyka się cytaty i wykorzystanie pieśni, przysłów i porzekadeł, opowieści z Źycia, anegdot, ale peñniů one sekundarnů funkcję w strukturze dzieła artystycznego. Zazwyczaj wzbogacajů tekst autorski o atmosferę regionalnů, wywołujů efekt uniezwyklenia lub czyniů go łżejszym, choć w wielu przypadkach podejście autorskie do folkloru jest głębsze. Typ ten obejmuje częściowo autobiograficzne kroniki Ludmily Hořkiej *Doma* (1943), *Řeka* (1946), *Dolina* (1962) i inne.

Do tak zdefiniowanego typu zaliczymy takźe twórczoś Bohumůra Četyny (1906–1974) i opowiadania Josefa Strnadla, którzy w zakresie motywów wielo-

krotnie wracali do rodzinnej wsi pod Beskidami. W obszernej twórczości Četyny elementy folklorystyczne występują w prozie historycznej zarówno traktującej o hukvaldskich buntach (*Valašský vojvoda*, 1957; *Jednou za slunovratu*, 1950; *Zbojníci*, 1954; *Živly*, 1962; *Poselství zapomenutých*, 1972), jak również luźno związanej z wcześniejszymi powieściami (*Koliby v soumraku*, 1957; *Stříbrný obušek*, 1972). O znajomości regionalnej tradycji gawędziarskiej świadczy jednak najlepiej opracowanie przez Četynę opowieści Valchařa w książce *Valchař se směje* (1958), zmienione w wersji *Besedy na staré valše* (1969) oraz w ostatecznej postaci z podtytułem *Bílého a černého humoru knihy sedmery* (1974). Autorowi udało się tu zachować elementy spontanicznej potoczności i bogactwo nasyconej metaforyką narracji. Centralna postać – trojanowicki wójt, František Hilšer, nazywany Valchařem, ludowy dowcipniś i niestrudzony gawędziarz – jest nosicielem mądrości życiowej, cechuje się mocnym kręgosłupem moralnym i znaczną wolnością myśli. Sam autor uważał opowieści Valchařa za odpowiednik hukvaldskiej tetralogii. Epickiemu rozmachowi powieści odpowiada zarówno dynamiczna narracja pełna hałaśliwej wesołości, ironii i sarkazmu wobec zła, jak i żywe opowieści, które w niejednym przypadku wykazują podobieństwo do dnia dzisiejszego i przekraczają granice uwarunkowań regionalnych.

Twórcza droga Ludmily Hořkej (1892–1966) i jej stosunek do ustnej literatury ludowej są pod wieloma względami wyjątkowe. Zasadnicza część twórczości Hořkej stoi właściwie na granicy dwóch autorskich podejść. Hořká jako samouk początkowo знаła jedynie ustną literaturę ludową. Kiedy spodobały się jej jakieś pieśni czy opowieści, rozwijała je i uzupełniała, jednak nie uważała siebie za poetkę czy za zbieracza folkloru. Dopiero od lat trzydziestych XX wieku zaczyna intensywnie publikować i stopniowo pozbywać się bezpośredniej zależności od poetyki pieśni ludowej. Ballada ludowa na przykład zaczyna przekształcać się w oryginalne historie rówieśników. Kronikarskim charakterem i szczegółowo pod względem etnograficznym opisanym życiem w regionie Hlučína odznaczają się jeszcze jej prozatorskie teksty *Doma* (1943) i *Řeka* (1946), natomiast powojenna twórczość nowelistyczna nawiązuje wprawdzie do tradycji literatury ludowej, ale nie jest z nią ściśle związana. W *Bejatce* (1959) i *Mezivodkach* (1962) autorka osiąga twórczą syntezę, artystyczne uogólnienie, literacką ocenę doby, stosunków społecznych i sposobu myślenia człowieka. W *Mezivodkach* na przykład los Veruny jest tak ściśle związany z konkretną łąką nad rzeką Opavą, z ludowymi przyspiewkami, z frazeologią gwarową i lokalnym dialektem, że nie potrafimy tego pominąć, jednak te elementy i techniki służą przede wszystkim bliższej charakterystyce protagonistki i zrozumieniu kwestii społecznych tego okresu. Są naturalnie konkretne, wychodzą z realiów ówczesnego codziennego życia, funkcjonują jednak tylko jako środek do osiągnięcia większej emocjonalizacji tekstu i intensywności artystycznego wyrazu. Dzieło Ludmily Hořkej stanowi ewidentny

przykład pozytywnego przenikania folkloru do literatury. Na tym przykładzie możemy prześledzić inspiracyjny wpływ ustnej literatury ludowej na twórcze dojrzewanie autorki. Hořká, nauczywszy się na przykładzie ballady ludowej, wielokrotnie potem opracowywała opowieści o wodnikach. Nabyte doświadczenie skryształizowało się w balladowej opowieści o współczesnej kobiecie (*Bejatká*) itp. Znajomość ballady ludowej umożliwiła autorce wykorzystanie tych elementów nośnych, które uobecniają i urealniają mit, a jednocześnie dzięki swojej emocjonalności potęgują artystyczne oddziaływanie.

Relacja między ustną literaturą ludową a literaturą piękną w rejonie Ostrawy świadczy o tym, że literatura piękna często czerpie bodźce z literatury ludowej. Szczególnie tam, gdzie tradycja literacka wciąż jeszcze się kształtuje, gdzie formują się podstawowe aspekty estetyki, literatura ludowa jest niezastąpionym elementem, którego nie można pominąć w ogólnym bilansie twórczości literackiej w regionie. Wszechstronność i różnorodność relacji między ustną literaturą ludową a literaturą piękną przynosi wzajemne korzyści, ponieważ, jak już wspomniano, folklor często wspomagał literaturę, a literatura przejęła funkcję folkloru. Twórczość literacka w regionie stanowi jednak w swym bezpośrednim, organicznym nawiązaniu do literatury ludowej nie tylko jedną z form jej aktualizacji, ale przedstawia także jej rozwój w nowych warunkach. Pieśń ludowa lub ludowa opowieść nie powstaje już tylko w ustnej tradycji, ale staje się jednym z podstawowych elementów współczesnej literatury pięknej. Dlatego tak przekonująco, obrazowo i oryginalnie odbierani są głównie ci artyści, którzy wybrali nowy sposób interpretacji artystycznej lub z innych powodów interesują się kulturą regionalną i ludową. Dowodem na to może być m.in. poezja pieśniowa wołoskich grup bigbitowych *Mňága, Žďorp, Cement* czy *Betula Pendula*, które w swoim repertuarze powszechnie wykorzystują dialekt, jednocześnie reprezentują w ten sposób nową formę, tzw. poezję śpiewaną (Pilař 2014). Swoim zasięgiem znacznie przekroczyły granice regionu, a także przyczyniły się do ożywienia zainteresowania alternatywną sceną rockową. Otworzyły nowy rozdział wzajemnych relacji folkloru i kultury. Zbójnicką tradycję narratorską, która w regionie Beskidów i Karpatów jest bardzo produktywna, spotykamy również na Słowacji i w Polsce. Charakteryzuje się ona podejściem demityzacyjnym, na przykład w tekście sztuki teatralnej *Jááánošiiik* Stanislava Šteplki, napisanej w 1970 roku dla Radošínskiego teatru amatorskiego, oraz w zaktualizowanej po trzydziestu latach wersji, która nosi podtytuł *Správa o hrdinovi alebo Hra na hrdinu* (2000), jak również w albumach komiksowych Dušana Taragela i Jozefa Dangelára *Jánošik! Pravdivý príbeh legendárneho zbojníka a jeho družiny* (2006). W Polsce opracowanie tego motywu w formie komiksu ukazało się w 1972 roku w Krakowie pod tytułem *Janosik*. Jego autorzy, Tadeusz Kwiatkowski i grafik Jerzy Skarżyński, powrócili do niego w 2002 roku i stworzyli podwójny album, który już w mniejszym stopniu

nawiązywał do folkloru, raczej przedstawiał zbójnika jako superbohatera. Motywy zbójnicze interesowały wielu specjalistów, powstała również bogata produkcja filmowa i muzyczna (Lešková 2013).

3. Przestrzeń przeżywana Strnadla

Dla całej twórczości literackiej Josefa Strnadla (1912–1986) charakterystyczne jest to, że możemy dla niej wskazać podobny plan. Jest nim rodzinny krajobraz Wołoszczyzny, który jest intensywnie postrzegany, wyjątkowy i stale atrakcyjny. Jego przybliżanie jest realizowane wraz z emocjonalnym opisem doświadczenia wyrażonym w prostych obrazach, nasyconych wiejskimi realiami i bazujących na wewnętrznej refleksji ojczyzny prywatnej. Ważnym miejscem staje się dom rodzinny w Trojanovicach, beskidzka posiadłość pod Radhoštěm i wzgórzem Mjaší. Podobnie jak przyroda przez wieki rządzi się swymi wewnętrznymi, archetypowymi prawami, tak i Strnadel wraca do swoich gór, znajduje swoje korzenie w tamtejszych mitotwórczych opowieściach, starając się przy okazji określić miejsce człowieka w świecie. Ich nadzwyczajność spoczywa w tym, że coraz bardziej zyskują na formie poetyckiej, odwołującej się zarówno do początków świadomości, jak również do snu i imaginacji. Zaprezentowany przez Strnadla obraz wołoskiego pejzażu niesie w sobie harmonię i spokój, charakteryzuje się ukierunkowaniem ku górze, kroczeniem pod górę i spojrzeniem na chmury. Powiedzenie, że „každý člověk nosí v sobě svět”, stało się *credo* autora. Świat Strnadla jest wycinkiem konkretnego krajobrazu, wzmocnionym przez tradycję, zwyczaj i świadomość społeczną. Piękno znajduje m.in. na łące pełnej brzęczenia owadów, widzi je w źdźbłach trawy, w krzakach dzikiej róży i jarzębiny, w dziewięcysile, goryczce, wilczomleczu, w roślinach, które samorzutnie porastają wzgórza i które są związane również z grobami przodków oraz z rodową przeszłością.

Ślady pamięci

Topos miejsca w prozie Strnadla jest w dużej mierze kształtowany przez obrazy, które nie są jedynie statycznymi opisami konkretnych miejsc, ale stanowią świat ruchu i dynamiki. Josef Strnadel, podobnie jak jego brat, Antonín Strnadel (1910–1975), malarz, postrzega przede wszystkim wizualnie, docenia perfekcyjną grę światła i cienia. Wystarczy, że przyjrzy się dokładnie temu, co go otacza i już wszystko zapisuje w swojej pamięci. Widok z okna domu babci z czasów dzieciństwa zadziwia mikrodotknięciami, są to wspomnienia obdarzone szczególnym czarem. Czasami mamy wrażenie, że autor słucha wewnętrznego głosu, w duszy odtwarza obraz domu, jego wyjątkowej atmosfery i zapachów, przywołuje pejzaż Beskidów jak wyłaniający się obraz na fotografii i jedynie słowem re-

jestruje to, co przez wiele lat życia zachował w sobie, niezależnie od tego, jak długo mieszkał w Brnie, Pradze czy za granicą. Innym razem zaś obrazowe sceny oddziałują jak sekwencja filmowa, migną w pamięci, pojawiają się we śnie i natychmiast znikają. Powroty do dzieciństwa dodają mu jednak siły, pogłębiają świadomość pewności, że chodzi o niepowtarzalną współprzynależność, o dom rodzinny, o dom, który jest podstawą jego sfery emocjonalnej. Obrazy i sceny są związane również z tożsamością narracyjną Strnadla i funkcjonują w połączeniu z procesami o charakterze ciągłym i nieciągłym. Tworzą coś, co jest głębokim śladem pamięci, co człowieka przerasta swoją wyjątkowością i uniwersalizmem, a co Strnadel jako pisarz potrafi w niepowtarzalny sposób przekształcić w tekst literacki. „Člověk se musí vracet, aby mohl žít teď, ve svém čase” – mówi Strnadel w późnym wyborze tekstów wspomnieniowych i publicystycznych pt. *Hadí mléko* (1986).

Powroty do krajobrazu i ludzi, których poznał, posiadają swoją motywację. Niekiedy łączy je wspomnienie, innym razem wiara w to, że przyroda żyje z człowiekiem w tajemniczej wspólnotcie, że losy człowieka i na przykład drzewa są ze sobą tak powiązane, że jakby wbijają się między siebie klinem. Nie ma znaczenia, czy związek ten wynika z wyobraźni, z tradycji balladowej, czy też opiera się na rzeczywistych doświadczeniach, w poszczególnych losach zawsze jest wyrażany za pomocą metafory czasu. Toczące się wydarzenia niosą w sobie przeszłość, mają strukturę warstwową, do której zostaje dołączona teraźniejszość. Strnadel ożywia ideę wiecznego życiodajnego źródła światła, w ten sposób wbrew wszystkiemu odczuwamy odnawialną radość z coraz to nowych doświadczeń, wraz z autorem dzielimy ciągłą potrzebę obecności piękna.

Połączenie czasu zewnętrznego i wewnętrznego

W twórczości artystycznej Josefa Strnadla znajdujemy także odzwierciedlenie innego wydarzenia, jakim był wyjazd z domu do Brna na studia, a następnie do Pragi. Jednak najsilniej przemawiającym obrazem jest autentyczne doświadczenie aresztowania z dnia 17 listopada 1939 roku i osadzenie w obozie koncentracyjnym w Sachsenhausen niedaleko Oranienburga w ramach „reedukacji” studentów. Dochodzi tu do konfrontacji ziemi rodzinnej z zagranicą, człowieczeństwa z brutalną siłą (*Noc je vlak, který jede domů, Noc v patách, Listopadky*). Negacja prowadzi go jednak także do poznania ludzkiej solidarności. Doświadczywszy życia w ograniczonej, zamkniętej przestrzeni w ciągłym lęku i strachu, zrozumiał, co to znaczy żyć jak zaszczute zwierzę. Przeżył, ponieważ kochał życie i potrafił cieszyć się z przyrody, z kawałka nieba nad głową, lotu ptaków, z kory drzew, ze wspomnień o górach, łąkach i polach:

Čas nikdy z kořenů nevyvrátíš.
Jeho chuť poznáš, teprve až když mine
(*Listopadky* 1970: 79)

W tym okresie twórczości Strnadla występuje zarówno czas kosmiczny (podkreślony przez cykliczność przyrody), jak również czas zewnętrzny, fizyczny, mechaniczny, do którego możemy zostać przeniesieni (w opowiadaniu *Odpočítaný čas*). Jednak nadal ważny jest czas wewnętrzny, wypełniany z własnej potrzeby. Czas ten jest progresywny, twórczy i żywy. Mamy wrażenie, że Strnadel kieruje się ideą, iż czas negatywny trzeba przewyciężyć czasem wewnętrznym, przy czym czas wewnętrzny może być urzeczywistniony jedynie przez mit lub poezję. W obozie recytuje razem z rówieśnikami ulubione wiesze, np. Františka Hrubína, i czerpie z nich wraz z powrotami do dzieciństwa życiodajne siły. Czas staje się w jego twórczości fenomenem egzystencjalnym, za jego pomocą definiuje życie i śmierć, ale niesie on w sobie również coś, co opiera się na powrotach i marzeniach, co daje niezliczone możliwości, urzeczywistniane i iluzoryczne.

Połączenie czasu zewnętrznego i wewnętrznego, zdarzeń realistycznych i sennego marzenia, nabiera u Strnadla charakteru intymnego i zawiera w sobie możliwość generowania siły. Miłość do ziemi rodzinnej i domu rodzinnego przenika do jego filozofii życiowej, a piękno dominuje w całej twórczości. Wraz z dążeniem do zachowania rodu prowadzi go to do przekonania, że przetrwanie i kontynuacja są możliwe. W utworze *Hořká tráva* słyszymy wyznanie:

Člověk se ztratí z hrobu, ze země, přejde do trávy, do stromů, do listů, do větru, do krajiny, do hvězd (Strnadel 1979: 43),

które przenika do tytułów jego książek i rozdziałów, będących mimowolnymi metaforami, ponieważ odwołują się do ludowych nazw ziół rosnących na łąkach (*Stolistky, Zimozelení*). Wszystko powtarza się cyklicznie, dlatego sosny i modrzewie Strnadla dalej rosną w Gruni powoli i kołyszą na wietrze swoimi smukłymi ciałami, w trawie wieczór dalej wabi kochanków, a ich ciał szukają amaranty.

Pozycja gatunku

Rozważając kwestie gatunkowe w twórczości Strnadla, należy stwierdzić, że stosuje on Bachtinowską „pamięć gatunku”. Być może ma to związek z naturalną zdolnością autora do słuchania i prowadzenia dialogu z osobami, które spotykał. Potrafi ściśle połączyć obrazy wołoskiego pejzażu z ludźmi, którzy tam mieszkają, potrafi czerpać z przeszłości, która staje się zarodkiem przyszłości. W unikatowy sposób łączy akty mowy z pozostałymi częściami tekstów, przekazywanych ustnie, które wyłaniają się jak obrazy na szkle. Wszystko ma u niego swoją wartość i nie ma znaczenia, czy chodzi o świat widziany przez zerwane źdźbło trawy, z którego robi się pętelkę, a potem zaszklili się ją śliną jak dziecko, czy o pano-

ramę całych Beskidów. Technika Strnadla przypomina niekiedy zmienność motywów w piosenkach ludowych. To o nich napisał kiedyś, że niosą w sobie zapach kwitnących pól koniczyny, dzikich jabłoni, słonecznych miedz, skoszonych łąk i zaoranych pól, brzęczenie pszczół z uli rosochatych lip, jest w nich wiosenny powiew, który czochra pola gęstego zielonego żyta, letni oddech krajobrazu stawów rybnych, szum wiatru. Opowiadają nam o świecie, którego działanie wyznacza słońce, gdzie wszystko się powtarza, dlatego pomocniki, które kiedyś pokrywały okrągłymi skórzanymi listeczkami połowę miedzy, jeszcze nie zanikły i nie zginą, dopóki słońce będzie na nie świecić przynajmniej co jakiś czas (Strnadel 1979: 70).

Pod względem struktury motywów naturalne obrazy i sceny odpowiadają prostemu, skromnemu życiu, w którym tylko pozornie niewiele się dzieje, rządzi nim raczej kontynuacja. Mamy wrażenie, jakoby Strnadel wszystko gromadził w sobie, pozwalał temu dojrzewać i dopiero z perspektywy czasu niektóre elementy pamięci rozjaśniają się, a następnie znajdują wyraz w wypowiedzi artystycznej. Sposób myślenia Strnadla o czasie i sposób jego podania jest podobny do śladu, o którym wielokrotnie wspomina francuski filozof, Paul Ricoeur (2007, 2012). Wszystko to dopiero opowiedziane i poddane transformacji znakowej nabiera głębszego, niemal egzystencjalnego znaczenia. Ślady ożywiają przeszłość, która została zapomniana, rozwijają wyobraźnię i stają się niezwykle aktualne. Idea i los jednostki, fikcja i zdarzenie nie są od siebie zbyt oddalone, dlatego rekonstrukcja pamięci staje się u Strnadla czymś odradzającym.

Twórczość Strnadla obejmuje głównie epikę, chociaż inspirację czerpie on zarówno z ustnej poezji ludowej, jak też z twórczości pieśniowej, która wchłonęła elementy dramatu (np. wędrownie wołoskie pasterskie sztuki bożonarodzeniowe). W jego tekstach konsekwencja genologiczna nie jest decydująca. Poszczególne elementy gatunkowe krzyżują się w tekście, czasem stanowią punkt wyjścia (*Koleda je ve vánoce, nechť si po ní chodí, kdo chce*), kiedy indziej dodatek. Teksty nie muszą być wyraźnie określone gatunkowo. Także w utworach prozatorskich pieśniowość występuje w różnych kontekstach. Niekiedy pieśń jest włożona w usta śpiewaka (aktywnego uczestnika), który śpiewem wyraża radość z jasnego nieba i czystego, rześkiego powietrza, z dobrego nastroju czy przyjemnych odczuć. We wspomnieniowej refleksji pod tytułem *Královna zlatých polí (Hořká tráva)* możemy łatwo wyobrazić sobie pastuszkę, który śpiewa głośno tak długo, dopóki nie zaboli go od tego gardło, śpiewa, dopóki ma ochotę i dopóki nie zaśpiewa wszystkich piosenek. A wraz z nim śpiewają ptaki, trochę dalej w wiosce śpiewają również pastuszkowie, każdy swoją pieśń. Śpiewają, jak chcą, i nikt na nich nie krzyczy, aby milczeli, dlatego że jest to ich ziemia rodzinna. W wypowiedziach lirycznych, które nie posiadają w sobie potencjału dramatycznego, zaciekawia nas zaś podstawa archetypowa, pamięć sensoryczna, która stale budzi ży-

cie. Zdolność przypomnienia sobie realistycznego szczegółu, za pomocą którego autor tematyzuje czas (wtedy i teraz), nosi w sobie potencjał alegoryczności i dualizm czasowy.

„Mowa śladu” połączona z minifabulą i napelniona etosem

Beletrystyczne teksty dla dzieci i twórczość dla dorosłych charakteryzuje tematyzacja czasowa ludzkiego życia, a wszystko to intensyfikuje zarówno fizyczna interakcja, jak też ich funkcja społeczna. Każda zmiana jest dostrzegalna na tle stabilności, w rzeczywistym świecie dzieje się tak między codziennością a wydarzeniami, rozumianymi jako wyjście z cienia. Oczywistość zachowania ludzi, współżycie z krajobrazem i prawami natury, codzienne wykonywanie obowiązków i działań, które wynikają z najprostszyc przyczyn, stanowią istotę życia. Ciągłe coś się pojawia i znika, umiera, odchodzi, ale życie toczy się dalej, ponieważ to, co minęło, jest ukryte w życiu i jest tym, co nastąpi (Strnadel 1966: 128). W utworze *Černá slza* często pojawia się motyw spotkania i pożegnania:

[...] člověk umře, žal je rozlit na všechny strany, ale déšť dní a let ho spláchne a bolest utiší. Jen trochu vzpomínek zůstane, ale ty se zase ztratíš s námi. Život však trvá dál... Svět zůstane krásný.

„Mowa śladu” Strnadla ma z jednej strony swoje realne źródło w wypowiedzi ludowej, z drugiej zaś bazuje na onirycznych wyobrażeniach lub mitycznych źródłach, które są oparte na podobieństwach między życiem i archetypem. Powtarzają się tu motywy ziemi, wody, ognia i powietrza, następują po sobie dzień i noc, przeplatają się doznania zmysłowe (szczególnie wizualne, dotykowe, słuchowe i zapachowe), które autor często personifikuje lub antropomorfizuje. Tak więc może „wiatr wygrywać na ksylofonie traw”, człowiek zaś ma wrażenie, że pustka odtąd zamieszkała w nim jak „w wydrążonym pniu” i że może wrócić. Przychoǳą nam na myśl analogie z wierszem Halasa *Já se tam vrátím*, z wczesną twórczością poetycką Hrubína i z twórczością poetów, których Strnadel kochał, a ich wiersze znał na pamięć (J. Hora, J. Seifert). Stale mamy do czynienia z refleksjami lirycznymi, ale również przejściami do narracji; z pierwszej osoby przechodzimy do trzeciej, spotykamy się z kontinuum mowy pozornie niezależnej, powodującej złudzenie czasu teraźniejszego, dające odbiorcy świadomość transformacji. Siła oddziaływania jego tekstów, niezależnie od wybranej formy gatunkowej (szkic, historia, bajka), nie wynika tylko z perspektywizacji przestrzeni, ale także ze sposobu poznawania świata. W tekście *Hořká tráva* Janíček usiadł na kopcu mrowiska, żeby mógł łatwiej rozejrzeć się wokoło, a potem z płaczem biegł po chodniczku do mamy, aby mu pomogła. Już trochę większy Josífek siedzi „w rozgałęzieniu drzewa na czereśni” (*Černá slza*), widzi kamienistą drogę i oddalające się połatane plecy oraz bosc stopy tułacza Tondy, patrzy z zaciekawieniem na

świat, w dal, która go przyciąga, z góry, z przejrzystym widokiem i oczekiwaniami. Wszystko zależy od perspektywy. Nawet parobek Ondřej w bajce *O čarodějnicích (Zamrzlá studánka)* nie jest pozbawiony pragnienia, aby zobaczyć świat z innej strony. Jaka niespodzianka go jednak czeka, gdy przez otwór, który wywiercił świderkiem w warząchwi, zobaczy tajemnicę ciotki Švrčkuli, w której rozpoznał czarownicę. Bajkowa perspektywa semantyczna jest bardzo zbliżona do dziecięcego spojrzenia na świat przez lornetkę zrobioną z palców czy przez włochate kratki babcinej chusty uszytej z płótna workowego. Wraz z autorem patrzymy na świat z wyjątkowej i tajemniczej perspektywy i stwierdzamy, że fikcyjny świat autora opiera się na głębokim etosie.

Przemiany motywów

Warto poświęcić nieco uwagi przemianom motywów w tekstach Strnadla, w których występuje cykliczność, konkretne motywy przenikają się i koncentrują wokół siebie, zazwyczaj odwołując się do symbolu drogi, koleiny, bruzdy, płynącej rzeki, pojawiają się podobne postacie i sytuacje, jednak całość opowieści i jej modus mają inny wydźwięk, który zależy zawsze od tego, którego narratora głos jest wzmacniany. Niekiedy mamy do czynienia z polifonią. Ma to miejsce na przykład wtedy, gdy przeplatają się doświadczenia autora z obozu koncentracyjnego ze wspomnieniami domu rodzinnego i przybliżane są tragiczne losy przyjaciół, m.in. żydowskiego kolegi z ławy szkolnej, Marka. Natomiast w krótkim utworze prozatorskim o charakterze balladowym pt. *Nebe od krve*, zamieszczonym w tomie *Hořká tráva*, znajdujemy się w sąsiedztwie esesmanów. Narrację spowalnia opis płomienia, który młody więzień widzi przez drzwiczki piecyka, jednocześnie słyszymy ostre komendy i głośnie toasty Herberta Flossa. Wszystko miesza się z trzaskaniem ognia, ze wspomnieniem z dzieciństwa przerażonego ryku krów, które trzeba było szybko wyprowadzać ze stajni. Punktem kulminacyjnym przenikających się obrazów staje się stwierdzenie, że noszony przez więźniów materiał opałowy przeznaczony jest na stos, na którym zostaną spalone nagie ludzkie ciała. Tragiczne wydarzenia są w prozie Strnadla stopniowane, a ich granice semantyczne przekraczane. Ogień, który kiedyś w jego dzieciństwie był zapruszany przez nieostrożność, tutaj jest wzniecany w złych zamiarach. Motywacja i dramatyczne konsekwencje ludzkiego zachowania są nieporównywalne. Wbrew wszystkiemu następnego dnia znów wychodzi słońce, świeci i życie toczy się dalej.

Strnadel wiele razy udowadnia, że nie tylko potrafi za pomocą metaforycznego skrótu prowadzić partię narratora wszechwiedzącego, który w zakończeniu opisuje samoodradzającą się siłę krajobrazu i przyrody, ale potrafi poradzić sobie także z myślami postaci, jak to ma miejsce w tekście *Hořká tráva*:

Jak to, że mohu tak nečinně civět do plamenů jako kdysi, když jsem byl malý chlapec, vždyť fo-
rbarbajtr obchází a neustále křičí los, los, Bewegung, nemohu přece postávat ani posedávat na
sosnových polenech, to jen po výkřicích tadelos, tadellos se mohu na chvílku odvrátit od ohně, a ne-
klesnu-li mdlobou, postojím na okamžik a vidím v duchu oheň za dvířky našich kamen (Strnadel
1979: 58).

Opowieść ma realistyczny plan, hiperbolizowany przez przerażającą wizję
ludzkich ciał, przy czym idzie o przestrzeń fizyczną, doświadczoną przez żar og-
nia, odczucie, którego łatwo się nie zapomina. Tekst ten posiada kilka warstw zna-
czeniowych, ponieważ barbarzyństwo przekracza etyczny wymiar ludzkiego
działania. Na niebie odbija się ogień, a nieboskłon, który w innych przypadkach
kapie się w błękicie, przerywanym co najwyżej gdzieś niegdzie przez białe chmu-
ry, nabywa ostrzegającego zabarwienia. Wydarzenia wyprzedziły czas, który za-
pewne się wypaczył, i o tym człowiek nigdy nie powinien zapominać.

Wspomnienia autora jednak opierają się przede wszystkim na przyjemnych
odczuciach, którymi został niejako obdarowany, na pozytywnych wewnętrznych
doświadczeniach i miniaturowych obrazach, które wryły się w jego pamięć.

Nejraději se dívám do dálky, na tichavské, měrkovské a kozlovské Hůrky, na Kazničov
a Červený kámen a kozlovské Hůrky, a když je vypršená obloha a vzduch je čistý a ostrý, daleká
krajina mezi těmi horami se zvedne a já uvidím věž věřkovického kostela a daleko, daleko až do
Slezska (*Hořká tráva*, s. 31).

Interesująca dla nas okazuje się nie tylko topograficzna konkretność krajobra-
zu, ale również nieskrywane uczestnictwo, które jest związane z konkretnym miej-
scem. W książce *Vyhnal jsem ovečky až na Javorníček* przy drodze do Mjaší wi-
dzimy chałupę, w której żył staruszek Froliš. To ten, z którym jako z narratorem
spotykamy się w *Roku pod horami* i w *Zamrzlej studánce*, i który potrafi przejść
Beskidy, rozpoznając zbójnickie źródelka, zbójnickie jodły i chodniki, wie o skar-
bach w ziemi i o złotach czarownic na górze. Na początku wydania książkowego
Hořkej trávy umieszczone są autentyczne zdjęcia portretowe „starzyka” Strnadla
– dziadka Knebla, taty, mamy i „starzenki” – babci, dzięki czemu konkretny obraz
krajiny, odpowiadający świadomości zwyczajowej i społecznej, został poszerzo-
ny o wspólnotę rodzinną na zawsze zachowaną w pamięci.

Akt powrotów potwierdzający tożsamość

Powroty ukazane w sposób fragmentaryczny stanowią częściową refleksję,
aktywowaną raczej w akcie pisania. Pełnią one określone funkcje komunikacyjne.
Na przykład w *Roku pod horami* autor wybrał zabieg kompozycyjny uwzględ-
niający kolejność zgodną z kalendarzem; chodzi o przemiany roku od wiosny po
zimę, widziane od zewnątrz i od wewnątrz (w chałupie). Utwór *Černá slza* zaczy-
na się od dzieciństwa, a kończy na wieku dojrzałym; mamę widzimy najpierw ja-

ko życzliwą młodą kobietę, otoczoną dziećmi, podczas gdy pod koniec życia doświadcza ona samotności i oczekiwania, ze smutkiem żegna się w furcie ogrodu. We wspomnieniach o matce Strnadel widzi chałupę z dachem gontowym i malwami pod oknem, piec ze starych kafli, w którym pieczono chleb, werandę i podwórko z kurami, trawnik aż do ścian domu, płot ogrodu, czuje także zapach świeżo dojonego mleka. Mama nie upada pod ciężarem życiowych brzemion nawet wtedy, kiedy w dwóch miejscach skarży się, że być może nie powinna była mieć dzieci. Było to tylko wtedy, kiedy na próżno szukała pożywienia dla dużej rodziny, a jedzenie wykrzesywała z niczego, kiedy z utęsknieniem czekała na listy i kartki z frontu, pisane ołówkiem kopiowym. W krótkich epizodycznych wspomnieniach pojawia się obraz urlopu ojca, a potem przede wszystkim jego powrót do domu z odległych miejsc (Galicja, Bukowina), w których przebywał. Małego chłopca przyciągały egzotyczne obrazki naklejone na wieko wojskowej walizki z adresem 34 pułku piechoty, przypominały mu ilustracje ze starego kalendarza, który w jego dzieciństwie czytywano w zimowe wieczory. Metamorfoza życia dokonuje się w sposób niepozorny, poszczególne elementy zmierzają ku organicznej jedności, na przemian następują po sobie chwile ciężkie, czasem dramatyczne, i radosne, które świadomie zachował w pamięci.

Prawie we wszystkich tekstach Strnadel napotykamy na podobne motywy przyrodnicze, które bynajmniej nie są tak anachroniczne, jakby to się mogło na pierwszy rzut oka wydawać. Są to drzewa, korzenie, pola, lasy, łąki, drogi, skiby, nurt rzeki, chmury, kwiaty i zapachy, piękno przyrody, ale także pochwała kobiecego wdzięku. Życie i śmierć przeplatają się w nich w sposób naturalny, przy czym motyw śmierci pojawia się wcześniej, mniej więcej na początku twórczości, i wraca w formie różnych modyfikacji. Nigdy jednak Strnadel, jako człowiek i pisarz, nie wpada w pesymizm. W jego prozie występują krótkie streszczenia opowieści z życia zwykłych mieszkańców wsi, którzy skromnie i z poświęceniem wypełniali swoje przeznaczenie, bez szemrania przekazywali swym potomkom to, co w życiu osiągnęli. Opowieści i obrazy mówią nam o sile ludzkiej solidarności, o której dziś już niemal się zapomina. Jego wypowiedź odznacza się głębokim etosem, którego dziś często nam brakuje. Dzięki temu zwrot ku twórczości autorów regionalnych może stać się przydatny i etycznie płodny także obecnie, na początku XXI wieku.

Rozdział III

Mała rekapitulacja życia

1. Poezja Karla Vůjtky – liryczno-epicki utwór *Skřivánek*

Utwór liryczno-epicki pt. *Skřivánek* (2006) Karla Vůjtky (ur. 1946), podobnie jak *Báseň pro soprán* (1983) czy teksty poetyckie *František, Jindřich, Žofka, Amerikán* z tomiku *Takové noci takové dny* (1982), pozostaje pod wyraźnym wpływem losów ludzi z dawnych czasów. Czasami mamy tu do czynienia z powrotami do przeszłości posiłkowanymi doświadczeniami autora jako czytelnika. Na przykład bazą dla wiersza *Básně pro soprán* stały się eseje Janáčka i szkice malarza akademickiego Jana Václava Sládka. W *Skřivánku* poeta, zgodnie ze swoją deklaracją, inspirował się prywatnymi listami znalezionymi w domu pewnej prostej wiejskiej kobiety z Klimkovic. Zawsze jednak chodzi o spotkania z autentycznymi historiami życia, które autora w jakiś sposób zaintrygowały albo których pewne detale wryły się w jego pamięć. Sytuacje wyjściowe mają wprawdzie charakter bardziej epicki niż liryczny, ale Karel Vůjtek pozostaje lirykiem egzystencjalnym i wiele razy daje temu dowód w swoich tekstach.

Skřivánek pod względem kompozycji i układu motywów jest raczej montażem niż balladą, chociaż umiowanie stanowi tu motyw przewodni. W piętnastu częściach nie usłyszymy już w ogóle upragnionego dziecięcego szlochu czy płaczu, wywołanego słowami *Honzíček / Janek – uplakánek*. Nie przyjdzie na świat dziecko jako owoc miłości po namiętym uniesieniu podobnym do szybkiego wzlotu skowronka, znikającego na horyzoncie.

Cechą charakterystyczną liryczno-epickiego utworu Vůjtky jest to, że tragiczny los człowieka przeplata się ze zmysłowością czy ulotnością przeżyć emocjonalnych, odbija się w zjawiskach sensorycznych w wielu szczegółach odnoszących

się do przyrody. Podstawę tworzy partnerska relacja między mężczyzną i kobietą. Intymną przestrzeń mężczyzn (Jana, Františka, Jindřicha) i kobiet (Žofki, Anny) kształtują wzajemne pragnienia cielesne, miłosne uniesienia o ponownie odkrywanej sile i nadziei na to, że ich związek przewycięży bezwład, zniweluje dystans i chłód świata zewnętrznego, a otworzy wewnętrzne drzwi uczuć. Odegrana wspólna scena pary zakochanych jest spotęgowana przez słowa *sít, růst, zahrívát, zadělat pecen, zpívát*. Z atrybutami nowej sytuacji życiowej i ciepła domu rodzinnego są również związane niewypowiedziane obawy,

že dům zůstane
bez písničky
a že je marné naléhat
poznovu drží stejnou notu.

Znany, bliski świat nasycony wiejskimi realiami jest konfrontowany wertykalnie z obcością spojrzeń, z chłodem ciekawskich oczu i echem plotkarskich języków. Tutaj wyraźnie widać, że Vůjtek inspirował się poetyzmem. Horyzontalny obraz izby, w której pozostała osierocona córka, jest potęgowany przez inny metaforyczny obraz:

Poručíš plodné jabloni
ať mladý kmínek
odcloní?

który staje się dialogiem wewnętrznym i przechodzi do ujętej wertykalnie struktury znaczeniowej utworu, gdzie istnieje napięcie między beznadziejnością i nadzieją. Vůjtek akcentuje tę metaforyczną wertykalność za pomocą krótkich wersów, a zwłaszcza rymów, które częściej pojawiają się w partiach, uwypuklających podmiot wiersza i wyrażających własną w nim obecność:

Sám budeš lačný
po tom dechu
Na třpytky spěchu
na přívlač
přitáhne si tě
na měličinu
Sám odpustíš si
každou vinu
Ach Jane
Janku
Pak si plač.

Odbywa się nie tylko ciągła konfrontacja nadziei i beznadziejności, radości i smutku, ale także zmiana podmiotu, polaryzacja relacji między TY i JA. Smutek może być topiony w *sklínce líhu*, może usadowić się w ciemnych kątach, jednak niezawinione poczucie winy przenika wszystko.

Element kobiecości jest u Vůjtku zawsze związany z naturalnym cyklem przyrody, z ziemią i materią, jest obecny w motywach męskich pragnień związanych z rolą siewcy:

Janičku
 Janku
 Ve mně čisto
 Hladové pole
 drží místo
 Brázda
 kterou si pamatuješ
 ometeš stíny ze slabin
 nebo dále
 Janičku
 Janku
 Jak jsi sil
 Jak jsi se se mnou
 rozdělil.

Kobieta jest niezbędnym elementem w symbolice domu rodzinnego reprezentowanego przez detale, np. łóżka, które „nechal dělat Jan | sotva jí prvně stiskl ruku”, stoły i krzesła, z których jedno pozostaje wolne, nasłuchujące uszka kubków.

Utwór swą poetyką i układem motywów przypomina starsze teksty Vůjtku, wpisuje się więc wyraźnie w całość jego twórczości. Powtarza się tu na przykład motyw domu rodzinnego jako przestrzeni intymnej, odzwierciedlają się także motywy, które stopniowo są włączane przez artystę do szerszej koncepcji szczęścia pełnego i niepełnego. U Vůjtku przeważa przestrzeń wiejska lub podmiejska nad miejską, pojawia się dom z izbą, w której jest miejsce na kołyskę. W wizji kobiety stopniowo pojawiają się mąż i dzieci, które tworzą jej świat, wypełniają jej życie i stanowią przestrzeń komunikacyjną. Samotność jest tutaj odczuwana szczególnie wtedy, gdy nie spełnia się archetypowy los kobiety związany z macierzyństwem. Ponura wiadomość o nieplodności jest sygnalizowana milczeniem:

Sama sobě se zdála němou
 když doktor páčil
 její hlas.

Walczy z bezradnością:

Copak je řeč
 než sprška slov
 Však každé
 má být vyslechnuto
 Nejednou v sobě nápěv chová
 a byt' v okuté
 do olova
 byt' skřípe

zrudlé starou rzi
 přece jej ústa omyjí
 a může znovu obdarovat.

Rozczarowanie prowadzi do zamknięcia się kobiety na świat.

Punktem zwrotnym struktury znaczeniowej utworu *Skřivánek* staje się trzynasta część, gdzie występują częste motywy związane z fizycznym pożądaniem mężczyzny i kobiecym pragnieniem posiadania dziecka. Miłość kochanków i miłość rodzicielska przekształcają się w inne formy pojawiających się głosów. Podczas gdy zmysłowe pożądanie mężczyzny i kobiety może być pełne dotyków, ruchów i rozumienia się bez słów, ręka jest w stanie prowadzić, pobudzać, uspokajać, ale również kusić, to dalsza komunikacja jest już ograniczona. W utworze *Skřivánek* pojawiają się różne sytuacje życiowe związane z udręką milknięcia, milczenia i ciszy, które łączą się z własnym poszukiwaniem, odkrywaniem i bolesnym godzeniem się z czymś nieodwracalnym. Tę złożoność i ból Vůjtek odzwierciedla w metaforycznych obrazach ciężkich nóg, milczącej kapeli, męskiego pijanego krzyku, tęsknoty za skowronkiem, który nigdy nie usiądzie, migawkowej wizji córki z pierwszego małżeństwa „Tiché | jak miska na ofěru”, której pozycja między ojcem i ciotką Anną przypomina bezbronność ptasząt, kapturki w ciernistym krzaku, która na zawsze skazana jest na płochliwość.

Podczas lektury tekstu zauważamy różnorodne kombinacje wyobrażeń i skojarzeń, ale dzięki temu, że dla Vůjtki typowe jest powracanie do tematów i motywów, możemy lepiej zrozumieć niektóre gry znaczeń i rozszyfrować wyrażenia oddające dźwięki i ruchy. Jednym z głównych tematów jego poezji jest dokonywanie bilansu życia. Wiersze Vůjtki od początku oparte są na postrzeganiu i przemianach człowieka wraz z upływem czasu. Poezję zaczął pisać tuż po trzydziestce, chciał się wówczas rozliczyć z dzieciństwem i męskością, ukazuje więc chwile z codziennego życia, przede wszystkim zaś relacje miłosne. Akt miłosny często łączony jest z obrazem galopującego konia, z wizją nocy pełnej zmysłowości rozpoczynającej się namiętymi pieszczotami palcami wnikającymi w ciało. Powtarzają się motywy dłoni i rąk, które pieszczą, dają, biorą i rozniecają pragnienie, zmysłowość promieniuje z krągłości kobiecych bioder, a pożądanie jest potęgowane przez kolana, zagłębienia pod pachami i wypukłości piersi. Stosunkowo proste, wizualnie wyraziste metafory w zależności od rodzaju tekstu rozgałęziają się. W obszerniejszych utworach o Žofce lub Annie miłość dla kobiety staje się centralnym życiowym wydarzeniem, dla mężczyzny zaś kluczowe znaczenie ma praca, źródło własnego bytu i zapewnienie domu ukochanej osobie:

Jan ponoukaný horkou paží
 na pole myslí
 Na ozimy
 Když na ně smírně nasněží
 když obléknu se

do košilky zimy
nestrhnou vlčí zuby mrazu
hubené krčky chleboviny.

Podczas gdy dzień jest poświęcony pracy, noce są przeznaczone na miłość. Już wieczorem wzmaga się poczucie izolacji i prywatności: „Večer je zvonky počítán...” Konotacja łaknienia jest synonimem gry miłosnej, nienasyconej, powtarzalnej:

Janičku
Janku
Zas mě neseš
chval konička
jenž neuhne se
když v slabinách
je ponoukán...

Jednak podstawą struktury *Skřivánka* jest kontrast. Pierwsza grupa obrazów jest oparta na przeciwstawieniu odchodzenia i przychodzenia, druga zbliżania się i oddalania. Miłość dodaje parze kochanków nadziei na nowe życie, wspólny spacer na oczach innych staje się przejawem oporu, sprzeciwu i napięcia („a potom půjdem přede všemi | Do kopce k rynku | kolem líp | korzo se umí bavit líp | špacírky kroky počítají...”). Złożoność drogi od człowieka do człowieka jest również określona przez dążenia życiowe. U mężczyzny jest związana z motywem ruchu odśrodkowego, u kobiety z koncentrycznym kierunkiem ku gniazdu (kołysce, łóżeczku, pieluszkom). Niespełnione macierzyństwo powoduje dysonans, cichość, smutek, nieśmiałość, niespełniona męskość zaś hałaśliwość i bunt. Podobnie jak w innych utworach Vůjtky, tak i tu z kryzysami życiowymi mężczyzn są powiązane zapętlone miejsca – gospody i karczmy, gdzie zapijają zmartwienia i smutek, kompensując sobie niespełnione nadzieje i szukając zastępczego zakotwiczenia.

Než naděje se
stojí v šenku
očima
jež se opožďují
a prodlévají
za zástěnou
nejistě začne pohlížet
na hladinu
co líhne líh
I krev se táže
kudy téci
aby netekla na zapřenou.

W podtytule utworu *Skřivánek* pojawia termin muzyczny *Sotto voce*, co oznacza cicho, dosłownie „półgłosem”. Jakby ważniejsze było to, czego nie mówi się

na głos, co pozostaje ukryte za niewypowiedzianymi słowami i co jak cisza „plíží | po světnici”, co potrafi zapytać, co opanowuje człowieka i utrudnia komunikację z innymi. Z obrazem domu rodzinnego, jego przestrzenią i zamieszkaniem oraz z możliwymi sygnałami zmian, związane są zmienne wizje uwięzionych głosów. Pojawiają się w wielu obrazach. Na początku jest to kontrast krzyku dziecka i ciszy, która potrafi zapytać. Hałasliwość wzmagą się w muzyce pogrzebowej, odzywają się cymbały, klarnety, a do tego włączają się drżące głosy płaczek. Vůjtkowi udało się tutaj stworzyć synestezję, opartą na połączeniu dźwięku i koloru („příbuzní | – skřípot černých vran – | Krhavě strne ostrá v oku | Když šedým lihem vemlouván | a řečmi tisknut | odsouván | až do samoty...”), do czego włącza percepcję za pomocą pozostałych zmysłów. To tak, jakby inspirował się współczesną czeską poezją lat sześćdziesiątych, być może również metaforami dźwiękowymi Rimbauda, otwiera przestrzeń nadziei, wzmocnionej przez liczne zwroty adresatywne („Janičku, Janku”, gdzie indziej „Ach Jene”). Jako uwięziony odbierany jest głos córki, głos kapturki, głos, któremu brakuje dwugłosu i o którym zawsze zapomina się w więzieniu domowym. Jest jak „Sněženka sněhem obehnaná”, wciąż sama i otoczona chłodem. Bez głosu nie ma porozumienia, a w głosie jest ukryty impuls. Kiedy się milczy, to potem podczas nieoczekiwanego spotkania pozostaje tylko szloch. W ten sposób Vůjtek po mistrzowsku potrafi rozgrywać motyw zbliżania się ludzi, któremu towarzyszą zaufane dotknięcia i czar miłego głosu. To właśnie wypowiedzi są w stanie znieść bariery, pomagają przezwyciężyć tymczasowe skostnienie i uśmiercenie życia.

Pak v její ruce
malá ruka
Kamínek v dlani
který puká
když chvíličku je zahříván.

Biograficzny wymiar omawianego utworu poetyckiego dotyczy banalnej historii życia „sprzedawczyni nici ze sklepu pod Ratuszem”, którą z odrobiną czarno-białego uproszczenia możemy umieścić na początku ubiegłego wieku. Jest to temat dla współczesnej poezji dość nietypowy, raczej nawet anachroniczny, mimo to ciekawy. Przestrzeń, w której podmioty liryczne się pojawiają, poddana jest bardziej złożonej transformacji, dochodzi w niej do intymizacji, która przejawia się nie tylko w uwewnętrznieniu zewnętrznego świata (indywidualizacji), ale przede wszystkim w poetyckiej autorefleksji. Przestrzeń urzeczywistnia się tutaj i prowadzi do nowoczesnego obrazowania wzmoczonego przez semantyczną funkcję rymów (dokładnych i asonansowych). Vůjtkowi udało się uchwycić tu kilka płaszczyzn: czas biologiczny i jego przemijanie, relacje partnerskie kochanków i małżonków i ich zmienność, role partnerskie osób dorosłych względem dzieci, skomplikowane położenie i złożone relacje w kształtowaniu atmosfery za-

ufania w domu rodzinnym. Tematyzacja świata nie dokonuje się w sposób epicki, ale właśnie za pomocą indywidualizacji i intymizacji, za pomocą elementów obrazowych, za pośrednictwem dość stabilnej bazy metaforycznej. Vůjtek przez lata sprawdził ich skuteczność i nie myli się. Tekst jest interesujący ze względu na prostotę obranego punktu widzenia i wyrafinowaną oszczędność słowa. Ogląd życia przebiega tu następująco: autor pisze w optyce obecnego osobistego doświadczenia, optyce opartej na dostrajaniu osobistych i wyjątkowych przeżyć, których zawsze jest bardzo dużo. Spotykamy się z nimi już w debiucie Vůjtki, w poetyckim tomiku *Řetízkový kolotoč* (1977), a następnie odnajdujemy w tomiku *Milostín* (2005). Jeśli mówimy tu o optyce, to dlatego, że w utworze oprócz dźwięku są ważne również inne bodźce sensoryczne, np. wizualność („Už ho vidím oblékát | košílku šitou z popelínu | kol límečku | mu stužku vinu”).

Mówiąc najogólniej, tematyzowanie partnerstwa między mężczyzną i kobietą jest dla Karla Vůjtki typowe, i chociaż z biegiem czasu następują tu przemiany wartości, to jednak w jego poetyce nie widać radykalnych zmian. Minęło już ponad trzydzieści lat od momentu debiutu poety, tak długo trwa odkrywanie warstw znaczeniowych i emocjonalnych w niejednoznacznym odzwierciedleniu stosunków międzyludzkich. Karel Vůjtek zaczynał jako autor na łamach czasopism i gazet w latach siedemdziesiątych XX wieku, publikował przede wszystkim w czasopiśmie „Ostravský kulturní zpravodaj”, a następnie „Ostravský kulturní měsíčník” i „Kulturní měsíčník”, gdzie pracował jako redaktor. Debiutował w trudnych czasach normalizacji, a jego świadome zmierzanie ku sferze intymnej korespondowało z jego własnym życiem i systemem wartości. W przeciwieństwie do twórczości tzw. trzydziestopięciolatek (Evy Kostarbovej, Lydii Romanskéj) prowadził dialog oparty na folklorze i tradycji muzycznej, na porządku ustalonym przez przyrodę i cykl biologiczny. Na pewno nie przypadkiem wiele jego tekstów doczekało się aranżacji muzycznej w wykonaniu np. Milana Báčorka. Do najbardziej udanych należy *Báseň pro soprán* (1983), której aranżacja muzyczna nosi tytuł *Hukvaldská poéma* (1987). W każdym obrazie domu i domu rodzinnego Vůjtek umieszcza dziecko i dzieciństwo. Są to różne obrazy. Czasem punktem wyjścia są wyidealizowane wspomnienia i doświadczenia z przeszłości, które potęgują w człowieku poczucie ciągłości, czasami zaś inspiruje go dziecięce zdumienie nad zderzeniem z naturalnym cyklem czasu i nad poznawaniem świata, który zainteresował go jako rodzica i nauczyciela. Jako poeta jest bliski prostej, a nawet nonsensownej, zabawie podobnej do dziecięcego sposobu patrzenia na świat, dlatego nie dziwi fakt, że Vůjtek napisał także wiersze dla dzieci (*Náš klobouk má kytku za kloboukem*, 1991), przetłumaczył tomik wierszy dla dzieci polskiego poety Gustawa Sajdoka (*Kouzelný mlýnek*, 1987) i poezję Jana Brzechwy, Aleksandra Fredry, Ludwika Jerzego Kerna, Wojciecha Próchniewicza, szczególnie zaś Wilhelma Przeczka (*Stoletý kalendář*, 2001). Poza tym jest autorem lic-

nych tekstów publicystycznych, np. książki *Sonáta pro dvě ruce a hlas aneb Ivana Měrky životaběh* (2003).

2. *Hlasité nebe* – krajobraz jako *alter ego*

Karel Vůjtek jako twórca literacki charakteryzuje się rzadko spotykaną równowagą, wewnętrzną pokorą i szacunkiem dla słowa. Są to wartości, które – z jednej strony – mogą oddziaływać jako niezmiennie, a z drugiej strony stają się potwierdzeniem stabilności i spójności. W każdej nowej książce przemawia w swoim imieniu, kameralnie, z lirycznym nastawieniem, pogłębia wrażenie harmonii, nie rozczarowuje ani nie zaskakuje. Autor jest skupiony, wierny swojej poetyce, rzetelny w stosunku do pracy. Począwszy od tomiku poezji *Řetízkový kolotoč* (1977) aż do najnowszego tomiku *Hlasité nebe* (2014) łatwo można zauważyć, że inspiracją jest dla niego szczególnie i gesty harmonizujące, poszukuje odpowiedniego sposobu wyrazu dla łączenia małych i emocjonalnie ujmowanych wrażeń, odczuć, refleksji, obserwacji, spostrzeżeń, przeżyć i chwil, które pozostawiły w nim swój ślad. Tomiki poetyckie w większości przypadków składają się z symptomów i fragmentów czegoś emocjonalnie przeżytego, a następnie utrwalonego w skomplikowanej formie językowej, wyciszonego w sposób metaforyczny i poetycki. Sytuacja wyjściowa, w której znajduje się podmiot liryczny, jest pozycją obserwatora o wyrafinowanej percepcji sensorycznej, posiadającego poczucie dźwięku, głosu, przestrzeni i kształtu. Dzięki temu powstają delikatne liryczne i liryczno-epickie ujęcia, zapisy i refleksje nad rzeczywistością. Jego poezja ma na nas korzystny wpływ, tworzy pozytywną atmosferę odczuwanego świata, przekonuje o konieczności pokornej akceptacji życia i o głębi prostych spraw.

Tomik *Hlasité nebe* przypomina nam po raz kolejny powtarzalność motywów, typowych dla Karla Vůjtki. Są to przede wszystkim miłość, erotyczna atrakcyjność kobiety, harmonia z naturą, konkretnym krajobrazem, pozytywny stosunek do muzyki. Wybór z jego poezji miłosnej *Bereš mi rty* (2011, wydawca Milan Bláhyňka) zawiera wiersze z tomików *Řetízkový kolotoč*, *Takové noci takové dny* (1982), *Milostín* (2005), teksty dotąd niepublikowane oraz fragmenty utworów *Skřivánek* (2006) i *Žofka*, część poematu *Báseň pro soprán* (1983), najobszerniejszych utworów liryczno-epickich usytuowanych w regionie łaskim. Wielokrotnie powtarzają się w nich rozmarzenie, lekkość, szczęście, sen i radość, ale także ból, udręka, rozczarowanie, wszystko to, co niesie życie. W tomiku *Hlasité nebe* odczuwamy wysokość i upadek, postrzegamy nie tylko miłe ciepło tonów, ale także chłód, sączy się w nim łagodna nostalgia, świadomość ulotności chwil, momentów i sekund, gdy coś straci się na zawsze, a obraz już nie zyska oryginalnych kolorów. Teksty po raz kolejny opierają się na łączeniu i nawarstwianiu małych części, segmentów, fragmentów, detali.

Pierwsza część tego tomiku obejmuje codzienne informacje – dzienniczki, które przywołują atmosferę niepewności, tęsknoty, tykotu, falowania. Jest w nich skonfrontowana doczesność człowieka i wielki czas naturalny:

Křik poštolky se drží země
Nad hlavou křídla V očích stín
Plamen se zapřel Popel ve mně.

W zakończeniu przybywa momentów poszukiwania straconego czasu:

Mlha a pusto V ústech chlad
Hledám své stopy Nejsou tady
Život se kloní K zemi pad
krajíček touhy Umřu hlady.

Wiersze są pełne opisów przeżyć, zawierają obrazy życia, miłości i śmierci, odnoszą się do subiektywnej egzystencji i przekształcają się w wyraz smutku z powodu wzajemnego oddalania się od drugiego człowieka. Z punktu widzenia kategorii czasu dochodzi tu do przejścia między terażniejszością, rzeczywistym czasem, który staje się już jednak przeszłością, a czasem widzianym z dystansu, który wywołuje w nim wspomniany niepokój lub nostalgię („Skřivánek se drží země | Hlukem auta vylekán | Brázdy stínují úzkost ve mně”).

W tej części zmienia się głębia ujęcia, nie przeważa już liryka miłosna, ta część ma swoją wyraźną ramę. Pewną zmianę stanowi tu podstawowe połączenie dwóch zasadniczych linii poezji Vůjtká, tzn. liryki miłosnej i liryki przyrody. Wynikiem tego są integralne teksty z entuzjastycznie przeżyty przestrzenią ciszy i czasu („Čas strne v úžas Ticho po pěšině | Úbělí volna po paměti svítá | Někdo se dívá Snad ví o hladině | prostoru kterým naše srdce tiká”). Niekiedy jesteśmy pewni lokalizacji miejsca i czasu („Labutě vodou zapřažené | Ostravice Ach bože můj! | Lednovou vlnu vítr žene | Bělostné peří polituj”), związanej z powrotem do dzieciństwa i do mocnego doświadczenia tego czasu. W jednym z wierszy autor wspomina, jak jechał z ojcem i rodziną na chrzciny na saniach ciągnionych przez gniazdosze (patrz kolumna *Když v zimě sněží* w wydanym zbiorze wybranych kolumn, notek i felietonów *I havrani cukrují*, 2002). W części *Denničky* spotykamy głównie wiersze rymowane jambiczne, czterowersowe oraz wiersze bez tytułu, podzielone na części za pomocą gwiazdek. Widzimy krajobraz: niebo i ptaki, wiatr i śnieg, drzewa, trawę, decydujące momenty przemiany, rozpoznajemy skrócone pory roku i poszczególne miesiące, pomniejszony wszechświat życia w cyklu czasowym ludzkiej egzystencji. Tutaj Vůjtek nieświadomie lub celowo nawiązuje do utworów *Měsíce* Karla Tomana i *Mánesův orloj* Františka Hrubína. Koncentracja tego, co proste i typowe, co trwa w przemianach, zmienia się u niego w to, co stałe („Na město zvolna padá sníh | I ve mně čisto Uklizeno | A pocit který nemá jméno | mnou stoupá jako rybí křik”).

W drugiej części, *Pod nohama kámen*, przenosimy się z otwartego wiejskiego krajobrazu do miasta miast – do Pragi. Pozornie ostre ujęcie, odejście od standardowych tematów i technik poetyckich Vůjtko wynika z autobiograficznych powiązań, częstych wizyt i pobytów u członków rodziny w stolicy, z silnych wrażeń, które wywołują skojarzenia ze znanymi miejscami z jego pamięci. Jego piesza wędrówka po kamiennym mieście nosi ślady wyobraźni, zachwytu, ewokacji, to drobne osobiste ślady, w których nigdy nie zatrzymuje się jedynie na ich opisie. Ta część posiada dwie przeciwstawne i zarazem uzupełniające się linie: terażniejszą i przeszłą. W wierszu *Idyla* czytamy:

Má milá chodí pod plataný
poštolka křičí nad věží
Ozvou se zvony Srdce věží
v kovovém stínu Nesněží

Má milá chodí pod plataný
Rozpjaté paže – boží muka
Zlacené kříže k nebi letí
Platanům vstřícně moje ruka

Obie linie są ze sobą powiązane i tworzą przejmujący obraz związku terażniejszości z czymś płynącym, osobiste doświadczenie łączy się z historią. Znajdujemy się na Moście Karola, na Wyspie Słowiańskiej, Białej Górze, w praskim Montmarcie, gdzie na ulicy Řetěžná spotykamy się w słynnej kawiarni praskiej bohemy skupionej wokół kabaretu, do której należał Egon Erwin Kisch i Jaroslav Hašek, i w której po raz pierwszy w Czechach tańczono tango argentyńskie. Przeszłość w tych wierszach ożywiają ludzie, dlatego pojawiają się tu mikrohistorie o Másze („I krupařův Hynek poklekne | a svatý Ignác shlíží zpovdálečí”), Faust spogląda poecie pod rękę, rolnik już nie orze, a „Egon se zdržel Řekne ti | že Jarka tu už byl”. Wszystkie przedmioty i ludzie związani są miejscem, po prostu „wspólnależą”, tworzą pamięć zbiorową, przy czym Vůjtek potrafi uwolnić się od autorytarnej powagi, opisom bowiem nie brakuje dowcipu i humorystycznych skojarzeń. Seifertowsko brzmiące wersy o Pradze nie tracą na swojej intymności, noszą ślady intymnej wrażliwości, która jest w stanie wyjść poza prywatność i zaabsorbować kolejne widoczne szczegóły.

W części *Hlasité nebe* spotykamy się z liryką kameralną, refleksyjną i liryką przyrody, którą łączy wspólne wszystkim motywom zabarwienie uczuciowe. Ponownie znajdujemy w niej krajobraz rodzinny, Klimkovice ze starym cmentarzem, Ostrawę, Morawy południowe, ale także krajobraz środkowych Czech, są tam obecne motywy ciszy i czasu, które zmieniają się wraz z ruchami skrzydeł, powtarzają się motywy lustrzane, szczególnie jeśli dotyczą płynnego przechodzenia światła w ciemność, hałasu w ciszę, zmiany w coś innego, gdy rzeczywistość zbliża się do snu. Motywy czasu można rozumieć jako element polifoniczny, któ-

ry wnosi wielogłosowość do wypowiedzi monofonicznej. Słowa funkcjonują tutaj jak instrumenty muzyczne, ponownie poświęca się znaczną uwagę eufonii, budowie rytmicznej strof, pojawiają się rymy, w których z wyczuciem wykorzystane są różne formy intonacyjne. Ta część wyraźnie potwierdza muzykalność Vůjtki. Echa tonów w głosie podmiotu lirycznego często wywołują uczucie niepokoju, lęku, wykorzenia, które wcześniej było przez Vůjtkę w jego poezji tłumione, pojawia się mocne doświadczenie czasu, które jest bliskie poezji Josefa Hory. Pod względem formalnym mamy tu do czynienia z wierszami różnego rodzaju i zakresu (haiku, ritornel), co na pierwszy rzut oka może oddziaływać jako mieszanka, jednak wewnętrznie teksty są powiązane np. tym, że Vůjtek przejawia w nich potrzebę powrotu do widzianego i przeżytego, ale też do już napisanego i wydanego. Powroty do własnej twórczości są tym razem najbardziej widoczne w trzech wierszach, które znamy z bibliofilskiej kartki z życzeniami na Nowy Rok 2010. Wydał wówczas cztery poetyckie teksty bez tytułu i opatrzył je czterema fotografiami. Otrzymały one wspólny tytuł *Čtyři hlasy ticha*. Brakuje tu obrazowego oparcia w *Hlasitém nebi*, chociaż z drugiej strony w ten sposób neutralizuje się przedmiotowość i realistyczna konkretność, wiersze nabierają większej symboliki i tajemniczości. Pierwszym utworem jest znany już wiersz pt. *Křídla*. Jest inspirowany przez krajobraz podnóża słynnej góry Říp. Połączenie góry i życia, przyrody i człowieka prowadzi do podkreślenia znaczeń w tekście. Niechodzi tylko o scenę krajobrazu, ale o duchowe połączenie. Drugi wiersz, który również już znamy, nosi tytuł *V mlhách 2*. Rozpoczyna się od wzmianki o klawikordzie, starym barokowym instrumencie muzycznym, a następnie o jeszcze starszym flecie, interesujące są też wzmianki o syrenach morskich i dotyku Františka. Domyślamy się, że inspiracją była Dobruška, miejsce literacko na zawsze związane z powieścią Jiráskova *F. L. Věk*, które jako aluzja znalazło się w wierszu, ale równocześnie jest ona miejscem, w którym odbywa się Międzynarodowy Festiwal Muzyczny, do którego autor odwołuje się pośrednio. Połączenie historii życia poetów i bohaterów literackich, czasu i znaczenia, obrazu wody, żywiołu kobiecego, reprezentowanego erotycznie przez syreny morskie, po raz kolejny ujawnia typową zasadę skojarzeniową, na której oparte są wiersze Vůjtki, nie brakuje też delikatnego dotyku dłoni Františka i innych konotacji. Głos z przeszłości przeplata się z głosem z teraźniejszości, wzajemnie się uzupełniają, dlatego dzięki przeszłości widzimy rzeczy teraźniejsze i na nowo możemy zobaczyć nie tylko je, ale także sens rzeczywistości. Rozpoznajemy tu stosunek autora do Jaroslava Seiferta, podziwiamy dla jego tekstów, począwszy od tomiku *Slavík zpívá špatně po Bytí básníkem*. W tej części pojawia się jeszcze jedna literacka miłość. Jest nią Ota Pavel. Widzimy go w wierszu *Luh pod Branovem č. 13*, w którym pojawia się rzeka Berounka, sierpniowa niedziela z łowieniem ryb, głęboka tęsknota, tak silna, że aż brak tchu.

Trzecim wierszem, opublikowanym ponownie, jest tekst, który został zatytułowany *Lípa*. Autor wraca w nim do wspomnienia bezdusznej wycinki lip, bliskich śmierci („Káceli lípy Krutě Ze zálohy | Padala těla bílá jako hlohy | Odešly sochy tam kam těla | Ach duše Duše Kam bys chtěla”). Utwór wyraża smutek, który identyfikujemy w trzech warstwach: rzeczowej, modalnej (relacyjnej) i przejścia do wspólnego świata człowieka i przyrody, do czasu życia. Vůjtek opowiada się właśnie po stronie świata życia i czasu życia, co stanowi dla niego podstawową przesłankę socjalizacyjną. Utwór podobny jest do tekstów ludowych (mowy, postawy, życia), inspirowane się pieśnią ludową, poeta bowiem rozumie muzykalność słów, miejscami przypomina poezję Františka Nezdařila.

W dalszej części znajdują się dwie kolejne interesujące wariacje na temat Pouzdřanského stepu. Są one również wyraźnym dowodem zwracania się Karla Vůjtko w kierunku świata rzeczywistego, naturalnego krajobrazu. W nich jednak także nic nie jest pewne, jak wskazuje poeta poprzez relatywizację i problematyzację zakończenia wiersza *Variace z jižní Moravy 2* („Jestřábí křik napomíná | Kavyl nesmlčí | Obloze blíž a dávná vina | slovy nevlčí”). Motywację dla tego utworu stanowi prawdopodobnie konkretny pobyt w rezerwacie przyrody koło Břeclavi. Nad krainą unosi się jastrząb, chyba jedyny, który dobrze widzi, jak wszystko rośnie i rozwija się. Wariacje na temat południowych Moraw mają wyraźnie poetycki charakter, tekst ten jest wynikiem połączenia rzeczowości i wyobraźni, charakteryzuje się językiem poetyckim i metaforyczną obrazowością, wewnętrzna sytuacja emocjonalna staje się częścią uniwersalnego stosunku do życia.

Dla Vůjtko charakterystyczna jest sensualność, zmysłowość we wszystkich aspektach, począwszy od zmysłowości cielesnej po obszary uniwersalne, od inspiracji intymnej po literacką. Poetycka twórczość w sposób trwały wpisuje się w jego życie, ponieważ pisze o tym, co czuje, nad czym się zastanawia. Tak samo zatytułowany końcowy wiersz z tomiku *Hlasité nebe* nosi w sobie ślady autopsji, jest to uchwycenie świata z autentycznej perspektywy dojrzałego mężczyzny, którego wyobraźnia stopniowo przesuwa się ku przeszłości i reminiscencjom, rozszerzonym o wspomnienia. Autor pozostaje przy sprawdzonych technikach, chociaż ubywa tu skłonności do erotyzmu i cudowności, trzyma się raczej ziemi (*Vlastní nebe tak nízko nízko*), przybywa natomiast łagodnej melancholii i nostalgii, ponownie motywem staje się czas i następstwo czasu, choć w ramach znamiennej fragmentaryczności. Przeciwnieństwem „głośnego nieba” jest cicha ziemia, pojawia się fonetyczna homonimiczność („Temné veslice temně plavou”), a nawarstwianie motywów tworzy semantyczny ciąg obecny w całej refleksji („Veslice plují Přístav blízko | Vlastní nebe tak nízko nízko”). W tomiku tym poruszamy się w przestrzeni wyznaczonej przez fakt istnienia ludzkiego (od wzlotu, rejsu, aż po zmierzanie do portu), które było zawsze poświęcone Muzom, czy to w przypadku samego poety i wolnego wyboru człowieka, czy w przypadku po-

szukiwania własnej tożsamości. Jego niebo jest związane z poetyckim słowem, głosem, dźwiękiem, z atmosferą subiektywizmu, odzwierciedlającym dzieciństwo, życie miłosne, bliskość cielesną, obrazy przyrody, elementy mitotwórcze, które pozwoliły mu wyzwolić się od zdegenerowanej codzienności.

3. Życie jako zwykły ludzki los – Václav Chytil: *Chodci v soumraku*

Ostrawskiego dziennikarza, redaktora i wydawcę, Vítezslava Bělovského (ur. 1943), znamy w literaturze pod pseudonimem Václav Chytil. Debiutował w wydawnictwie Profil tomem opowiadań *Holoubek* (1981), a następnie wydał tom *Faraón v deset večer* (1985). Na długi czas jednak zamilkł i wydawało się, że jego głosu już nigdy nie usłyszymy. Z tego względu wydanie książki *Chodci v soumraku* (2011) w rodzinnym wydawnictwie Tilia w Šenovie koło Ostrawy było dla wielu miłą niespodzianką. Autor ponownie ożywia krajobraz i ludzi ze swojego dzieciństwa, wiejski świat związany z domem w alei lipowej, który dwa lata po wojnie zbudowali własnymi rękami dziadek i babcia i w którym przez wiele lat tłoczyła się cała liczna rodzina. We wspomnieniach autor spotyka się ze swoimi bliskimi, piechurami, pieszymi, jak ich nazywa, a jednocześnie godzi się z samym sobą. Bada, kim właściwie jest, dokąd zmierza i dlaczego właśnie w miejscach związanych z dzieciństwem czuje się najlepiej również dzisiaj. Dom i aleja lipowa nabierają w twórczości autora szczególnego znaczenia. Dwustu- lub trzystuletnie lipy są w niej jak ludzie, każda z nich jest szczególna, inaczej zbudowana, inne posiada rany, są mniej więcej w tym samym wieku, ale różnią się wysokością i rozłożystością. Wszystkie należą do tego samego gatunku – *Tilia cordata*. Przypuszczenia, skąd wzięła się nazwa šenovskiego wydawnictwa, tu znajdują wyjaśnienie.

Przestrzeń i czas

W prozie Chytila poruszamy się w spirali pierwotnej czasoprzestrzeni, którą jest dzieciństwo. Z niego człowiek wyrusza w nieznany świat. Dzieciństwo i obrazy domów w alei lipowej nie są nigdy kwestionowane. Lipy pełne liści dzięki swojej rozłożystości już długi czas podarowują to, czego od nich oczekujemy, stają się paralełą przeżywaną przestrzeni. Spotykamy je w tekstach *Holoubek* i *Chodci v soumraku*; wzmacniają więź rodzinną i wspólnotę uczuć. „Oknem do pokoje voněla lípa celý rok. I v zimě jako by sytila vzduch a pročišťovala jej do průzračnosti” (*Holoubek*, s. 72). Ich istnienie jest oczywiste, przy czym wielokrotnie obdarowują człowieka, wiele mu ofiarując. Na wiosnę korony alei lipowej tworzą zielony tunel, pełen woni i pszczoł, w lecie zaś zamieszkują je ptaki, zapewniają im bezpieczeństwo, a ludziom oferują cień. W sposób pewny wskazują zmiany pór roku, cykliczny bieg przyrody, który koresponduje z biegiem życia.

Lipy, tworzące aleję, wskazują drogę do domu, w którym mieszka narrator. Stają się częścią przestrzennego uniwersum jego prozy, jest to środek Doliny, bezpiecznego mikrokosmosu, postrzeganego topograficznie, ale równocześnie pozwalającego na indywidualny wzlot. Wszystko związane jest z domem rodzinnym, dokładniej mówiąc z toposem domu dziadków – światem pewności. W rezultacie obrazy są nakierowane zarówno na świat rzeczywisty, jak również na bardziej abstrakcyjny, wewnętrzny, na przestrzeń wyrażoną horyzontalnie i wertykalnie, przeniesione na przeżywaną i wewnętrzną przestrzeń bohaterów.

Drzewa w obu tekstach odmierzają również wysokość domków i służą jako punkty orientacyjne, stoją pewnie, mocno zakorzenione na swoim miejscu o każdej porze roku. Ponadto stają się swego rodzaju centrum krajobrazu z dzieciństwa pisarza, w którym toczą walkę żywioł wiejski z miejskim. Ewokują nasze wyobrażenie obrazu realnego, fantazyjnego, marzeniowego. Widzimy tu konkretne miejsca: od północnej strony jest to zarys lasu, z którego wystają dwie wieże górnicze, na wschodzie zaś góruje nowe miasto (Havířov), które z daleka wygląda jak żółtoszara ściana. Krajobraz na południowej stronie powoli przechodzi w góry, które tkwiły w zenicie jak ciemny wał, chociaż były daleko (*Chodci*, s. 52).

Na końcu bliskiej alei lipowej, ciągnącej się wzdłuż drogi, stał krzyż i św. Florian, aleja wkraczała w horyzont, gdzie stał dom, gdzie był ogród, łąki i pola. Całość założona jest raczej na planie okręgu, stanowi coś elementarnie wiejskiego, odwołującego się do chłopca małorolnego czy rolnika, coś archetypowo stabilnego, podstawowego, ponieważ odnosi się do wartości, jaką jest rodzina. Jednak jeszcze inny dom bywa wszędzie wspomniany. Świat dzieciństwa autora i jego dorastania jest na zawsze związany z małym domkiem ciotki, w którym mieszkali rodzice, kiedy dom dziadków był budowany. Tam urodził się Vladko i jego brat. Dokładnie pamięta ten ciepły letni wieczór, kiedy czekali na zewnątrz razem ze zdenerwowanym tatą, a tymczasem wewnątrz odbywały się przygotowania do czegoś niezwykłego, czego jeszcze nie rozumiał, ale w czym by i tak przeszkadzali. W tym czasie byli sobie z tatą bardzo bliscy.

Dom jako dom rodzinny

Z obrazem domu dziadka i babci, który jest w ramach fikcji literackiej, oczywiście, stylizowany i przeniesiony do wertykalnego bytu i świadomości, w prozie Chytila spotykamy się wielokrotnie, znamy go w szczególności w formie opisu literackiego. Selektowność opisu wydaje się związana z subiektywizmem, ponieważ elementy autobiograficzne służą autorowi za punkt wyjścia. Nie dąży do kompletnego opisu, wybiera raczej oszczędny zarys, niemniej jednak niektóre obiekty i obrazy są konkretyzowane, liczniej reprezentowane, kształtując większą świadomość domu rodzinnego. Możemy zauważyć, że ich dom był skromny i praktycz-

ny, posiadał schody na pierwsze piętro. Dowiadujemy się jednak więcej, ponieważ na podstawie relacji przestrzennych rozpoznajemy też konotacje wartości. Na piętro wprowadził się po powrocie z wojska wuj Jura z rodziną, podczas gdy na dole żyli rodzice i dziadek z babcią. Dom w partiach narratorskich reprezentuje kameralną przestrzeń wewnętrzną, jest kątem świata całkowicie intymnym, a jednocześnie wzajemnym, świadczy o wspólnocie, ale także o delikatnych granicach między jednostkami. Nie jest to przestrzeń zamknięta, która uniemożliwia ruch, możliwość zmiany, dlatego korytarz prowadzi na podwórko, można więc wybiec na zewnątrz. Na granicy dzieciństwa i dorastania zyskują znaczenie szczególnie te obrazy i sceny, które są odzwierciedleniem ogólnoludzkiej sytuacji człowieka, przywracają wspomnienia i marzenia. Według Bachelarda (*Poetika priestoru*, 1995) zawsze marzy się na strychu, na górze, tajemnica kryje się w szafach i skrzyniach, w zamkniętych komnatach. Również tutaj chłopiec biegnie na górę. Zanim wuj Jura z Anią wprowadzili się do ich domu, Vladko mógł na piętrze w niezamieszkałej i nieumeblowanej izbie całymi godzinami spokojnie czytać.

W dynamicznym połączeniu człowieka i domu jest ukryty wgląd w relacje międzyludzkie, ukazane jest wszystko to, co narrator jako mały chłopiec obserwował. Z jednej strony domu mieszkali rodzice z Petříkiem. Umeblowania dokładnie nie znamy, ważna jest tylko wzmianka o kanapie w kuchni, na której Vladko mógł wprawdzie spać, ale zazwyczaj przenosił się na drugi koniec korytarza do babci i dziadka. U nich znał każdy przedmiot, ponieważ łączył go z nimi stosunek emocjonalny, wszystko miało swoje miejsce, a jednocześnie było związane z najbardziej typowymi codziennymi czynnościami. Do opisu celowo wprowadzony jest element historyczny, rolę deskrypcji przejmuje narracja i dialogi postaci. Chłopak dokładnie rozpoznawał dźwięki, związane z rannym rozpalaniem ognia w kuchni przez babcię i przygotowywaniem się na dzień, w pamięci utkwiły mu garnki z pokrywkami na piecu, które po południu czekały z przygotowanym jedzeniem, ważnym miejscem był mocny stół i kredens z garnuszkami, do których czasem wkładano pieniądze. W sypialni znajdował swoje gniazdo, spokojnie zasypiał w łożu małżeńskim babci i dziadka, w legowisku z ogromnymi pierzynami. Z perspektywy czasu nabywamy wraz z narratorem przekonania, że wszystko widzimy nie tylko z zewnątrz, ale również od wewnątrz, dokładnie znane przedmioty ożywają i tworzą duszę domu.

Bardziej złożoną kwestią pozostaje orientacja w czasie, dlatego semioza przestrzeni łączy się z cyklami, pojawiają się powtarzalne czynności, wykonywane dzień po dniu, w z góry ustalonej kolejności rzeczywistych sytuacji życiowych. Utwierdza nas to również w przekonaniu, że w codziennych pracach jest coś tak naturalnego, jak to, że ptaki latają, dbają o młode, po prostu wykonują to, do czego zostały stworzone. W sposobie przedstawienia przez Chytila drogi życiowej babci i dziadka, ich i swego domu rodzinnego jest coś z drogi pieszego, podróżnika,

przemieszczającego się w tajemniczej przestrzeni między domem a krajobrazem, pomiędzy kołyską a grobem. Odwołuje się on do różnicy między naturalnym, spowolnionym codziennym życiem na wsi i wiecznym niepokojem miasta przemysłowego, przywołuje obrazy kuchni, chlewu, stodoły, ogrodu czy łąki. Gdy codzienne prace znikają z życia lub jeśli postaci nie mogą brać w nich udziału, dochodzi do zakwestionowania dotychczasowego znaczenia, jakie przypisuje się życiu, ich istnienie traci sens.

Bliskość miasta

Chronotop i topos miejsca związane są z bliskością Chytila z przyrodą, dokąd ucieka, kiedy nie potrafi dać sobie z czymś rady, gdzie poszukuje równowagi, kiedy jest smutny i chce być sam. Ludvík w tekście *Holoubek* chodził wzdłuż i wszerz po łąkach, zatrzymywał się i nasłuchiwał czasu, który był wszędzie i w nim i który płynął powoli, jak ziarnko po ziarnku (*Holoubek*, s. 42). Vladko z kolei kocha kryształową rzekę Lucinę z górską wodą, płynącą wolno, w której żyją jeszcze perloródki, ryby i raki. Zna jej meandry, zwłaszcza ten z rozłożystą wierzbą, gdzie zacznie łowić ryby (*Chodci*, s. 45). Przenikanie przemysłu do idyllicznego krajobrazu jego dzieciństwa przejawiało się tylko zewnętrznie, odznaczało się stukotem i hałasem pobliskiej huty, głuchym dudnieniem pociągów towarowych, które jakby wydobywały się spod ziemi, pracą członków rodziny. Przemysł związany był z szarym, ponurym dymem na niebie, z wilgotnymi chmurami pyłu, z nocną czerwoną zorzą na horyzoncie, chociaż nie działał jeszcze tu w sposób dewastacyjny. Miasto w czasach dzieciństwa autora stopniowo odkrawało część przyrody, w pamięci jednak pozostaje mu Dolina taka, jaką wpoił sobie w dzieciństwie. Jest to konkretne miejsce niemal idylliczne, wywołujące emocje i dobrze znane. To samo dotyczy obrazu ludzi, którzy przez dziesięciolecia nie zmienili się w jego pamięci, zgodnie z ich naturą i całą istotą, mimo że los zaprowadził ich później gdzie indziej, głównie do nowych miast i osiedli.

Komora i rura – miejsca tajemnicze

Przestrzenią, w której w tekście *Chodci* wiele sytuacji się zawiązuje, jest komora przy kuchni babci. Gdzie indziej przy kuchniach nie było komór, chodzi więc o miejsce wyjątkowe. Chłopiec pamięta półki z różnymi przedmiotami, z żywnością, a także z butelkami i przetworami, przypomina sobie sytuacje, które go w jakiś sposób zainteresowały. „Vždycky když jsem babičku v komoře našel, stála zády obrácená k okýnku a tvář pootočená k policím. Jakmile si mě všimla, vyšla ven” (s. 100). W niej chłopiec zastał babcię zamyśloną i płaczącą. Ponadto zrozumiał, że przyczyną był brak zgody dziadka na ich ślub w kościele. Kiedyś

w młodości nie mieli pieniędzy na zapłacenie za ślub i wzięli go tylko w urzędzie, babcia nie miała czasu o tym myśleć. Teraz w obliczu choroby, podczas ukrytej rekapitulacji życia, martwi się tym. Kiedy w końcu dziadek ustąpił, czekała ich stanowcza odmowa proboszcza. Wtedy dziadek po raz kolejny mocno się upił. W komorze babcia postanowiła skończyć ze swym paraliżem, bezradnością i uzależnieniem od pomocy innych. Tutaj napiła się żrącego płynu i skończyła w piekielnych męczarniach.

Choroba i śmierć wielokrotnie pojawiają się w prozie Václava Chytila, śmierć jest tu jedną z antropomorficznych stałych (przypomnijmy śmierć gołębia, przedwczesną śmierć wuja, strach przed chorobą neurologiczną babci, jej samobójstwo, chorobę dziadka i jego śmierć, sens życia odmierzany świadomością śmiertelności). W tekście *Chodci v soumraku* rodzice poświęcają czas, tak jak w opowieści *Holoubek*, choremu bratu, a Vladko staje się trochę „niewidzialnym dzieckiem” (*Chodci*, s. 19). Mama i tata go kochają, ale są zbyt zapracowani, nie dają sobie rady ze wszystkim, Vladko powoli odzwyczajają się od nich, ostatecznie czuje się najszcześliwszy u dziadków. Zamknięta, surowa babcia, nie odpycha go, nieoczekiwanie rozmawia z nim, choć wyraża się oszczędnie, a o sobie mówi tylko aluzyjnie. Rozmowa z dziadkiem jest bardziej spontaniczna i bezpośrednia, panuje między nimi cichy męski sojusz. Naturalne jest więc, że Vladko pomaga wyciągnąć z gospody pijanego jak bela dziadka, kiedy już go z babcią wreszcie znajdują, a dziadek mu się odpląca, gdy po cichu wyciąga chłopca z rury, gdzie ten wlaź z ciekawości, ponieważ jak magnes przyciągało go światło na końcu, i ostatecznie zaklinował się w niej. Gdyby nie krzepka figura dziadka, a zwłaszcza jego czujność, uduśiłby się w rurze.

Ještě štěstí, že jsem takový malý a že všude vlezu. Synku, buď rád, že máš malého dědu! [...] Není na tom světě pěkně?

Stosunki między wnukiem, babcią i dziadkiem są szczerze, bezpośrednie, proste, emocjonalne, a przy tym niesentymtalne. Przedstawienie wzajemnych relacji dokonuje się w ten sposób, że przestrzeń i czas traktowane są w tekście swobodnie, fenomenologicznie generowane obrazy odnoszą się nie tylko do kontekstów relacyjnych, ale głęboko wnikają w podświadomość. W tekście *Holoubek* bohaterowie chłopięcy znajdują się w realnym świecie, są w wieku od sześciu do dwunastu lat, zaś w tekście *Chodci v soumraku* tworzy się łuk łączący teraźniejszość i przeszłość, rzeczywistość i marzenia. Czas już nie ożywia pamięci, raczej wiele szczegółów wypiera z niej, na znaczeniu zyskują wspomnienia określonej rodzinnej atmosfery, poczucia przynależności do dobrze znanego środowiska. Poprzez obrazy zmierzchu i za pośrednictwem sylwetek drzew w alei narrator przywołuje stany zniecierpliwienia i narastającego strachu, pełnego obaw o dziadka, który nie wracał do domu. To był lęk podobny do tego, którego doświadczył w ru-

rze głęboko pod drogą, gdy nie był w stanie ruszyć się ani do przodu, ani do tyłu (s. 109). Dziś już nie mógł dokładnie odróżnić tego, co przyniosło mu większą ulgę, czy widok zataczającego się dziadka w alei, czy widok pomocnej dłoni dziadka w rurze, gdzie w przeciwnym razie mógł zostać na zawsze i nikt by go tam nie szukał.

Historia życia, którą śledzimy, składa się wprawdzie z kilku wymienionych wydarzeń, które przesuwają fabułę w czasie, jednak znajdują się tutaj również te, które tworzą mikrosekwencje. Historia dziadka i babci, którzy mają dwóch synów, różni się od dominującej historii, jaką jest wzajemna relacja wnuka i dziadka. Autor nie zachowuje chronologii, wspomnienia pojawiają się i zanikają, asocjują różne sytuacje i sceny, które nie zachowują następstwa zdarzeń. Interesuje nas tutaj raczej sposób funkcjonowania postaci babci i dziadka, rekonstruowany na podstawie tekstu, to jak autor wykorzystuje czas, wygląd zewnętrzny, środowisko i analogie. Po raz kolejny pojawia się droga z aleją lipową, komora w domu i rura w polu, motywy, które koncentrują się wokół osi fabuły i przypominają lot ptaków. Napięcie związane z oczekiwaniem bywa wyrażone w ten sposób, że zaczyna się ściemniać, na zewnątrz nastaje cisza, ponieważ ptaki zniknęły w gałęziach i szykują się do snu, wieje wiatr, który pieści liście drzew i jedynie gdzieś z odległej huty słychać głucho, stłumione uderzenia. Korony lip pociemniały i budziło się w nich inne życie, życie cieni i niewidzialnych ruchów. Według autora nic tak nie przypominało pierścienia króla Dawida z napisem „Wszystko przemija”, jak właśnie ta chwila, kiedy kończy się dzień i zaczyna noc. Analogiczną charakterystykę chwil potęgują zmiany w przyrodzie, podobieństwo lub kontrast pokrywa się z czymś biblijnym i nadal aktualnym, krajobraz dzieciństwa przestaje być tylko idyllicznym krajobrazem beztroski.

Strategia narracyjna

Chodci v soumraku posiadają wyraźnie zaznaczoną wewnętrzną sytuację narracyjną. Narrator i postać chłopca są tożsame, pod względem wyboru rodzaju narracji funkcjonują tu jako fokalizator. Narrator przejawia się jako wyraźnie wyeksponowana osoba, z tendencją do subiektywizacji, znajdujemy go w sytuacji, kiedy rozmyśla o tym, co widzi i słyszy, wspomina dzieciństwo i doświadczenia, które w jakiejś mierze poruszyły go emocjonalnie. Zastanawia się nad tym, co go u dziadka i babci najbardziej zaintrygowało, dlaczego ich szanował i kochał bezwarunkowo, jaki był jego stosunek do innych krewnych. Ostatecznie pozostało mu tylko westchnąć nad tą sytuacją i stwierdzić, że nie zna lepszego sposobu poradzenia sobie z tym, co nosi w sobie, dlatego nie ma wyboru, i musi ubrać to w słowa. Nie chodzi o wiedzę, opisuje po prostu tylko to, co zapamiętał, wspominając to, co kiedyś postrzegał może nawet podświadomie. Wypowiedź artystycz-

na nie jest prawdziwym obrazem jego życia, nie jest to też psychologiczna narracja, ponieważ nie przenika do umysłów innych postaci, nie przekracza granic wewnętrznej focalizacji. Prezentuje swój stosunek względem świata przedstawionego i nie ukrywa, podobnie jak w *Holoubku*, zamieszania, którego doświadczył w bezpośrednim spotkaniu ze śmiercią. Dowiadujemy się w ten sposób wszystkiego, co istotne, co z perspektywy czasu ocenia sama postać narratora, składamy razem z nią w całość obraz środowiska, a przede wszystkim portrety ludzi, którzy pojawili się w jego dzieciństwie.

Kompozycja

W omawianych tekstach ramę kompozycyjną tworzy obserwacja jerzyków i jaskółek, która odnosi się nie tylko do określenia czasu, ale również do rozważań, jaki sens ma zachowanie żywych stworzeń. Robią to, do czego zostały stworzone. Do czego jednak został stworzony on? A do czego ludzie, którzy mieli na niego największy wpływ w dzieciństwie? W tym duchu rozwijana jest rekonstrukcja wspomnień, której ośrodkiem nie jest napięcie i szybki rozwój wydarzeń, ale raczej uczucia, które po długim czasie powracają i znowu ożywają, poruszając się na granicy perspektywy dziecka i perspektywy człowieka dorosłego. W zakończeniu utworu, podobnie jak w jego debiucie, w zbiorze opowiadań, znajduje się samodzielna część oznaczona skrótem P.S. (*post scriptum*). W *Holoubku* została zatytułowana *Komedianti*. Jest napisana jakby po dokończeniu całości, kiedy autorowi wyłoniło się jeszcze wspomnienie przedstawienia teatru lalkowego. Miało być śmieszne, ale nikt się nie śmiał, miało być zabawne, ale dobrze bawił się chyba tylko stary lalkarz, który grał w przedstawieniu. Gdy skończył, załadował wszystkie rekwizyty do samochodu, a kiedy odjeżdżał, tłum dzieci biegł za nim, jakby chciały się pożegnać. Samochód zniknął, droga była pusta, nikt nie wspominał przedstawienia, a jedynie ten bieg. Może autor jakoś zaobserwował związek krajobrazu z cechami charakteru bohaterów i nastrój, który wywołały. W utworze *Chodci v soumraku* P.S. jest opatrzony dopiskiem o życiu dziadka po śmierci babci. Ostatnim etapem staje się frydecki szpital, gdzie w ostatnich tygodniach życia dziadek leżał po nieszczęśliwym złamaniu kości szyjki udowej. Wnuk odwiedzał go regularnie, obserwował zmiany w zachowaniu bliskiej osoby i dopiero tam zrozumiał, że przez całe życie powtarza się sytuacja, w której człowiek pozostaje sam. Właściwie ciągle jest sam, w każdej chwili swojego życia, nawet jeśli postaci znajdują się w tych samych sytuacjach i okolicznościach, mimo podobieństw czy różnic. Tym trudniej jest utracić ludzi, którzy w twojej samotności byli koło ciebie tak blisko (s. 135).

W utworze *Chodci v soumraku* interesujący jest element opisowy, zbliżony do opowiadania, a także zewnętrzna i wewnętrzna charakterystyka oraz epizody, któ-

re na zawsze utkwily w pamieci dwunastoletniego chlopca, wywarly na nim tak silne wrazenie, ze musi do nich powracac. Postacie oddzialuja na Vladka, ale takze oddzialuja na siebie nawzajem, widzimy je oczami dorastajacego chlopca w konfrontacji ze swiatem doroslych, w terazniejszosci i przeszlosci, ktora jest zaposredniczona lub przekazywana ustnie. Staramy sie zrozumiec wzajemne relacje panujace w rodzinie i miedzy sasiedzami, obserwujemy rozwarstwienie mieszkancow i stopniowe zmiany zachodzace w sposobie zycia w latach piecdziesiatych XX wieku. Starzejacy sie narrator moze dopiero teraz zdaje sobie sprawe z tego, ze postacie ozywia swoim glosem wewnetrznym. Informacje, ktore uzyskujemy od narratora – fokalizatora i jednego z glownych bohaterow, sa zbudowane w taki sposob, ze laczy sie w nich element tematyczny z przestrzenia i czasem, przeplataja sie motywy, ktore nabywaja nowego znaczenia. Przypominaja mu sie bardzo dokladnie na przyklad dlugie smukle palce jego babci z opuchnietymi stawami pokrytymi ciemna skora, a skora ta jest jakby z papieru. Pod nia wida wyrazny zarys sznurow i sznureczkow zył (s. 14). Widzimy je podczas pracy i odpoczynku, zlozone lub otulone welnianymi opaskami, aby sie ogrzaly. Stopniowo staja sie dla babci czyms obcym, przedwcześnie martwym, co ja przeraza. Dość paradoksalnie to one właśnie nie zmieniają swojego wyglądu nawet w trumnie.

Z krótkim obrazem-wspomnieniem spotkalismy sie juz w jednostronicowym opowiadaniu *Babička* (*Holoubek*). Wnuk z babcia sprzatał w nim pietro w stodole przed zniwami. Sluchajac cwierkania ptakow w rynnie, oboje uswiadamiaja sobie kontrast miedzy zyciem swoim i zyciem innych stworzen. Szczebiotanie malych ptakow zrobilo na babci wrazenie i nazwala je „křehkými zobáčky” (*Holoubek*, s. 78). Kiedy wnuk po zniwach znajduje sie na tym samym miejscu, nadal sluchać szczebiotanie, ale dowiadujemy sie, ze babcia w miedzyczasie dobrowolnie opuścila ten swiat. Wszystko w domu przygotowala, zeby nie pozostawic po sobie nic niedokonczonego, ale poniewaz nie miala sily zyc bez pracy, ktorej w przyszłości juz nie moglaby wykonywac, odmierzyla swój czas sama.

Postacie

W centrum uwagi opowiadania znajduje sie babcia, chociaz ewolucje przechodzi postac narratora, z ktorym mozemy sie identyfikowac. On zas identyfikuje sie z dziadkiem, ktoremu poswieca swoje *post scriptum*. Babcia w jego pamieci laczy sie z tajemnica. Nie wiadomo, co wywolalo wspomnienie o danym wydarzeniu, ale zmienia sie stosunek i zachowanie innych postaci wzgledem niej, przy czym o przyczynie takiego stanu rzeczy dowiadujemy sie dopiero pozniej, poniewaz chodzi o przypuszczenie narratora. Autor rekonstruuje wspomnienie, ktore przechowuje w pamieci, poniewaz dlugo obserwowal zachowania i postepowanie zwlaszcza babci i dziadka, czy to byla mimika, gesty czy ubranie. W mlodości

babcia była rzekomo energiczna, chociaż Vladko pamięta ją raczej jako spokojną, zamysloną, z wąskimi ustami, z dziwnymi pytaniami kierowanymi do wnuka, żeby jej podał sposób, jak można własnymi rękami uwolnić się od świata. Chłopca zaskakiwały nieoczekiwane słowa, których nie rozumiał, był zdziwiony, kiedy zobaczył babcię w nocy stojącą z nienawiścią nad chrapiącym dziadkiem, pozostały mu w pamięci przede wszystkim stopniowo obumierające ręce, które oznaczały dla niej koniec aktywnego życia. Z tym nie potrafiła się pogodzić. Następuje załamanie nerwowe babci, leczenie psychiatryczne, milczenie i ostatecznie samobójstwo, kiedy wypła łyk lizolu. Nawet z perspektywy czasu narrator nie ocenia jej decyzji, nie wypowiada wyroku, rejestruje tylko to, co sam zaobserwował. To oczywiste, że niektóre dni dokładnie i na zawsze zapamiętał. Są to objawy choroby babci, przygotowywanie się dziadka do odwiedzin babci na psychiatrii, jej śmierć.

W każdym wieku można nie znaleźć pocieszenia, można doświadczyć smutku, samotności i melancholii. Odejście babci ze świata jest nieodwracalne, podobnie jak śmierć gołębia w opowieści o tym samym tytule. Ludvík jako chłopiec kochał gołębia chyba najbardziej na świecie. Nie wiemy, co go zraniło głębiej, czy jego postrzelenie, umieranie, ostatni oddech czy wypchanie ptaka. Kiedy go dostaje, drżą mu kolana, zaczyna się dusić, a potem wybiega na dwór i rusza na oślep w ciemność. Słyszy głosy i prawdziwe wołanie, więc chciałby wrócić, gdyby mógł. W utworze *Chodci v soumraku* pojawia się analogiczna sytuacja. Dziadek przez całe życie przyprawiał babci zmartwień, jednak jej chorobę i odejście przeżywa boleśnie. Kiedy na pogrzebie żony dziadek słyszy swoją ulubioną piosenkę *Hřbitove, hřbitove, zahrádka zelená*, którą grywał z wielką werwą na heligonce, Vladko czuje, jak dziadkowi uginają się kolana. Ledwo go złapał i słyszał, jak dziadek szeptał przez szloch *Žofinko, Žofinečko ...* (s. 125). W życiu babci jest niezwykle to, że było ono związane z kimś tak pełnym sprzeczności, niezależnym i furiackim, jak dziadek – były górnik. Potrafił dużo zarobić, ale również swój zarobek przepić, umie zrobić wszystko, na co się zdecyduje, ale nikt nie może go do niczego zmuszać. Potrafi z dociekliwym wnukiem grać godzinami w wilka i owce, stanąć w obronie innych, ale czasami zachowuje się jak mały chłopiec. Na przykład, ukradł z garnuszka w kredensie pieniądze przeznaczone na życie i popędził do gospody, schował się i cieszył po prostu, że nikt go nie może znaleźć. Jego dziarsko śpiewane górnicze piosenki słyhać było w okolicy podczas późnego powrotu do domu i naprawdę go bawiło, kiedy babcia głośno go wyzywała, tłukła go, a potem ciągnęła do domu. Właściwie to w ogóle jej nie pomagał, kiedy był trzeźwy, wykonując tylko jakieś męskie prace, ale kiedy babcia poważnie zachorowała na nerwy, zmienił się nie do poznania. Przestał pić, robił wszystko, na wszystko miał czas. Jedyną rzeczą, z którą nie mógł sobie poradzić, było dojenie kozy, która na wszystkie sposoby broniła się, żeby nie stać spokojnie. Co dziwne,

dojenie łatwo szło jego wnukowi. „Ta zvířata jsou ještě divnější než lidi, čert aby se v nich vyznal!” (s. 63), komentuje sytuację dziadek.

Babcia, cicha ofiara, której ręce stają się największym oskarżeniem, kierowała się zasadą albo – albo, albo życie pełne pracy i obowiązków, albo śmierć. Żadna inna alternatywa (nie – życie czy nie – śmierć) nie była brana pod uwagę. Diadyczna kompozycja (dziadek – babcia) jest oparta na parze komplementarnych kontrastów. Muszą się wzajemnie określać, a ich istnienie i działanie w izolacji byłoby czegoś pozbawione. Kalekie ręce babci kontrastują ze zręcznością, sprytem, zwinnością i obrotnością dziadka. Potrafi dokonać najbardziej delikatnych mechanicznych napraw, jest w stanie naprawić nawet np. zegarek. Zewnętrzny opis dziadka i jego pośrednia charakterystyka są ściśle związane z innymi postaciami w rodzinie. Jedną z nich jest, na przykład, syn dziadka – wujek Jura. Po wielu nieudanych próbach podjęcia pracy zaczyna pracować w kopalni, zostaje nawet przodownikiem, chociaż nie tak lubianym, jak był jego ojciec. Kombinuje, kiedy wypije, to ubliża, grozi, jest rozrzutny, bezzwzględny, hałaśliwy, agresywny, a nawet niebezpieczny. Boi się chyba tylko swojego szwagra, ojca Vladka, Morawiaka o solidnej posturze i uśmiechniętej twarzy, człowieka rozsądnego, który w latach pięćdziesiątych awansował ze zwykłego robotnika kolejowego na wysokiego funkcjonariusza partyjnego. O swoją karierę szczególnie jakoś nie zabiegał, ale potem ta wyjątkowa pozycja zaczęła mu imponować, podobało się mu, że wszyscy traktują go poważnie, słuchają jego słów, zwracają się do niego i proszą o radę lub pomoc. To właśnie on załatwił babci odpowiednie leki i zapewnił lepszą opiekę na psychiatrii w Opawie. Jest wprawdzie niewierzący, ale na tyle szanuje wolę babci, która chciała mieć pogrzeb kościelny, że zmusza księdza do ceremonii. Jest również pierwszym, który odchodzi z rodziny i wspólnego domu. Postanawia przenieść się na osiedle, do nowego czteropokojowego mieszkania z łazienką. Stosunek babci do córki i syna, dziadka do zięcia i syna, stosunki szwagrowskie, stosunek Vladka do matki, do ciotki Lídy i małego brata Petříčka nie zawsze są harmonijne, czasem są nawet krytyczne, ale czujemy, że wszyscy razem należą do jednej rodziny, że właśnie w rodzinie wszyscy znajdują bezpieczeństwo i pomoc. Tekst ma własną perspektywę, dlatego przeważa narracja retrospekcyjna, ale przestrzeń i czas są w nim na tyle ważne, że to, co widziane i słyszane przenika do teraźniejszości, trwa we wspomnieniach w sposób nieograniczony.

Motywy ramowe

Jeśli szukamy motywów spajających, które przewijają się przez tekst z góry na dół i w poprzek oraz wskazują na wewnętrzny związek z wydarzeniami przedstawianymi w opowiadaniach i z sensem całej prozy Chytila, zauważymy, że częstymi motywami są nie tylko dom, krajobraz, lipy, drzewa, niebo, ptaki, ludzie,

ale również relacje i uczucia, lęk i samotność, świadomość tego, że istnieje coś, co nas przerasta. Chorobie gołębia towarzyszy poczucie wielkiej „samoty a próżnoty všude, kam se jen podíval a všude, a všude tolik slepých sil” (s. 30). Ptaki w jego prozie mogą śpiewać, świergotać, ale jako gawrony ponuro kraczą i nie przynoszą nic dobrego (opowiadanie *Pouto* w zbiorze *Holoubek*). W prozie *Chodci* jaskółki i jerzyki są symbolem spełnionego oczekiwania. Wykreślone przez nie pętle na niebie, pikowanie w dół tak nisko, że możemy zobaczyć nawet ich dzióbki i rozpoznać kolor piór, usłyszeć niepokojące krzyki, które towarzyszą lotowi, mają w sobie dużo niezależności i żywotności. Przypominają losy ludzkie, kiedy przylatuje się i odlatuje, kocha, pracuje i umiera, stale buduje się lub odnawia gniazdo dla młodych.

O powracających motywach wielu teoretyków literatury wypowiada się jako o czymś, co wzmacnia spójność tekstu i jednocześnie nigdy nie pozostaje takie samo (Hodrová 2001: 735). Również w prozie Chytila, którą teraz się zajmujemy, nabierają one nowych sensów, przekształcając się z bezpośredniego, realnego znaczenia na znaczenie metaforyczne (Sawicka 1997). Takim motywem stają się np. straty kochanych i bliskich stworzeń i istot, które pojawiały się w życiu chłopca i przyspieszały formowanie się osobowości jednostki. Pisarz postępuje świadomie, motywy definiuje na zasadzie kontrastu, ale w stosunku do środka (punktu) i do obwodu, do wewnątrz i na zewnątrz, ponieważ każdy z nich łącznie z wariantami buduje ogólną wymowę utworu, wyrażając jednocześnie jedyne i niepowtarzalne usytuowanie człowieka w świecie. Kategoria domu jest związana z aspektem materialnym, antropologicznym i aksjologicznym. Oznacza bowiem bezpieczeństwo, miłość i przynależność.

4. Fikcyjny świat a doświadczenia życiowe w ostatnich opowiadaniach Marii Vosikovej

Marie Vosiková (1942–2014), prozaiczka pochodząca z Ostrawy, która mieszkała na przemian w Rožnovie pod Radhoštěm i w Szwajcarii u córek, absolwentka Wydziału Matematyki i Fizyki Uniwersytetu Karola, długo pracowała w dziedzinie technologii komputerowej. Weszła do literatury w niepozorny sposób, chociaż jak na owe czasy niekonwencjonalnie. Debiutowała w ostrawskim Profilu tomem osobistych alegorycznych opowieści przypominających bajki pt. *Kapky rosy* (1979), potem napisała przemyślaną pod względem struktury powieść o życiu i śmierci *Louka* (1981), w której udowodniła swoje wysokie umiejętności narracyjne. Następnie wydała sześć fabularnie powiązanych tekstów, które pod względem gatunku oscylowały między nowelą i opowiadaniem, tematycznie były zakotwiczone w realnym codziennym życiu, chociaż pełnym fantazji i symboliki dotyczącej sfery intymnej. Tom został zatytułowany *Klíče* (1987), jakby autorka

chciała w ten sposób wyrazić, że człowiek jest zawsze skazany na szukanie kluczy do sensu własnego życia. W dyskretnej formie prezentują się tu różne typy narratorów (w tym tzw. typ narratora pierwszoosobowego). Należy zgodzić się z Drahomírem Šajtarem, który celnie zauważył, że „autorka nepíše otrocké kroniky, neopisuje realitu, umí se nad ni povznést a bohatě fabulovat, její opus není toliko kopií, ale výsostným uměleckým tvarem, jehož účinnost v kontextu české prózy, zatímco tu regionální vysoko přesahuje, je vysoko a nese znaky nadčasovosti, přičemž se stratigraficky ukládá ve vrstvách, které se buď prostupují, nebo jsou od sebe izolovány” (Šajtar 2008: 84).

Jej proza rzeczywiście nie ma nic wspólnego z tematem regionu, utwory są raczej modelowymi metaforyczno-gnozeologicznymi sondami niepewnych wzorów zachowań ludzkich, opisują stereotypy w relacjach interpersonalnych w określonych granicach czasowych.

Naszą uwagę skoncentrujemy na jej najnowszych tomach opowiadań *Dámy bez deštníku* (2002) i *Jen já a ty* (2006), a czynimy tak z kilku powodów. Po pierwsze, ich semantyczne konotacje nie odpowiadają tytułom, propagowanym przez wydawców i przypominającym trywialną lekturę dla kobiet. Po drugie, utwory intrygują konfiguracją fikcyjnych doświadczeń zyskanych w czasie, w których autorka rejestruje nie tylko wzajemne relacje tych, którzy żyją w tym samym momencie, czyli obracają się wokół wspólnej osi społecznej, ale rejestruje przede wszystkim wszystko to, co jest związane z czasem przeżywanym i często zyskuje znaczenie dopiero w akcie werbalnym (w narracji) lub uaktywnia się podczas interpretacji dokonywanej przez czytelnika. Opowiadania mają szereg odmiennych perspektyw, posiadają co najmniej dwuwymiarowe spojrzenie na życie. Z jednej strony są pełne cielesności, z drugiej zaś niosą wymiar duchowy, oddziałują niepozornie lub krańcowo tragikomicznie, mają dwie płaszczyzny semantyczne, dla których istotne jest przenikanie się wymiarów czasowych. Życie codzienne odzwierciedla się tu w wielu automatycznych czynnościach, w działaniach i reakcjach konwencjonalnych, szczególnie zaś uderzające jest to, w jaki sposób uchwycone zostało codzienne skracanie oczekiwania czy przedłużanie złudzenia lub wspomnienia. W tych historiach M. Vosiková stara się ukazać szczególną formę transcendencji: nie uwalnia się od codziennego ludzkiego świata, nie wykracza gdzieś poza czas i przestrzeń, nie opuszcza środowiska życia, które zna, niemniej dzięki wyostrzonemu spojrzeniu silniej sobie je uświadamia.

Identyfikacja i tożsamość

Opowiadania są powiązane tematycznie z subiektywnym światem postaci, ze światem całkowicie zrozumiałym, w którym niespodziewanie pojawiają się tajemniczość, fatalizm, irracjonalność, nadające wydarzeniom większy, wewnętrz-

ny wymiar lub będące dowodem na nieprzewidywalność czy absurdalność naszych działań, chwilową ucieczką. Postawy autorki różnią się w poszczególnych utworach. Na przykład, w opowiadaniu *Identita* odwołuje się całkiem konkretnie do swojego życia. Dane nie są jednak kluczem do biografii jako obiektu czasu, w którym w sposób pewny określa się tożsamość osoby, ale raczej mają na celu zorientowanie czytelnika. Odwołuje się w nich do określonych momentów zapętlenia wydarzeń, do określonych etapów życia ważnych dla zrozumienia wspólnego doświadczenia danego pokolenia, a zwłaszcza do uświadomienia sobie tego, że człowiek jest częścią czasu historycznego, chociaż jest określony przez czas przeżywany i czas uniwersalny. Egzystencja ludzka i ludzkie zachowanie są jednak pełne przypadkowości, różnorodności, składa się na nie sekwencja chwil chcianych i niezamierzonych, pozytywnych i niedoskonałych, czasem tylko instynktownie poznawanych i prawie zawsze dodatkowo wprowadzanych. We wstępie czytamy:

Několik osobních údajů a několik údajů z Kroniky lidstva od roku 1942 do roku 2000: Když mi byl rok, skončila bitva u Stalingradu. Když mi byly tři roky, zabila mi bomba tetu a Pepička a skončila válka. Když jsem byla v první třídě, zvítězil pracující lid. Když jsem byla v páté třídě, umřel Stalin. Když jsem se vdávala, zpívali Beatles. Když bylo dceři dva roky, přišlo Pražské jaro. Když byla jen o něco starší, přišla normalizace. Když přišla normalizace, nebylo většinou těžké, ani hrdinské se dostat do rady nežádoucích. To se stalo také nám. Když bylo mladší dceři čtrnáct, umřel nám táta. Když jsem byla rok s dětmi sama, přišla sametová revoluce. Když se rozdělilo Československo, narodil se mi první vnuk. Ve Švýcarsku. A pak další vnuci. Také ve Švýcarsku. A zůstala jsem tu sama. Takový byl a je můj život. Je rok 2000. Nemám žádný pocit viny. Ani nikoho neviním. Jen tak chodím a hledám... Hledám... V jednom kuse hledám... I dnes. Nemám stání (s. 135).

Autorka nie tylko w tych tekstach, ale także w wielu innych w sposób niezwykły łączy punkty teraźniejszości i przeszłości, świat tekstu i świat czytelnika, potrafi uchwycić coś z zewnątrz i coś z ludzkiego wnętrza, przy tym odbywa się to za pośrednictwem tożsamości narracyjnej z wykorzystaniem refleksji transcendentnej, która wprawdzie nie wyklucza czasu historycznego oraz towarzyskiej i społecznej funkcji człowieka, jednak to co najważniejsze przyrównuje do trwania, w którym szukamy swojego straconego czasu. W centrum zainteresowania autorki znajduje się to, co człowiek wprowadza do swojej świadomości, to co z przeszłości utrzymuje w magazynie pamięci „współteraźniejszości” z dziejącym się. Autorka w wyrafinowany sposób dokonuje przejścia między czasem teraźniejszym i przeszłym, przeżywanym i odczuwanym, choć nieobecnym, jest to wyjątkowe, ponieważ realizuje się poprzez ukazanie efemerycznych szczegółów, występujących w szeregu faktycznych wydarzeń, choć bywają tu też przedstawiane wariacje na znany temat ludzkiego współżycia, przeczuwany koniec relacji, rozjeżdż, rozpadów rodzin, utraty iluzji życia. Używając tutaj terminologii fenomenologicznej, możemy powiedzieć, że umiejętnie traktuje retencję i protencję. Jak wiemy, różnica między nimi polega na tym, że protencja przybliży nam coś,

co jeszcze nie miało miejsca. Jest to pewnego rodzaju oczekiwanie, które jest istotne, aby rozpoznać, że to już koniec.

Jej bohaterów często w sposób konfrontacyjny ogarniają wspomnienia, nie dające się umieścić w czasie. Czas w wypowiedzi autorki ma właściwie podwójny charakter, ponieważ stale powstaje konflikt między czasem wewnętrznym i czasem chronologicznym (Ricoeur 2007: 181), sugerowany jest brak harmonii między egzystencją a zamieszkiwaniem w pewnym miejscu, czemu często towarzyszy poczucie winy, które może być wyrażone tylko w wyobraźni. Ono właśnie świadczy o odmienności bliskiego i dalekiego, o krótkim spięciu, do którego może dojść w momencie radości lub bezgranicznego rozczarowania, przy czym zawiera ono w sobie zarówno wymiar czasu i przestrzeni, jak również przekroczenie dystansu do innej osoby. Za pomocą pisania autorka poszukuje czasu straconego lub jeszcze niewykorzystanego, bada albo raczej tylko przypuszcza, że niektóre meandry ludzkiego wnętrza można poznać jedynie w momencie śmierci.

Współzależność znaczenia i skutku

W opowiadaniach Vosikovej wyraźny jest wymiar czasoprzestrzeni, ponieważ chodzi tu o korelację między znaczeniem i skutkiem działań, których waga jest wprawdzie różna, podobnie jak różny jest stopień ich nieuchronności, to jednak w części opisowej zawsze stają się źródłem informacji na temat konkretnej przestrzeni przeżywanej. Ma to miejsce w pozornie fantastycznym opowiadaniu *Můj pavouk*, w którym obserwujemy niewidoczne wypełnienie przestrzeni pokoju stołowego przez małego pająka, który ostatecznie wypiera wszystko inne z głowy bohaterki, mieszkającej samotnie, i staje się trudną do odgadnięcia pułapką dla niej samej. Najpierw pająk wzbudza marginalną uwagę właścicielki, czas wtedy biegnie powoli, a następnie zaczyna przyspieszać. Jakby współmieszkaniec materializował drugą stronę czasu. Najpierw przypomina artystę, który tworzy coś w ciekawym geometrycznym obrazie graficznym, później staje się niszczyicielem jakiegokolwiek innej wyobraźni, działa od zewnątrz. Bohaterka nie myśli o niczym innym, tylko o nim, podporządkowuje się jego ekspansji, coraz bardziej ustępuje swym palącym wyobrażeniom. Wydaje się, jakby czas przyznany fikcji został wyrażony tu dokładniej niż w filozofii, ponieważ nawet w fenomenologii nie można w odpowiedni sposób wyrazić rozdźwięku czasowego, który powstaje, jeżeli uobecnia się błędne i nieprawidłowe części obiektu, czyli części, które nigdy później nie powstaną.

Innymi słowy, w opowiadaniach Marii Vosikovej aktywizuje się przestrzenny i czasowy wymiar tekstu zarówno w odniesieniu do faktów, do semantyki „przestrzeni przeżywanej”, jak również do stosunków intersubiektywnych, składających się z niezbędnych fenomenologicznych elementów konstytutywnych. Każda

postać w opowiadaniach jest osadzona w środowisku społecznym w specyficzny sposób, który odpowiada niepowtarzalności jej tożsamości, i każda znajduje się w konkretnej sytuacji biograficznej, określanej przez jej pozycję fizyczną i społeczną. Wydarzenia stają się bardziej interesujące wtedy, gdy autorka próbuje zneutralizować np. historyczny (kalendarzowy) czas i podchodzi do wydarzeń jak do wymyślanego inwariantu, nie uwzględnia granic związanych z hierarchizacją płaszczyzn temporalnych, ale bierze pod uwagę granicę doświadczenia, wyznaczającą granice czasu i wieczności, nie bada tego, co wypada wprowadzić do tekstu, a co nie.

Żywiół narracji

Czternaście opowiadań z tomu *Dáma bez deštníku* i dwadzieścia z książki *Jen já a ty* łączy aspekt kobiecy, i mimo że przeważa tu typ starzejących się lub dojrziałych kobiet, matek, córek, kochanek, żon, przyjaciółek, babć, a teksty mówią o doświadczeniu czasu, o niespełnionych oczekiwaniach i pokusach, o dostosowaniu się do czegoś i kogoś, o kłopotliwych nawykach i monotonii, której człowiek jest poddany, a przez to oddala się od wymarzonego nurtu, wiru życia, to nie brakuje tu także postaci dzieci i dziewcząt (*Etuda pro Markétku, Džín*). Mówią nam o czasie, w którym często niszczone było to, co jest podstawowe dla tożsamości osoby, dlatego główna bohaterka pragnie tu i teraz wyzwolić się od stereotypu przynajmniej tylko w myśli lub marzeniach. Jeżeli przejrzy, nastanie chwila prawdy, jeśli ulegnie fizycznej bliskości kogoś, to przychodzi ciekawość, gest, dykcja, towarzyszy temu np. nieadekwatność zachowań, zmieszanie:

Co teď? Co s tím? Co s tím mužů, co se dá? Teď, když už je zítra. A zítra bude pořád. Zítra bude zase zítra. Co mám dělat? Co se dá zítra dělat? Nevím, nechápu, ještě pořád se držím stolu, co se stane, až se pustím? (*In flagranti*, s. 128).

Codzienne zadania wprawdzie przedłużają czas, ale życie z nimi może być również nudne i powolne, podczas gdy wieczność przebiega galopem i przybiera formę żywiółowej narracji.

Když chci vyprávět příběh, nebo snad ani nechci, ale něco mě nutí a nedá pokoj, je to vždycky příběh, který pro mě začíná dnes, nebo ještě lépe zítra, protože dnes si ho nejlépe pamatují a nemusím se dívat do kalendáře, co se vlastně stalo, a nikdy v něm nic nenacházet, protože si skoro nikdy do kalendáře nezapíší nic, co má něco společného s nějakým příběhem, ale lépe zítra proto, že dnešek je diskrétním intervalem jinak spjaté veličiny času, je něčím, co čas dočasně zastavuje, a tím je jiný než včerejšek nebo zítřek, dnes je všechno v jednom hrnci, v kráteru sopky, která se chystá vybuchnout nebo také ne, v bolesti napěchované do zánětu pod vykotlanou stoličkou, v níž v této chvíli, tedy dnes tepe celý svět, dnes se ještě neví, co bude zítra, stav není stabilizován, je vážný, nebezpečí hrozí, dá se jenom pokrčit rameny, protože dnes se bilancuje na vážkách tenkých jako nohy vodoměrky, které jsou tak lehké, že jimi vodoměrka bez potíží klouže po vodní hladině. Ale zítra, zítra už se něco vědět bude. A pak – po zítřku přicházejí už jenom zítřky, jeden jako druhý, podobně jako vejce vejci, a to je na nich to nejtěžší, z těch je třeba se vypovídát (s. 111).

Znaki, milczenie, tajemnica rodzących się ruchów i gestów

We wspomnianych tomach opowiadań główne bohaterki przekraczają określoną przestrzeń związaną z codziennym życiem i zdobywają nieoczekiwane doświadczenia w czasie, który je przekracza, wychodzą poza mierzalną ramę referencyjną dnia, miesiąca, roku, poddają się wyczerpującej walce z rozpadającymi się lub zużytymi rzeczami i relacjami, których niepotrzebnie trzymały się, stawiają pytania, na które nie ma innej odpowiedzi, jak tylko odpowiedź wariantywna. Właściwie nawet samo postawienie problemu przenosi się z pierwotnego miejsca gdzieś indziej, do sfery znaków, milczenia, ku tajemnicy zrodzonej z gestów, z redukcji czasu obiektywnego i pospolitego. Nabyte doświadczenie jest chwilowe, odnosi się do stworzenia czegoś, czym nawet bohaterki nie są zainteresowane. Jeśli nawet chodzi o rozpad relacji, rozgrywa się w nich coś intymnego, coś, co nie zna granic moralności, pojawia się jak myśl – niemal misterium (*Marabu, Adélu nikdo nesvlékne*), wydaje się być grzesznym kuszeniem (*Ďábel v Luganu, In flagranti*), deziluzją (*Najdu si tě, Bubu; Význáni nelásky; Ostrůvek lásky*), towarzyszy im napięcie i rozluźnienie (*Výkloubené rameno, Pastičky s dobrotou*), łączą się szczyty niemożliwe do połączenia, w których wprawdzie następuje kulminacja czasu opowiadania i doświadczenia czasu (*Identifikace*), ale i tak fabuła rozpada się na sprzeczne perspektywy.

Tom *Dámy bez deštníku* otwiera opowiadanie *A odpusť nám naše viny*, w którym jesteśmy świadkami ceremonii pogrzebowej w krematorium, gdzie narratorka żegna się ze swoją najbliższą przyjaciółką, która doświadczyła tańca śmierci, zakochała się i zapiła na śmierć. W tekście tym Husserlowskie nakładanie się przesuwają się w kierunku Heideggerowskiego powtarzania, aktualizuje się w nim nie temat śmierci, ale uniwersalny sens życia, kończący się żarliwą modlitwą i nadzieją na przebaczenie. Tom kończy właściwie jedyne miłosne opowiadanie pod tytułem *Smrt*. Rozgrywa się na oddziale intensywnej terapii, gdzie codziennie przychodzi kobieta do umierającego męża. Oboje bliskich ludzi łączy świadomość obecnej w jego ciele śmierci, dochodzi tu do połączenia ciała, miłości, umierania. Widzimy, że czas jest tu mierzony w inny sposób niż odliczanie minut trwającej wizyty. Żywe wspomnienia w obu opowiadaniach wychodzą z terażniejszości, chociaż obejmują szereg wspomnień wtórnych, które konstytuują się w sposób retencyjny, w sferze swobodnej wyobraźni. Jest to możliwe tylko dzięki narracyjnemu czasowi fikcji literackiej.

W związku z prostą i nieskomplikowaną formą opowiadań przyjęty został także prosty plan. Historie jednak nie mają oczekiwanej pointy, dlatego czytelnik sam musi poradzić sobie z tym, że przyjął podczas lektury niewłaściwą optykę, przyznać, że elementy narracyjne należą do innych współrzędnych semantycznej budowy utworu (Kubiček 2007: 168). Na przykład w opowiadaniu *Džín* dochodzi

do zderzenia codzienności z czymś niezwykłym, niewytłumaczalnym. Dziewczęta Helena i Izabela zauważają, że powtarza się tajemnicze wysuwanie się korka z butelki oryginalnego francuskiego wina Sauvignon. Fikcyjny świat, który jest przybliżany czytelnikowi, jest skonstruowany w taki sposób, że ruch ulega coraz większej subiektywizacji. Historia dotyczy czasu z początku lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy posiadanie takiej butelki nabywało dodatkowych konotacji. W opowiadaniu jednak spływa z uniwersalnym czasem przejścia pomiędzy dzieciństwem i dojrzewaniem, również zmysłowy ruch nabiera innego znaczenia i reprezentuje nie tylko coś specjalnego i mało dostępnego, ale także zakazanego, tajemniczego, niepoznanego, nieosiągalnego, a może nawet smakowo atrakcyjnego. Dziewczęta podświadomie życzą sobie, aby Dżin wy dostał się z butelki, ale jeszcze nie nastał właściwy czas na poznanie rzeczywistości. W zakończeniu opowiadania dowiadujemy się, że ulegliśmy sugestii narratora i dziewczęcemu strachowi przed karą, że cennego wina nie tylko potajemnie nie otworzyły, ale że butelka stoi nienaruszona w tym samym miejscu na regale w spiżarni.

Wariacje retencji i protencji

W każdym opowiadaniu wspomnianego tomu napotykamy nieoczekiwane spointowanie sytuacji, która koresponduje z niemożnością transferu doświadczeń. Widzimy zmianę nie w otoczeniu, ale w przeżywaniu siebie samego jako teraz, jako dnia dzisiejszego, terażniejszości, przy tym zostaje przejęte „fenomenologicke pojetí přítomnosti jakožto něco odlišného od libovolného okamžiku, který je sám odvozen” (Ricoeur 2007: 153). Czasami bohaterki ulegają diabelskiej pokusie, zachowują się niewspółmiernie do stereotypowego wizerunku kobiety w wieku dojrzałym o określonym statusie społecznym, niekiedy niespodziewanie wymykają się zasadzie wzajemności i perspektywie, a ich komunikacja oraz postępowanie względem innej osoby wydają się być nieobliczalne, zbyt fizyczne. Przy czym same często nawet nie muszą przeciwstawiać się jakiejś wołającej o pomstę do nieba niesprawiedliwości, robią to dobrowolnie, poddają się mężczyźnie – kochankowi, mężowi, zięciowi, synowi (*In flagranti, Kufr, Koláč, Životní úkol*). Renata w opowiadaniu *Najdu si tě, Bubu* przez całe lata regularnie i chętnie wykonuje te same prace domowe, ma do przedmiotowego świata swojego domu pozytywny stosunek dzięki osobistemu doświadczeniu, ponieważ razem z mężem budowali dom własnymi rękami. Jej niespodziewany bunt i późniejsza postawa są spowodowane poczuciem krzywdy, żywionej zazdrości i kropli alkoholu. Maskę życzliwości i otwartości na innych zastępuje obronna autorefleksja. Nagle jak gdyby zepsuł się budzik marki Roßkopf, chronometr rodzinnego rytmu, który troskliwie naprawia się i który zapewnia funkcjonowanie gospodarstwa domowego. Kiedyś Renata wypowiedziała antycypacyjne zdanie: „Až ten se zastaví, bude

s námi konec” (s. 50). Głuchy telefon męża na drugim końcu kraju, dowiadujemy się, że gdzieś w Pradze, w momencie, który uzgodnili, uobecnia pewne sytuacje rodzinne, które nagle nabierają innego znaczenia. Renata decyduje się na nieoczekiwany gest – zmienia zwykły niedzielny program rodziny. Jest to forma zemsty za to, że nikt nie widział, jak musi się dla wszystkich poświęcać, jak uważa za ważne, aby dom pachniał kaczką, kapustą, jabłkami i struclą. Chodzi o dodatkowe zdarzenie, które zaskakuje, ponieważ jest fikcyjną ostatnią kroplą goryczy. Jest reakcją na ucieczki męża z domu, na jego odwieczne wymówki w kwestii wychodzenia z psem, na pochwalne uwagi syna o Milenie, pani Králíkovej, sekretarce męża, która kiedyś zawodowo grała w tenisa. Zastanawia się, czy to właśnie z nią nie jest związana regularna niedzielna gra w tenisa? Jej wizja idealnego domu rozpada się, przerwana zostaje tama, którą wybudowała i dzięki której broniła rodzinę przed wpływami zewnętrznymi. Zewnętrznie rozkoszowała się połyskiem okien domu lub przednich szyb i reflektorów rodzinnego samochodu, ale wewnętrznie chciała pozbyć brudu wszystko, co należy do rodziny. W zakończeniu dowiaduje się przez telefon, że „myslí jenom na sebe, nebere na nikoho ohled, je sobec”.

Vosiková nie psychologizuje, fikcyjne szczegóły stanowią element techniki kompozycyjnej. Bohaterka nie potrafi rozróżnić poszczególnych doświadczeń, które powstały w wyniku połączenia codziennie powtarzanych czynności ze stereotypem rodziny, komunikacji, ruchów i gestów (por. jej pieszczotliwe kocie przeciąganie ciała, kiedy chciała dopiąć swego). Retencja określonej obecności przysłoniła tutaj protencję, która nie wynika z idei, ale z intuicji łączącej się z relacjami czasowymi.

Konflikt między czasem wewnętrznym i zewnętrznym trwaniem

Koniec marzeń, utrata zainteresowania, konflikt między czasem wewnętrznym i zewnętrznym trwaniem nie osłabia doświadczenia czasu chronologicznego. Wręcz przeciwnie, czas codzienności w dalszym ciągu podlega u Vosikovej przekształceniom, jest rozwijany na skali różnych możliwości egzystencjalnych. I chociaż nie dochodzi do ich syntezy i trwa świadomość niezgodności lub unicestwienia, która odkrywa wieczność, choć zmianom podlega myśl, że życie można podsumować w ciągu kilku minut, a bohaterowie przeżywają chwile, gdy ich tożsamość pokrywa się nawet ze śmiercią, to jednak do owego pokrywania się dochodzi. Czas trwania jest konstytuowany jako coś naturalnego. Vosiková potrafi umiejętnie przeplatać terażniejszość z obrzeżami niedawnej przeszłości, wykorzystuje przypominanie, w którym czas jest skierowany do przodu i jednocześnie jest ciągle zatrzymywany, dlatego czytelnik zagłada wraz z bohaterką przez quasi-szparę do przyszłości (*Utíkej k oknu*).

Autorka wykorzystuje zawsze fikcyjne doświadczenia, a relacje między ludźmi rozwijają się wewnątrz fikcyjnego świata, niezależnie od strategii narracyjnej. „Dnes ráno jsem se probudila, sedla jsem si na postel a řekla nahlas. Nemám nikoho ráda” (*Jen já a ty*, s. 9). Tak brzmi początek opowiadania *Jen já a ty*. W żadnym razie nie można odnosić go do autentycznych przeżyć. Autorka panuje nad procesem narracji całkowicie i doskonale radzi sobie z fikcyjnym doświadczeniem czasu i przestrzeni, jej „realizm” opiera się na skomplikowanej symbolice i wielowarstwowej konstrukcji semantycznej tekstu. Nagłe ostateczne oświecenie, które jest w fabule umieszczone na początku, odnosi się wprawdzie do ekscentrycznego doświadczenia związanego z ludźmi, którzy ciągle wkraczają w nasze życie, nawiązują po części do czegoś, co po Proustowsku określamy jako utracone, to jednak chodzi tu o rzeczywistość tekstową, która jest pasmem przejściowym do rzeczywistości innej wypowiedzi. Poznawanie miłości – niemiłości, użycie różnych cech sensorycznych, które są w opowiadaniach celowo wyostrzone i zrelatywizowane, sprawiają, że odnosimy wrażenie, iż mówi się o przeżyciach mimowolnej pamięci, która uzasadnia określone rozczarowanie. Podejrzewamy, że już sama myśl staje się przejściem od jednego czasu do innego, że mowa o szczególnej podwójności.

Codziennosc jako kategoria czasoprzestrzeni

Codziennosc jest w fikcyjnym świecie literatury kwestią czasoprzestrzenną, dlatego również w przypadku tych opowiadań stosowny wydaje się równoczesny ogląd usytuowania czasowego i przestrzennego. Opowiadania rozgrywają się zazwyczaj w ciągu jednego dnia, ewentualnie kilku dni, posiadają implicytnie wyrażony czas (rozgrywają się np. rano, w dniu wizyty, w nocy z 31.08. na 1.09.), co pozwala na śledzenie określonego związku między światem dobrze znanym, zrozumiałym i połączonym z działaniem lub czynnościami, które mają różne znaczenie. Różnią się one stopniem nieuchronności, chociaż części opisowe stanowią źródło informacji o zwykłej, codziennej, corocznie „przeżywanej przestrzeni”. W utworze *Rej čarodějnic* małżeństwo siedzi na tarasie swojego domu, jest wieczór 30 kwietnia, odbywa się to po raz trzydziesty w ich życiu, ona czyta książkę, a on gazetę. Sytuacja jest powtarzalna, pełna odpoczynku i spokoju, dopóki nie zaskrzeczy jakiś ptak. Dźwięk wywołuje magiczny zwrot. Kobieta nagle przygląda się głowie męża, twarzy, pępkowi, rękóm, nogóm i ze zdziwieniem zauważa, że jest zupełnie normalny, jeszcze bardziej normalny niż Krutílek, jest rozlazły jak Banýs, jest pomarszczony jak Holásek, łysy jak Janda, obrzydliwie strzela palcami jak Focidlo.

Panebože nemá ani zapnuté kalhoty! Je jako Šuchma. A jak nejpne se tváří! Tak s tímto člověkem já sedávám už třicet roků v podvečer 30. dubna v Den čarodějnic u stolku a třicet roků je pokaždé zítra pozdní večer, první máj, večerní máj, je lásky čas. Jak je to možné? (s. 85).

Potęgující se dystans pomiędzy obecnym wrażeniem a wrażeniem wcześniejszym staje się ironiczną przemianą. Przestaje działać magia wyjątkowości, otwiera się tylko przestrzeń rozczarowania, nasila się poczucie oderwania i dystans. Zwiększa się niekorzystny bilans zewnętrzny („Nezbudou mi ani oči pro pláč. Tak to bude”; s. 86), który zmienia się w zagęszczony obraz wewnętrznej wizji i łączy się z pragnieniem ucieczki od całego rzeczywistego świata, choćby nawet na miotle.

Codziennosc niesie ze sobą utrwalenie wielokrotności działań i zdarzeń, przyczyniających się do kształtowania „świadomości mikrokosmosu”, który komunikujemy za pomocą efektów wizualnych, doznań świetlnych, dźwięków, związanych z atmosferą rana w czasie brzasku lub zmierzchu, i wieczornego oświetlenia zyskującego cechy archetypiczne, ponieważ cienie i mrok łatwiej uruchamiają wspomnienia i wyobrażenie (*Ostrůvek lásky*). Nie jest tu najważniejsze to, czy przeważa zamknięta przestrzeń domu, mieszkania, chaty, restauracji, szpitala, krematorium, ogrodu, tarasu, cmentarza, chociaż zawsze chodzi o budowanie świata fikcyjnego w oparciu o zindywidualizowane podejście, o strukturę czasu, w którym umiejętnie obchodzi się z najmniejszymi jednostkami (czasem, akcją, postacią). W codzienności postrzegane są nie tylko właściwości obiektów wyrażonych za pomocą kształtu, linii geometrycznych, ale obserwator zna wyznaczoną przestrzeń niemal doskonale, potrafi w ciemności rozróżnić kontury i postaci z pamięci, jednak jeśli stanie się coś wewnętrznego, powstaje nagle uczucie dystansu i alienacji (*Marabu, Můj pavouk*), które często jest nieodwracalne.

Zdefiniowaliśmy sposób, w jaki w fikcji literackiej syntetyzuje się świat i bycie w czasie, w jaki zostaje zarejestrowane doświadczenie czasu w wymiarze codzienności i w jaki do przeżywanej przestrzeni przenikają ludzkie relacje i przeżycia życiowe. Możemy więc powiedzieć, że kilkadziesiąt opowiadań, którym tutaj poświęciliśmy uwagę, to nie tylko wielokrotna i udana próba narracyjnego dyskursu na temat „poszukiwania kluczy do tajemnic wnętrza”, ale też modyfikacje wypowiedzi o wewnętrznej świadomości czasu. W tekstach tych uznaje się tajemniczość czasu, w którego sieć wszyscy jesteśmy uwikłani, i w którym żyjemy, choć nigdy nie wyjdziemy z niego zwycięsko.

Rozdział IV

Poszukiwanie tożsamości indywidualnej, narodowej i społecznej

1. Poza granicami – Svatopluk Pekárek: *Šlonzák*

Opowiadanie *Šlonzák* Svatopluka Pekárka (1936–1996), Ostrawianina, prozaika, dziennikarza, dokumentalisty, pojawiło się po raz pierwszy w zbiorze jego opowiadań *Noc k zahození* (1966). Książka okazała się na tyle interesująca, że niektóre z opowiadań były prezentowane w Czechosłowackim Radiu, a inne na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zostały przełożone na język niemiecki i następnie zaprezentowane w Radiu Saarbrücken pod pseudonimem. Nazwisk swoich w tym celu użyczyli Pekárkowi jego przyjaciele. Na początku okresu normalizacji autora wpisano na listę pisarzy zakazanych za publikacje w „Studenckich listach” i „Občanskich novinach”, a jego obiecująca kariera pisarska została przerwana na kilka dziesięcioleci. Omawiane tu opowiadanie *Šlonzák* zostało opublikowane także w antologii *Česká povídka 1918/1968*, wydanej w Pradze w wydawnictwie Československý spisovatel (1968). Zbiór *Noc k zahození* poprzedza nowela *Pasáž Luna* (1964), opublikowana w prestiżowej edycji „Život kolem nás” w wydawnictwie Československý spisovatel. Jest ona interesująca nie tyle ze względu na banalny romans niezbyt urodziwej dziewczyny z byłej zamożnej rodziny i żonatego wiejskiego brygadzysty, ale przede wszystkim ze względu na przedstawianą surową rzeczywistość i specyficzne społeczne rozwarstwienie ludności, która przybyła do Ostrawy, miasta budowniczych komunizmu. Dokładna znajomość Ostrawy najwyraźniej przejawia się w noweli Pekárka pod tytułem *Životopis jednoho lumpa* (1970), traktującej o ostrawskich „chacharach”. Przy założeniu, że opowiadanie *Šlonzák* chronologicznie mogłoby poprzedzać prozę o większym rozmachu, nasuwa się wniosek, że autor przygotowywał się do kolejnych większych projektów, które już jednak nie zostały zrealizowane. Pisarz został zmuszony przez okoliczności zewnętrzne do ograniczenia się do pisania pod różnymi pseudonimami krótszych utworów – opowiadań i słuchowisk radiowych, które stały się dla niego źródłem utrzymania.

Ślązactwo

To, co w opowiadaniu *Šlonzák* intryguje nas najbardziej, to tytuł przyjęty od polskiej nazwy własnej *Ślązak*, pisany zgodnie z transkrypcją fonetyczną, i odwołujący się do licznej grupy mieszkańców, którzy wprawdzie mówili lokalnym polskim dialektem („po naszymu”), ale wzbierali się przed przyjęciem polskiej tożsamości narodowej. Interesująca jest tu także autentyczność przekazu i skoncentrowanie na temacie, co ma związek z innością i skomplikowaną kwestią identyfikacji, ze Ślązactwem (*Slezané – Šlonzáci*). Ludzie mieszkający w Karwińsku, ale także Cieszyńsku lub Hulczyńsku, przez wieki byli poddawani presji dużych sąsiednich narodów: Czechów, Polaków i Niemców. W związku z tym istotne było to, do której kultury czy do którego języka rodzina się przyznawała, ewentualnie czy podtrzymywała dwie tradycje kulturowe. W latach sześćdziesiątych XX wieku stopniowo zaczęto mówić i pisać o zmienności pokoleniowej w złożonych okresach historycznych, związanej ze zmianami i specyfiką sytuacji społecznej (Ludvík Vaculík, Ladislav Bublík, Ivan Kubiček). Powoli odsłaniano tabuizowane wcześniej fakty i konteksty. Wówczas mogła być wydana na przykład powieść Filipa *Cesta ke hřbitovu* (1968), bazująca na wieloetniczności Ostrawy, w której doszło do polaryzacji etnicznej zwłaszcza w 1939 roku i w kolejnych latach wojny. Bohater utworu – dziewięcioletni chłopiec uczęszcza do czeskiej szkoły, uważa się za Czecha i tylko decyzja ojca o przyznaniu się do niemieckości powoduje, że znalazł się gdzie indziej. Na pytanie o to, dlaczego powieść Filipa i opowiadanie *Pekárka* oddziałują na nas z tak zaskakującą intensywnością, odpowiemy, iż odgrywa tu rolę wiele czynników zewnętrznych i wewnętrznych.

Przede wszystkim chodzi o przekazywanie wartościowych informacji o regionie (może raczej o danym obszarze), które dotyczą różnych poziomów struktury społecznej we wspólnej przestrzeni. *Pekárek* potrafi za pomocą skrótu artystycznego uchwycić przemiany pokoleniowe tożsamości społecznej w sposób zbliżony do sondażu społeczno-psychologicznego. Gwałtowne historyczne zmiany znacznie wpłynęły na losy tutejszych mieszkańców, na ich grupową tożsamość etniczną i polityczną. Tak, jak szybko zmieniała się przynależność państwowa Śląska, tak szybko, niemal z dnia na dzień, zacierała się wśród mieszkańców świadomość państwowa, ciągłość dziejów i tożsamość.

Snažil jsem se mu vysvětlit, že jsme nejdříve patřili pod Rakousko-Uhersko, potom k Československu, potom k Polsku a potom k Německu (*Pekárek* 1966, s. 197).

Dopóki panował okres spokoju, nikogo nie interesowała narodowość czy etniczność sąsiada. Przełom nastąpił po zajęciu terenów przygranicznych a następnie po wybuchu drugiej wojny światowej. Przyznanie się do niemieckości zapewniło pewne korzyści tylko przez bardzo krótki okres, a potem wiązało się z obo-

wiązkowym wyjazdem zdrowych mężczyzn na front, po wojnie zaś było łączone z nazizmem. Natomiast przyznawanie się do czeskości wiązano w okresie powojennym z komunizmem. Tata bohatera utworu, *škobrťák*, jak go określa narrator, po wojnie zebrał kilka podpisów Czechów pod oświadczeniem, że zachowywał się dobrze, dzięki czemu szybko znów był Czechem. Hakenkrojce wymienił na czerwoną gwiazdę. W tamtejszym środowisku kwestie nacjonalizmu rozczarowują, ideologiom się nie wierzy, ponadto nie istnieje nawet jakieś trwałe przywiązanie do określonego miejsca, a tzw. *šlonzácy* intensywnie przeżywają raczej codzienność. Jeden do drugiego przyznaje się z pewnym ekonomicznym wyrachowaniem. Historie, które pisze życie, często prezentują ambiwalencję postaw i większą złożoność powiązań społeczno-kulturowych oraz relacji międzyludzkich. W opowiadaniu *Šlonzák* ważną rolę odgrywają indywidualne wspomnienia, trauma wojenna i doświadczenia obozowe z „buzerantami” – Volksdeutschami, strach przed tym, że już nigdy nie będzie można żyć poza obozem i więzieniem. Zerwanie więzi intymnych i rodzinnych wywołuje w bohaterze ciągłą czujność, prowadzi do obniżenia progu tolerancji. Ilekroć przeleje się miara i ktoś nie daje mu spokoju, np. przez głupie gadanie, zaczyna wokoło siebie tłuc i walić na oślep. Po powrocie z rosyjskiego powojennego łagru znowu trafia do więzienia.

Loni jsem náhodou poznal jednu takovou... v Adolfově [...] Jenomže kluci z Hadiho Boru jí říkali při tancovačce, že jsem pěkná svině, že jsem byl německý voják a že jsem přizabil vlastního táta... že jsem byl zavřený a kdysi cosi, hned mě poslala k vodě (Pekárek 1966, s. 193).

W przeciwieństwie do Hulczyńskiego, gdzie przywiązanie mieszkańców do ziemi i religii było zawsze silniejsze, a większość ludności posiadała własny kawałek pola (przynajmniej ogródek za domem) i wykazywała przynależność do Kościoła katolickiego, ludność w trójkącie ostrawsko-karwińskiego zagłębia węglowego była silniej związana z pracą, przywykła do ciężkiej fizycznej harówki. Widoczny jest tutaj znaczny respekt wobec nieformalnej kontroli społecznej. Opowiadanie ukazuje daną sytuację w kontekście historycznym i społecznym. W odbudowanej powojennej Czechosłowacji, kiedy już opadły wielkie powojenne historyczne emocje, zrehabilitowane zostały zwykłe wartości życiowe i styl życia codziennego. Zmieniły się również szanse społeczne i ekonomiczne zasiedziały mieszkańców i przybyszów, uporządkowano stosunki społeczne, które pozwalały już nawiązywać kontakty także z innymi ludźmi, a nie tylko z tymi, z którymi wspólnie się dorastało. Nad nimi jednak ciągle ciążyło poczucie winy. Zbiorowej i indywidualnej. Szukano czarnej owcy. Tożsamość głównego bohatera jednak odnosi się raczej do negocjacji w kwestii tożsamości narodowej i społecznej, wierzy się tylko temu, co terazniejsze, sobie samemu, swojej pracy jako podstawowemu źródłu utrzymania. W przeciwieństwie do regionu hulczyńskiego, gdzie pomimo zróżnicowania doświadczeń życiowych utrzymywały się nadal silniejsze więzi w strukturze relacji oraz mocniejszy związek z domem rodzin-

nym, tutaj o wiele rzadziej utrzymywała się ciągłość pokoleniowa. Ktoś kiedyś skądś przyszedł i znów odszedł. Bohater nie założył rodziny, nie zżył się z domem matki i ojca, z ojcem wprawdzie po bójce z czasem pogodził się, na swój sposób przebaczył mu i nawet pożyczył mu na zawsze pieniądze, jednak nie dochodzi tu do wewnętrznego porozumienia. System interakcji został na długo naruszony przez to, że bohater wprawdzie należy do pokolenia dotkniętego przez wojnę, ale jego biografii nie można zamknąć w zwykłych ramach, nawet mieszkańców miejscowości Hadí Bor, gdzie powraca. Pekárek w tym krótkim opowiadaniu, na małej przestrzeni, oszczędnie, ale trafnie, ukazuje podstawowe cechy polaryzacji życia, egzystencjalny charakter wyobcowania, które nastąpiło w drugiej połowie XX wieku, wykazując równocześnie ograniczony potencjał schematu fabularnego. Stała obecność narratora-reflektora sprawia, że jest on wyraźnie wyeksponowany i choć pierwszoosobowa sytuacja narracyjna przejawia tendencję do subiektywizacji, która staje się istotną cechą całego opowiadania, to jednak charakterystyczna jest tutaj obiektywizacja czasu. Staje się dowodem na możliwość pogodzenia się z rzeczywistością, bez względu na to, jakkolwiek by była ciężka, bolesna, okrutna. Wypowiedź jest pozbawiona patosu, złości, nienawiści, żalu nad swym losem czy dążenia do zemsty.

Strategia narracyjna

Subiektywne stanowisko narratora (Stanzel 1988, Doležel 1993) widzimy również w akcie mowy, który jest możliwy do uchwycenia przez ludzki umysł przede wszystkim dzięki słowu mówionemu. Tutaj jest ono wolniejsze, swobodniejsze, bez dialektyzmów, z wyjątkiem pojedynczych wyrazów, które je przypominają (*šmakovat, boraček, barabi, malući*). Bohater w czasie narracji porusza się w określonej przestrzeni i określonej sytuacji, z którą utożsamia się tylko pośrednio, natomiast o swoim życiu mówi jakby z dystansu, tylko mimochodem.

Tak pivo si nedáš? Vlastně máš recht, pivo si nedávej, musí ti přeče stačit, když mrkneš na tu mizernou pěnu, hořkne to v hubě. V Hadím Boru odjakživa vařili mizerné pivo, za republiky, za Poláků i za Němců. Nejspíš na to nemají správnou vodu. Podívej se na to pivo proti světlu... úplně šedá pěna. Kdybys náhodou dostal chuť na plzeň, tak plzeň dostaneš jenom dole v samoobsluze. Ale musel bys mít kliku. Když si nedáš pivo, musíš vypít aspoň kafe. Hospoda to není nejhorší, nenařkám si. Nahoře na sídlišti otevřeli vinárnu, denní vinárnu; jednou tam vlezu, jenom ze zvědavosti, číšník kříví ksicht, bál se o ubrus...nebo co. Byl jsem zrovna po fajruntě, pracky od nafty, ale to není špína, každému se nafta tak zažere do kůže. Měl jsem žízeň, ale nedal mi nic, baraba jeden, na očích jsem mu viděl, že by mě nejradši vynes v zubech. A teď už nikomu nedávám příležitost. Chodím jenom sem. Nalejou mi vždycky a nikoho nenapadne dělat opičky kvůli prackám. A když náhodou nemám u sebe, ví, že mu to určitě cvaknu potom (Pekárek 1968: 299).

Opowiadanie *Šlonzák* jest stylizowane na formę dialogu z przyjacielem Petrem, z którym łączy bohatera pewna wspólna część życia. Z powodu specyficznej

retoryki narracyjnej milczącego adresata nie jesteśmy pewni, o kim mowa, od kiedy się znają. Chodzi raczej o wypowiedź z pozycji „ja”, o monolog dramatyczny w formie wypowiedzi, która stoi na granicy wypowiedzi narratora-reflektora. Jakby Pekárek wykorzystywał konwersację i słownictwo typowe dla danego środowiska społecznego (*fajrunt, baraba*). Równoległe w tekście pojawia się strumień świadomości, rekonstruujący tożsamość narratora i rozumiany jako specyficzna forma interakcji między narratorem a słuchaczem, którym staje się również czytelnik. Biograficzno-narracyjna rozmowa nabiera wyrazistości dzięki chronologii. Stopniowo ujawniają się wspomnienia, które rozwijają się w ukrytej formie kontroli społecznej, zawierają w sobie pewien rodzaj pogodzenia się. Zauważmy, w jaki sposób autor potrafi np. uchwycić poczucie samotności („Matka říká, že každý chvílku tahá pilku. Ale já ji nikdy netahal, dělali to za mě”; Pekárek 1966, s. 197). Najpierw określa swą przynależność do rodziny, potem do określonej przestrzeni społecznej. Narracja w ten sposób przesuwa się w kierunku bliskich stosunków społecznych, które istnieją wiecznie. W mikrorelacjach chodzi o uszeregowanie motywu własnego ojca i dziewczyny Elišky, pierwszej i jedynej miłości życia. Inną grupę tworzą bardziej odległe problemy społeczne, które są związane z czasem, historią, wojną, z walką na froncie niemieckim, z rosyjskim łagrem. Ukazują one strukturę ideologii i instytucji, zbiorowej reprezentacji i ideologii, ale pozycja bohatera jest w nich kształtowana podobnie jak w kręgu rodzinnym, jest formowana przez własną narrację.

Rozmowa, posiadającą ramę utworzoną przez przypadkowe spotkanie i zaproszenie, nie trwa dłużej niż godzinę. Czas fabularny jest jednak znacznie dłuższy, obejmuje kilka lat. W tekście ponownie ważną rolę odgrywa podział czasowy, określona sekwencyjność. Interesujący jest tu zakres czasu, który obejmuje okres od zranienia na froncie do wyleczenia, po czym następuje część spowolniona, dotycząca kobiet. Ciekawy jest także sposób łączenia kobiecego piękna z długimi włosami, które prawdopodobnie kontrastują z fizycznie nieodwracalnym i boleśnie odczuwanym łysieniem. Dochodzi do tego ból nerek, częściowa utrata słuchu na jedno ucho. Są to fizyczne czynniki, które wspomagają autentyczność tekstu. Refleksja nad upływaniem czasu jest tu odmierzana nie tylko za pomocą biografii, ale także przestrzeni. Zamknięta przestrzeń to pomieszczenie (gospoda), dom rodziców, łagier, więzienie, wewnątrz samochodu, którym teraz jeździ. Są to miejsca mało konkretne, podobnie ogólnie rozumiany jest tu motyw drogi, w którą bohater udał się nie z własnej woli.

Niepewna tożsamość

W opowiadaniu jest mowa o kilku niepewnych tożsamościach, które w czasie powstania opowiadania stanowiły tabu. Niesprecyzowanej tożsamości narodowej

dziwił się również przydzielony w łagrze rosyjski opiekun, którego narrator nazywa dziadkiem, starym, staruszkiem:

Když jsi dělník, proč ses dal k fašistům? Jsem Čech, říkám, a žádný fašist. Dědkovi to nešlo na rozum, a prý Češi nesmějí bojovat v německé armádě. Donese takový blbý školní atlas a začne mě poučovat, co je Německo a co ne. Hadí Bor na té mapě vůbec nebyl, samozřejmě, atlas z pětatřicátého roku. Snažil jsem se mu vysvětlit, že jsme nejdříve patřili pod Rakousko-Uhersko, potom k Československu, potom k Polsku a potom k Německu. Byl z toho jelen, kdo by ze Šlonzáka nebyl jelen? A snažím se mu vysvětlit, co je to volklista, a že můj táta podepsal volklistu numero 4, to je Němec na podmínku. Dědek jenom vrtěl hlavou, myslel, že dělám srandu. On se narodil jako Rus a už do smrti přece musí zůstat Rus, nemůže být najednou Turek nebo Tatar. Řehtali jsme se oba dva. A ty, povídá ten stařík, proč je najednou z tebe Němec? Můj táta, povídám, je škobrták, jednou tak a podruhé onak, sám neví, čím je, a možná to do smrti nebude vědět. Nebyl jsem ještě plnoletý, říkám tomu dědkovi, ještě mi nebylo jednadvacet let. A táta to stejně podepsal za celou rodinu (Pekárek 1968: 303).

Kluczym problemem w opowiadaniu staje się outsiderstwo, związane z pokoleniowym doświadczeniem historycznym. Nie znamy imienia bohatera, zgadujemy jego wiek, nie potrafimy go dokładnie opisać, nie wiemy, czy miał rodzinę, przyjaciół, po czyjej stronie stali jego rówieśnicy lub koledzy. Czym charakteryzuje się retoryka narracji, która jest bliska narracji naturalnej? Ścierają się tutaj wspomnienia, rekapitulacja życia, związana ze świadomością wielu popełnionych błędów, powiązana z rolami społecznymi, postawami i relacjami, z którymi również się nie identyfikował, ale zewnętrznie był przez nie określany. Jeśli zwrócimy uwagę na sposób prowadzenia rozmowy, dokładniej mówiąc strumień mowy, który jest uchwycony w ten sposób, abyśmy mogli zrozumieć zachowanie mówiącego, to zauważymy, że ścierają się w nim elementy zewnętrzne, czasowe (panchroniczne) i retrospekcyjne. Bohater Pekárka fokolizuje (Genette 1972) własną przeszłość. Wewnętrzna fokolizacja jest związana z informacjami, które same się regulują. Innymi słowy, narrator ma do dyspozycji cały wymiar czasu tej historii (przeszłość, terażniejszość i przyszłość), wychodzi z terażniejszości, podczas gdy słuchacze (czytelnicy) są zainteresowani głównie jego przeszłością. W konfiguracji obiektów przestrzennych protagonista zawsze znajduje się gdzieś na uboczu wydarzeń, jednak zbiegiem okoliczności trafia w sam środek konfliktu. Przez całe życie stara się bardziej o to, aby przeżyć, o kawałek chleba i podstawowe warunki do życia, niż o zwycięstwo jakiejś ideologii. Na froncie wschodnim podczas rosyjskiej zimy niemal nie zamarzył na śmierć, a nerki odmówiły mu posłuszeństwa, zaczyna widzieć siebie jako kogoś innego, ale ostatecznie odzyskuje równowagę. Gdyby ktoś zapytał go, czy chciałby urodzić się jeszcze raz, zaprzeczyłby, nie zależy mu na tym. A jeśli by to już miało nastąpić, chciałby się urodzić o dobrych kilkadziesiąt lat później... i chyba jako kobieta (Pekárek 1968: 302). Jest to zaskakujący punkt widzenia, bliski epifanii.

Opowiadanie *Šlonzák* powstało w czasie, gdy w czeskiej literaturze i sztuce powoli ustępowała druga fala zainteresowania utworami o tematyce wojennej. Chociaż w opowiadaniu rezonuje II wojna światowa i w wielu szczegółach przejawia się jej świadomość, to nie jest ono oskarżeniem wyłącznie nazizmu, lecz raczej wszystkich sił mocarstwowych, które uczestniczyły w wykorzenieniu zwykłego człowieka. Bohater należy do pokolenia, dla którego charakterystyczna jest szczególna tożsamość społeczna i trauma. Bycie obcym we własnym kraju albo bycie niemile widzianym w swoim rodzinnym mieście i w domu jest traumatyczne. Lokalna identyfikacja z czeskim Śląskiem, który Pekárek doskonale poznał, oddziałuje co najmniej nieidyllicznie, jest zrekonstruowana jako mozaika relacji i osobliwych knowań. Jego osobiste doświadczenie dotyczy zagubienia na szerszym międzyregionalnym obszarze Śląska. Lakoniczna wypowiedź o życiu, które w akcie narracji rządzi się jakimś własnym ruchem, zmierza znikąd do nikąd, czasami załamuje się, a potem znów idzie do przodu, wypełnia się raczej tym, co negatywne, brzydkie, pokrzywione i brudne, a nie tym, co pozytywne i piękne. Pekárek prezentuje nam wypowiedź biograficzną, która staje się dyskursem narracyjnym dziejów, dotyczy oddalania się ojca i syna, mówi o bezkształtnej szarej codzienności, której nie interesują jakieś projekty człowieka na przyszłość, ponieważ doświadczenie jednostki wiąże się bardziej z fizyczną egzystencją, lękiem i bólem ciała.

2. Losy kobiet w „śląskiej trylogii” Evy Tvrdej

Akcja książek Evy Tvrdej (ur. 1963), zatytułowanych *Dědictví* (2005, poszerzone wydanie 2007, 2010), *Třešňovou alejí* (2008) i *Okna do pokoje* (2010), rozgrywa się w regionie Hlučína. Chodzi o obszar potocznie zwany Prajzko, ponieważ w 1742 roku Maria Teresa, uznawszy swoją klęskę w wojnie prusko-austriackiej, oddała część Dolnego i Górnego Śląska królowi Prus. Granica przebiegała na rzece Opawie i pozostała aż do 1920 roku. Stąd pochodzi np. tytuł sztuki teatralnej Davida Jařaba *Za vodou (Dokud nás smrt nerozdělí) Syrový antiwestern z Prajzké*, która była wystawiona 27.03.2014 roku w Narodowym Teatrze Morawsko-Śląskim w Ostrawie. Wspomniane powyżej teksty tematycznie obejmują przemiany, jakie zachodziły w regionie około połowy XX wieku. Proza Evy Tvrdej jest – podobnie jak powyższa sztuka teatralna – małą encyklopedią współczesnej historii regionu Hlučína XX wieku, lokalizacja w okresie międzywojennym, wojennym i powojennym to działanie celowe, chociaż mowa w nich przede wszystkim o wzbudzeniu zainteresowania indywidualnym losem zwykłego człowieka, który albo został zniszczony przez historię, albo dostosował się do nowych warunków.

Najbardziej charakterystycznym dla autorki obszarem literackim wydaje się być opowiadanie jako utwór prozatorski krótki lub średniej wielkości, przy czym chodzi o rozpiętość gatunkową od szkicu do utworów o szerszej pojętej kompozycji. Inspiracją i bazą wyjściową stały się dla niej własne doświadczenia życiowe w regionie, w którym się urodziła i mieszkała przez większość swojego życia. Uzupełnia je o doświadczenia ojca i krewnych z jego strony, ponieważ matka pochodzi z Wysočiny. Droga do prozatorskiego opracowania materiału huczyńskiego rozpoczęła się od słuchania naocznych świadków, od przeglądania albumów rodzinnych i jest związana z pragnieniem zrozumienia zjawisk, które autorkę otaczały i których częścią się stała. Prywatne odpowiedzi na ogólne pytania kumulowały się, ponieważ uświadomiła sobie, jak trudno jest zrozumieć kogoś z zewnątrz położenie życiowe mieszkańców obszaru, który dzisiaj nazywany jest zazwyczaj Huczyńskiem. Obszar ten charakteryzuje się bowiem wielokulturowością (wpływami czeskiej, polskiej i niemieckiej tradycji), lokalnym nacjonalizmem i religijnością, której intensywność nie ma odpowiednika nie tylko w innej części Śląska, ale również w Europie Środkowej, i wyraźnie wpływa na inne relacje identyfikacyjne, np. język czy świadomość pochodzenia (Mečiar 2008: 6). Decyzja autorki, aby pisać i publikować teksty w odcinkach w „Zrcadle Hlučín-ska”, przyniosła następnie książkowe wydania niektórych opowiadań, a ponieważ były bardzo pozytywnie przyjęte i przyciągnęły szersze grono czytelników, autorka wydała je ponownie w formie rozszerzonej, a nawet założyła własne wydawnictwo Littera Silesia. Poprzez swoje historie, które są opowiedziane zrozumiale i łatwo się je czyta, jakby „odtabuizowała” określoną huczyńską przeszłość, bez uprzedzeń i przy tym precyzyjnie pod względem estetycznym ożywiła obrazy, wydarzenia i przeżycia, przez długi czas pozostające niejako pod powierzchnią, w których czytelnicy z tego regionu mogli się rozpoznać. Dla szerszego grona czytelników atrakcyjne okazały się ramy życia grup społecznych połączonych wspólnymi doświadczeniami, obrazy śląskiego pogranicza, które stało na wiecznym rozdrożu i potęgowało zamknięcie się miejscowej społeczności na obcy czy odległy świat.

Niezwykłym pomysłem było uzupełnienie słowa pisanego historycznymi fotografiami z rodzinnego albumu. Publikacja *Nenápadný pivab Slezska* (2009) jest przez autorkę w uproszczeniu nazwana leporello, chociaż chodzi raczej o połączenie ilustracji i esejów. Przedstawia w nich fikcyjne historie ludzi, które mieszają się z autentycznymi zapisami z kroniki gminnej Rohova, ponadto są do nich włączone fotografie pejzażowe. Historie kobiet, które stworzyła, mają na celu nazwanie punktów newralgicznych, pozwalają połączyć indywidualną świadomość i indywidualną pamięć z pamięcią rodzinną, historyczną i kulturową. Pamięć jest w jej twórczości kluczowym punktem literackiego obrazu świata, potęguje świadomość powiązań i ciągłości.

Charakterystyczną cechą dotychczas opublikowanych utworów Evy Tvrdej jest określona modelowość. Pierwszym modelowym typem jest historia kobieca, zbliżona do stereotypów rodowych i reprezentująca podejście bliskie feminizmowi literackiemu. Drugim jest historyczność, tematyzowanie wydarzeń historycznych, które utwór ukazuje, może posłużyć nie tylko do zrozumienia osobistych doświadczeń, ale także istnienia danego zjawiska dziejowego. Przed nami rozwija się „mała historia”, losy małych zwykłych ludzi, którzy chcieli żyć swoim zwykłym życiem. Jej struktura składa się z codziennych życiowych sfer i czasu, który płynął naprzemiennie, między czasem człowieka (biologicznym) i czasem kosmicznym (naturalnym, boskim), realizował się w czasie społecznym. W konkretne sytuacje życiowe ingerowały jednak nieoczekiwane czyjeś decyzje, związane z politycznymi zwrotami (Układ monachijski z 1938 roku, wybuch II wojny światowej w 1939 roku, wypędzenie Niemców sudeckich w 1945 roku, socjalistyczna kolektywizacja wsi), którym towarzyszyły mocarstwowe interesy polityczne. Na potrzeby fabuły autorka wykorzystuje zwykłe historie życia, zaś na potrzeby typologii postaci wybiera kobiety, które sądziły, że jedyną ważną datą ich życia będzie dzień ślubu, jednak rozkazy powołania do służby, które wówczas doręczono prawdopodobnie do każdego domu, zmieniły role społeczne w rodzinie. Stały się przełomem i spowodowały niekończący się łańcuch kobiecych ofiar na rzecz innych.

Eva Tvrdá podchodzi do faktów historycznych nie wprost, ich epicka transfiguracja jej świata skupia się na historii przeżywanej, a nie na danych historiograficznych. W narracji epickiej uogólnia się relewantne recepcyjne nastawienie regionalnego obserwatora, który charakteryzuje się tym, że nie wierzy wielkim słowom silniejszych, nie oczekuje niczego dobrego, jest ostrożny i nieufny, co znajduje odzwierciedlenie także we wspomnianiu i zapominaniu. Przyznaje się tylko do niektórych wydarzeń z przeszłości i teraźniejszości, innych celowo unika, ponieważ obawia się, że w ten sposób zaszkodzi rodzinie. Po wojnie w 1945 roku w każdym domu były zdjęcia mężczyzn w mundurach z czarną taśmą w prawym rogu fotografii, publicznie jednak o tym nie mówiono, w szkołach o przeszłości tego obszaru zapomniano zgodnie z zarządzeniem odgórnym. W rodzinie wspomnienia były pełne żalu i smutku, czasami nawet odczuwano je na tyle boleśnie, że już sama myśl o nich powodowała utratę sił (Ricoeur 2012), milczano więc i nie drażniono nimi pamięci.

Eva Tvrdá respektuje wewnątrztekstowe aspekty historyczne, chociaż konstruuje historię tak, aby czytelnik rzeczowo zarejestrował fabułę, aby w modyfikacjach sytuacji widział, że zwykły człowiek nie uświadamia sobie ciągłego konfliktu między tym, na co ma wpływ, co leży w jego mocy, a tym, co wymyka się możliwości poznania. Krótkie sceny zachowują tradycyjną chronologię i wyraźne związki przyczynowo-skutkowe, autorka stosuje oszczędne zdania:

„Bojím se, že bude válka,” řekla náhle. Poprvé vyřkla své obavy nahlas.

Karel neřekl nic. Jen zhluboka potáhnul z cigarety.

„Ty se nebojíš?” podívala se Agnes na Karla.

„Nevím,” řekl Karel. „Nevím, co si mám o tom všem myslet.. Johan je v sedmém nebi a mama taky. Já ale nevím...”

Agnes s překvapením zjistila, že není sama, kdo se cítí divně. I Karel jako by něco tušil (Tvrdá 2010: 51).

Autorka píše svoje książki interesujaco, nie eksperymentuje w nich, przeciwnie wywołują one wrażenie, że autorka zbliża się do tradycyjnej prozy realistycznej lub do zbeletryzowanego pamiętnika. Zawsze jednak chodzi o fikcję literacką. Podmioty i przedmioty znajdują się w fikcyjnych światach realistycznych i ewoluują z uwzględnieniem autentyzacji. Autorka łączy indywidualizację postaci (podmiotów) z historyczną obiektywizacją, stara się uchwycić położenie życiowe i relacje socjalizacji w rodzinie, ponieważ wie, że w tej intymnej przestrzeni może najlepiej zaobserwować pamięć kulturową przekazywaną z pokolenia na pokolenie. Mimetyczne podejście autorki wzmocnione jest przez profesjonalny komentarz i wiedzę o historii regionu, przy czym zachowuje ona dystans do faktów, wynikający między innymi z przynależności do drugiego powojennego pokolenia. Eva Tvrdá wie, że spoiwem, które pomagało kobietom radzić sobie w sytuacjach granicznych spowodowanych kryzysem gospodarczym, wojną i powojennymi zwrotami historii, było zakotwiczenie w rodzinie, życie w zgodzie z naturą jako ponadosobowym porządkiem i głęboka wiara chrześcijańska w Boga i Jego Opatrzność. Te trzy elementy wpływają na zachowania postaci w sieci relacji międzyludzkich i w sieci społeczności oraz przejawiają się w zdolności do przetrwania łańcucha niekończących się rozczarowań życiowych, traumatycznych stanów i przegranych.

Chociaż Tvrdá nie podkreśla elementów gwarowych i ludowych, to jednak zauważamy, że w pamięci starszego pokolenia przejawia się lokalna tożsamość związana z kodem językowym, z przejawami tradycji o różnym nasileniu, z wpływem języka niemieckiego, czeskiego lub polskiego. Edeltraud z utworu *Třešňovou alejí*, śląska Niemka, różni się od rówieśniczki Agnes (*Dědictví*), która rzeczywiście najchętniej mówiłaby miejscową gwarą („ponašemu”), podczas gdy Ludmiła, wołyńska Czeszka, przez długi czas mówiła po czesku z ukraińskim akcentem, co doprowadziło do tego, że publicznie nie wypowiadała się ani na Śląsku, ani na Morawach, gdzie zresztą przeniósła się ostatecznie z rodziną. Przypomnijmy, że również obrzędy religijne pomogły w poszczególnych społecznościach lokalnych w Huczyńskiem utrzymać dwujęzyczność (morawszczyzna i język niemiecki), co w warunkach pruskich i niemieckich nie było wcale łatwe. Harmonia zależała w tym przypadku od miejsca albo od sytuacji. Inaczej mówiło się w domu, inaczej w szkole, w mieście lub w pracy, inaczej modlono się wspólnie w kościele, a inaczej w domu. Ten wielojęzyczny aspekt nie jest przez Tvrđą

tematyzowany, pozostaje natomiast domeną prozy Ludmily Hořkiej, istotną funkcję semantyczną pełni także w powieści Čichonia *Slezský román*. Eva Tvrďá pisze dialogi postaci czeskim językiem literackim, jej teksty pod względem językowym nie rozpadają się na wyizolowane fragmenty gwarowe lub obcojęzyczne, stylistyczne i semantyczne, które zmuszałyby czytelnika do dokonywania wymagających semantycznych powiązań.

Stosunek do miejsca, pamięć rodowa

W utworach *Dědictví*, *Třešňovou alejí* i *Okna do pokoje* interesujące są przede wszystkim trzy bohaterki: Agnes Kocurová z Bohuslavic, mężatka z Darkovic (w książce *Dědictví*), Edeltraud z Třebomi, która została wypędzona do Niemiec (w książce *Třešňovou alejí*) i Margareta z Hatě (w noweli *Lili Marlene* ze zbioru *Okna do pokoje*). Wybrane postaci są mniej więcej w tym samym wieku, ich losy różnie się przeplatają, dlatego z Edeltraud spotykamy się także w innych miejscach, np. w opowiadaniu *Šepoty třebomských polí* (*Dědictví*). Opowiadania mają wspólne cechy, ale różni je perspektywa życia i stosunek do współczesnego świata.

Najpierw przedstawmy ich punkty wspólne. Postacie kobiece mają analogiczne losy, są to początkowo zwykłe wiejskie dziewczęta, które dzieciństwo spędzają podobnie. Żyją w regionie o podobnych warunkach społecznych, nabywają tego samego doświadczenia życiowego. Gdybyśmy chcieli dokonać bilansu ich życia codziennego, okazałyby się niemal identyczny. Do poczucia równowagi życiowej wystarczyło im mieć zapewnione utrzymanie i posiadać rodzinne zaplecze: marzą o własnej rodzinie, pracowitym mężu i zdrowych dzieciach. Pod wieloma względami mają wspólne poczucie przynależności i wzajemnego powiązania z tym, co je otacza. Czują szacunek do rodziców, są pobożne, odpowiedzialne, pracowite, oddane temu, któremu przed ołtarzem przysięgały wierność, chociaż często na to nawet nie zasługiwały. Niezależnie od tego, jakie relacje mają z krewnymi i jak bogate są ich rodziny, ich życiowa droga jest formowana przez ruch w przestrzeni między domem i „nie-domem”.

Postacie identyfikują się z miejscami i tradycjami, z duchową istotą krainy. Te więzi są bardzo głębokie i zakorzenione, są związane z pewnością uniwersalnego porządku naturalnego i niepewnością ludzkiej egzystencji. W opowiadaniu ważny jest związek z ziemią jako źródłem utrzymania, niezależnie od zmian dokonujących się w administracji państwowej, od różnych interwencji i działań władzy, które pozbawiały ich prawa do własności większych majątków ziemskich. Związek z domem, ogrodem i polem jest na tyle silny, że powtarza się jako motyw. Przestrzeń literacka to nie tylko region topograficzny, ale również specyficzny świat, obszar związany z dzieciństwem, światem, w którym topografia posiada

określone przeznaczenie, będące ważnym i znaczeniowoczym elementem wszystkich utworów prozatorskich o tematyce tożsamościowej. W całej gamie postaci pierwsze miejsce zajmuje mama, następnie siostry lub najbliżsi krewni w prostej linii, dalej przyjaciółki i sąsiedzi, którzy odwiedzają się okazjonalnie lub widują regularnie. Dlatego książka *Třešňovou alejí* zaczyna się od wspomnień zagospodarowanej krainy, pól uprawnych, pogłębia się związek z określonymi punktami, takimi jak aleja drzew, dom rodzinny, kościół. Kiedy bohaterka przyjeżdża po pięćdziesięciu latach na miejsce, gdzie znajdowały się budynki należące do majątku, znajduje w gruzach schodek domu rodzinnego, na którym wyczuwa dotykem wykuty znak kamieniarza. Przypomina sobie, jak często bawiła się na nim lalką, jaka emanowała z niego tajemnica.

Charakterystycznym znakiem przestrzeni opisywanej przez Evę Tvrďą jest majątek lub gospodarstwo, z którym bohaterki całkowicie się identyfikują, jako częścią swoich obrazów pamięciowych. Według Paula Ricoeura w pamięci łączą się trzy elementy: obecność, nieobecność i uprzedniość (Ricoeur 2012: 162). Innymi słowy, obraz pamięciowy jest obecny w umyśle jako reprezentacja zjawiska, którego już nie ma w myśli, ale kiedyś w niej było. Takim elementem jest właśnie ów znak – ślad, który w utworze *Třešňovou alejí* odwołuje się do czasu przodków. Rozkwitające majątki, kwitnące ogrody i pieczołowicie uprawiane pola oznaczają w Hulczyńskim dziedziczny wkład, o którym wiadomo, że musi być przechowywany dla potomków. Współcześnie żyjący mieli obowiązek nawiązać do przeszłości swych dziadków i pradziadków, pozostać wierni pamięci przodków i pamięci krajobrazu, dlatego wkładali w dom i pola swoją codzienną harówkę i całe swoje doświadczenie. Związek mieszkańców wsi z miejscami, w których ich poprzednicy żyli, pracowali i przeżywali swoją codzienność, nadal pozostaje silny, stanowi kolejny ważny ślad, niemal o psychoanalitycznym podłożu. Miejsca związane są tu z dzieciństwem i dorastaniem, pierwszą miłością, pojawiają się we wspomnieniach i snach. Po latach bohaterowie przypominają sobie zapach dojrziałych jabłek, świeżo skoszonej trawy czy zboża i chociaż obrazy bledną, ślady w psychice pozostają.

Edeltraud se vrátila. Cesta zpět jí trvala padesát let, ale vrátila se. Stála na silnici nad Třebomí a nemohla se nabažit pohledu na vesnici. Cítila severní vítr, který voněl poli, nedávno sklizeným obilím a hlinou. Byla doma (Tvrďá 2008: 11).

Krajobraz z polami uprawnymi i sadami staje się u Tvrďej nie tylko przestrzenią, w której toczy się fabuła, ale niesie w sobie także pewną sensualność. Przyroda i krajobraz są częścią świata, w którym człowiek żyje, oddycha, odpoczywa, budzi się, wymaga intymnego, fizycznego kontaktu, broni się. Nie jest przedstawiana w sposób metaforyczny, lecz jest częścią przeżywanej teraźniejszości, ukształtowanej przez przeszłość, chociaż bywa łączona z elementarnymi obrazami przyrody (ze słońcem, wiatrem, deszczem lub śniegiem). Kalendarz tutejszej

społeczności od wieków był formowany w odniesieniu do przyrody, dzielił się na cykle, miał swój ustalony rytm i kojarzył się z określonym oczekiwaniem względem przyszłości. Czas krajobrazu i czas ludzi był zapisywany w pamięci tym odwiecznym rytmem. Tutaj praca w gospodarstwie od wiosny do jesieni, w przeciwieństwie do pobliskiej Ostrawy, miała tak istotny wpływ na człowieka i jego psychikę, że często była katalizatorem wzajemnych relacji rodzinnych, stanowiła konstytutywny element fabuły. Przejście od przestrzeni zewnętrznej (krajobrazu) do wewnętrznej (domu) jest regularne, prawie chronotopiczne, podobnie jak regularna pod względem czasu jest aktywność w domu od wczesnego ranka aż do zmroku.

Jako každé ráno i dnes vstala Agnes první. Zatopila, umyla se, upravila a nachystala snídani pro Karla. Karel pracoval v dole v Petřkovicích, a tak odjížděl na svém kole už hodně brzy. Agnes mu s sebou dávala kávu a chleba k obědu, večer pro něj měla navařeno. Každé ráno Agnes pečlivě chystala snídani, prostřela a zatopila, protože to byla jediná chvíle dne, kdy byla se svým mužem sama. Karel však den co den snídani snědl mlčky, sbalil se a odjel. Vracel se v podvečer. To se zase mlčky najedl a zmizel venku – na poli, na zahradě, ve stodole. Práce bylo všude dost (Tvrdá 2010: 22).

Świat męski i kobiecy

Eva Tvrdá mówi rzeczowo, przy spojrzeniu na świat kieruje się przede wszystkim wzrokiem, który staje się narzędziem i pośrednikiem postrzegania świata, stanowi medium rzeczywistości i często to, co widziane tworzy „przestrzeń zamkniętą”, która bywa pod względem materialnym rzeczywistością samą w sobie. W przestrzeni domu i podwórka widzimy często kobiece bohaterki od dzieciństwa, przez dorastanie aż do przemiany w kobiety, które marzą o szczęściu i miłości, o własnej kuchni i łożu małżeńskim, nie myśląc o tym, że mogą być zniewolone, że ich relacje mogą zostać zubożone. Młode kobiety są w opowiadaniu *Třešňovou alejí* ściśle związane z miejscami takimi, jak Třebom i Sudice, ponieważ łączą je podobne zwyczaje i obiekty o charakterze przedmiotowym, natomiast związek Boratína na Wołyniu i Třebomi na Śląsku, dokąd przeniosła się wołyńska rodzina z piętnastoletnią Ludmilą, mając idealną wizję powrotu do starej ojczyzny i odnalezienia nowego domu, jest już bardziej skomplikowany. Zdumiewa je wielkość przestrzeni kuchni, budynek sprawia wrażenie zimnego, odległość między domami wydaje się większa. Tematyka imigrantów nie jest w czeskiej literaturze podejmowana systematycznie, dlatego w tym przypadku przyciąga temat, losy i wspólne życie „zwycięzców” drugiej wojny światowej z „przegranymi”, uczucia obcych i miejscowych. Rodzina Ludmily przyjechała do ojca, oficera wyzwolicielskiej Armii Czerwonej, który przybył tutaj w związku z prowadzoną w Ostrawie operacją, jednak nigdy nie przyzwyczała się do tego miejsca i ostatecznie wyprowadziła się.

Konflikty społeczne w historiach kobiet z Hulczyńskiego są w tym zbiorze ujmowane przez sytuację wojny i jej następstwa. Historie poszczególnych postaci lub grup postaci często rozgrywają się równoległe, przenikają się i rozchodzą. Niekiedy mamy wrażenie, że teksty te są wstępem do większych powieści, które jednak nie powstały, lub że dążą one do przerodzenia się w kronikę miejsca. Postacie kobiece są pod względem typologicznym bardziej interesujące niż postacie męskie. Może jest to spowodowane tym, że Tvrda swoje bohaterki lepiej rozumie. Ponadto hulczyńskie kobiety niosą w sobie także postacie męskie, wspólne pozostają tragiczne wydarzenia wojenne. Mężczyźni wielokrotnie pojawiają się jako uzurpatorzy, są źródłem smutku, żalu i niezrozumienia, niezależnie od ich społecznych ról mężów i synów. Z bezwzględnych i zimnych partnerów łatwo mogli stać się żołnierzami lub oficerami walczącymi na froncie wschodnim.

Kdy vstoupil do Edeltraudina života mužský svět? Nepamatovala si. Bývala obklopena ženami a dětmi, muži bývali většinou pryč – na poli, v sadě, ve stodole, v hospodě. Matka, kdysi ještě babička, služebné, mladší sourozenci, vyhrátá kuchyň s ranními, poledními a večerními vůněmi. To byl domov. Muži v jejím dětském světě začali hrát vážnější roli až v okamžiku, kdy zmizeli (Tvrda 2008: 16).

Eva Tvrda opowiada lakonicznie, oszczędnie, raczej orzeka a nie psychologizuje, dzięki temu stosunkowo szybko i w zwięzły sposób dowiadujemy się, że fundamentem powiązań międzyludzkich w Hulczyńskim była przez długi czas rodzina i naturalna reprodukcja pokoleniowa. Puste miejsce po odejściu mężczyzny na front całkowicie zapełniają pozostawionym w rodzinie kobietom dzieci, których ojcowie często nawet nie poznali, ponieważ były splodzone podczas pożegnania z mężem lub w czasie krótkich urlopów, kiedy nabierali sił po pobycie na froncie. Przypomnijmy, że w wyniku Układu Monachijskiego region Hlučina od 8 października 1938 roku stał się częścią Niemiec, był traktowany jako tzw. Stara Rzesza (*Altreich*). Z jednej strony mieszkańcy regionu cieszyli się, że przestało im grozić bezrobocie, ale z drugiej strony po wybuchu wojny miejscowi mężczyźni musieli zaciągnąć się do Wehrmachtu. Według statystyk jedna trzecia z nich nigdy nie powróciła do domu, ponieważ mężczyźni albo zginęli, albo dostali się do niewoli rosyjskiej, albo zniknęli, ponieważ nie zgodzili się na repatriację. Sytuacja doprowadziła kobiety do tego, że w gospodarstwie wykonywały one ciężkie męskie prace, co często prowadziło do usamodzielnienia się, ale też do znieczulenia względem siebie i swojego kobiecego ciała. Bohaterki potrafią zająć się o źródło utrzymania dla całej rodziny, jednak nie dbają o siebie i przedwcześnie się starzeją. Dziesięcioletnie dziewczynki wykonują prace domowe dorosłej kobiety, tracą w ten sposób swoje dzieciństwo. Hulczyńskie kobiety nikogo za to nie winią, nie buntują się, jednak ze względu na fakt, że walka jest sprawą mężczyzny, to właśnie one – żony, matki i córki – są ofiarami mężczyzny i walki, całkowicie męskiej sprawy.

Eva Tvrdá nie komentuje w sposób odautorski położenia kobiet i mężczyzn, chociaż w opowiadaniu *Třešňovou alejí* interesująca z tej perspektywy wydaje się konfrontacja małej Edeltraud z jej ojcem. Był on w stosunku do kobiet zawsze twardy, bezwzględny i grubiański, ponieważ armia zabiła w nim ostatnie drgnięcia miłości, nie brakuje tu ani agresji, ani gwałtu. Na froncie wschodnim oraz w walce z partyzantami stał się zwykłym zabójcą. Natomiast relacja matka – córka reprezentuje silną więź emocjonalną. Matki w pierwszej kolejności chronią pierwotne córki przed brakiem zainteresowania ze strony ojców, później ukrywają je przed agresją męskich intruzów, choć same potem cierpią z tego powodu.

Przechod fronty był straszny. Nejdříve němečtí vojáci, odhodlaní, bezcitní a zoufalí, pak kulky, granáty, palba ze všech stran. Němci se v pásmu Sudice – Třebom urputně bránili, střelba duněla dnem i nocí. Sudice fronta rozmetala na kusy. Z domů zůstaly ohořelé zdi, pustina, pach spáleniště. Třebom přímým bojům unikla. Po střelbě a bombách přišli ruští vojáci. Matka schovala Edeltraud do sklepa. Předtím jí načernila obličej, ruce i nohy, oblékla staré šaty, na hlavu uvázala špinavý šátek. Dala jí s sebou jídlo a pití, vchod do zadního sklepa zatarasila starou almarou. Pečlivě skryla Edeltraud, na sebe ale zapomněla. Bylo jí třicet osm let, porodila pět dětí, muž ji nesčetněkrát znásilnil. Nenapadlo ji, že by byla v ohrožení. Byla však stále ještě krásná. Dlouhé vlasy jen lehce prošedivělé, tělo pevné, štíhlé, krásná a zralá. Samu sebe jako ženu už nevnímala, vojáci ji ale jako ženu vnímali (Tvrdá 2008: 72).

Córki często same muszą uwolnić się od matki, poradzić sobie z tą „drugą” w sobie albo pogodzić się z pogłębiającą się depresją i psychicznymi załamaniem matek, które już nie mogą dalej udźwignąć ciężaru owej egzystencji. Zamykają się w sobie, nie chcą żyć.

U Tvrdej odkrywamy dwubiegunowość, semantyczne rozwarstwienie świata na świat mężczyzn i świat kobiet. W Hulczyńskim długo panował twardy patriarchat, jeszcze w okresie międzywojennym w zwykłych rodzinach żyło się w sposób tradycjonalistyczny. Kobiety były wydawane za męża, tylko czasem wychodziły za kogoś z miłości, były przeznaczone do ciężkiej pracy w majątku lub gospodarstwie od wczesnego ranka aż do nocy, oczekiwano, że będą często rodzić zdrowe dzieci. One same uważają, że szczęściem dla nich jest, gdy mogą mieć swoje własne gospodarstwo domowe, wyobrażają sobie, że usługują mężowi, choć często nawet z nim razem nie siedzą przy stole, że troskliwie opiekują się rodzicami męża i powiększającą się rodziną.

W utworze *Třešňovou alejí* matka Edeltraud przez chwilę wyobraża sobie, że jej grubiański mąż się zmienił. Kiedy po raz pierwszy przyjechał z frontu na urlop, zachowywał się zupełnie inaczej niż wcześniej, jednak był to tylko emocjonalny przebłysk, który już nigdy się nie powtórzył. Do dokonania konfrontacji życia w kraju i gdzieś daleko za granicą autorka wybrała technikę, która przypomina montaż filmu. Przeplatają się tu przyspieszone sceny z burzliwego życia ojca na froncie wschodnim, gdzie nie tylko ciągle porusza się on na granicy życia i śmierci, gdzie wzmaga się jego oziębłość i agresja, ale też przez ten pobyt coraz bar-

dziej oddala się od ojczyzny. Tę zaś widzimy tutaj jakby w zwolnionym tempie, obserwujemy ją z perspektywy stereotypowego, niedziecięcego i fizycznie bardzo trudnego dziewczęcego życia. Tylko matka zdaje sobie sprawę z krzywdy, której doznaje dziewczynka. Kiedyś marzyła o edukacji córki, nawet zamierzała kupić jej fortepian, aby nauczyła się grać. Wczuwa się w sytuację swojej najstarszej córki, chce jej sprawić radość nowo zakupionym ciepłym płaszczem, a nawet załatwia gramofon z kilkoma płytami, a potem razem bez końca puszczają płytę z piosenką o Lili Marleen. Najsilniejsza więź między matką i córką wytworzy się wtedy, gdy ratuje ją przed zgwałceniem przez żołnierzy rosyjskich, mimo że razem ze swoją siostrą Fridą same zostaną kilkakrotnie zgwałcone. Kiedy matka stwierdza, że jest w ciąży, nie potrafi się z tym faktem pogodzić. Staje się apatyczna, zobojętniała na funkcjonowanie domu, na swoje życie, a urodzonego chłopca nawet nie chce zobaczyć, więc w końcu zaopiekuje się nim siostra. Kobiety poświęcają się dla innych, ale same stają się ofiarami.

U Tvrdej często pojawia się motyw krwi, która jest symbolem życia, wiąże się z menstruacją, z kobiecym ciałem, porodem i ciążą. Uwzględnienie aspektu estetycznego i symbolicznego pozwala stwierdzić, że bardzo często za jego pomocą wyrażane jest cierpienie, dzięki któremu w opowieści o przelanej krwi Chrystusa zmienia się ona w Eucharystii w napój wspólnej pamięci. Dla kobiety oznacza cykliczność życia, również układ zamknięty, powtarzaną ofiarę dla innych. Autorka unika mowy niezależnej postaci, w której musiałaby wyraźnie zakwestionować status osób męskich, przedstawia tylko konwencję, kiedy macierzyństwo jest spełnieniem oczekiwań, w pewnych sytuacjach społecznych i komunikacyjnych staje się wyzwalającym darem dla kobiety lub młodego małżeństwa, podczas gdy w innych sytuacjach jest fatalnym następstwem brutalnego gwałtu.

Męską agresję reprezentuje także postać Johana, szwagra Agnes, chyba najbardziej znanej postaci z powieści *Dědictví*. Reprezentuje on ideologię nazistowską, jest karierowiczem, człowiekiem wyniosłym i obojętnym, który jednak potrafi kontrolować swoje otoczenie, najpierw starszego brata i matkę, a potem szerszy krąg osób. Postępuje racjonalnie zgodnie z obranym celem, nie bierze pod uwagę rodziny, nawet jej czasami nienawidzi. Odmawia pomocy i nie wstawia się za bratem, aby ten nie został powołany na front, choć jako górnik mógłby uzyskać odroczenie, a wezwanie mogłoby być przesunięte. Agnes upokarza się wtedy, idzie błagać o Karla, ale szwagier na jej prośbę odpowiada arogancko i z nienawiścią: „Vychutnej si svůj osud až do dna” (s. 58). Pod koniec wojny, gdy niemiecka porażka jest już oczywista, Johan bez słowa znika, pozostawia swoją żonę o pronazistowskich poglądach, kiedyś atrakcyjną i bogatą Gretę. Tłumaczy się, że nie urodziła mu potomstwa, jednak górę wziął tu jego pragmatyzm. Jak dowiadujemy się na innym miejscu, Johan po ucieczce do Niemiec popadł w alkoholizm, nie mógł pogodzić się ze swoją życiową przegraną. Tvrda nie tworzy postaci uwa-

runkowych tylko przez rodzinę, ale wskazuje także na społeczne, towarzyskie i pokoleniowe więzi i na stereotypy, które tutaj panują, zwłaszcza na krańcowe konsekwencje błędnych ideologii i na wpływ historii na życie zwykłego człowieka, w którym pogłębia się przepaść między członkami najbliższej rodziny.

Dziedzictwo

Książka *Dědictví* ujmuje w trzech częściach historię Agnes, jedynej bohaterki kobiecej, która ma siłę, by przeciwstawić się swojemu otoczeniu. Historia rozpoczyna się od przygotowań do ślubu Agnes i Karla Kocura z Darkovic. Agnes odczuwa dyskomfort w domu, do którego ma przyjść i zamieszkać, gdzie rządzi matka Karla i jego młodszy brat Johan. Postanawia sprawdzić, jakie jest jej przeznaczenie i potajemnie idzie do wróżki, aby poradzić się, czy ma wychodzić za mąż. Jej słów w ogóle nie rozumie, jest raczej zdezorientowana, gdy słyszy: „Prožívej, co chceš. Bolest, nebo radost, zvol si” (Tvrdá 2010: 14). Postanawia, że wyjdzie za mąż, przez długi czas nie może zająć w ciążę, niepokoi się z tego powodu, przeżywa pogardę teściowej, pokornie modli się i błaga o pomoc Matkę Boską. Pierwszym punktem zwrotnym w jej życiu jest przedwczesny poród i urodzenie chłopczyka, o którym usłyszy, że to „boraček”. Kiedy budzi się po odurzeniu lekiem podanym przez teściową, dowiaduje się, że chłopczyk zmarł. Obwinia ją, że przyczyniła się do jego zniknięcia, nigdy jej nie wybaczy i już nigdy nie odezwie się do niej. Znienawidzi majątek i całe Darkovice. Z młodej i uśmiechniętej dziewczyny staje się zgorzkniałą kobietą, która wprawdzie nadal solidnie pracuje, ale przez resztę czasu klęczy w kościele, błagalnie zwraca się do Boga i prosi o miłosierdzie. Już w wieku dwudziestu siedmiu lat siwieją jej włosy, nie cieszy się życiem. Punktem przełomowym są narodziny dziewczynki Elizabeth i niedługo po tym wymodlonego syna Helmuta.

Wydarzenia nie rozwijają się w noweli retrospektywnie, ale chronologicznie. Połączenie z przyrodą, z ogrodem i z ważnymi wydarzeniami w roku, takimi jak Wigilia, przypomina cykl, życie to linia prosta. Dzięki temu dokładnie dowiadujemy się o dniach codziennych i świątecznych, o troskach życia codziennego. Smutków jest kilka. Pierwszy związany jest z wyjazdem Karla na front wschodni, z chorobą teściowej, która zaczyna zachowywać się jak bezbronne dziecko, a w ten sposób Agnes przybywa dalszy kłopot. Zna jednak niepisane obowiązki i bez szemrania troszczy się o starą kobietę, od której jednak nie może oczekiwać niczego dobrego. W Boże Narodzenie 1941 roku przeżywa nieoczekiwane wydarzenie, spotyka ją wielka radość. Bez zapowiedzi pojawia się Karel. Wyczerpany, wychudzony, zaniedbany.

Neodvažovala se zeptat, kdy odjede. Nechtěla znát krutě odměřený čas, který ji poskytl wehrmacht. Chtěla podržet tuto chvíli, být s ním, být šťastná se svoji rodinou. Téměř celou noc nespali.

Karel, který toho nikdy moc nenamluvil, celou noc vyprávěl o hrůzách, které viděl a zažil. Agnes tuhla krev, ale nechala ho mluvit, protože slyšet znamenalo mnohem méně než vidět a udělat (Tvrdá 2010: 63).

Po dziesięciu dniach wrócił na front, ale Agnes potrafiła dzięki wspomnieniu tych szczęśliwych godzin, dni i nocy przeżyć pozostałą część swego życia. Nadziei na lepszą przyszłość dodaje jej urodzenie trzeciego dziecka – dziewczynki. Daje jej na imię Anna, ponieważ tego dnia dostrzegła Karla na stacji w Boguminie, gdzie poszła pieszo z dziećmi i cały dzień czekała na przejeżdżające pociągi z wojskiem z frontu. Po zawiadomieniu o śmierci Karla pogrąża się w bezgranicznym smutku, ale siłę znajduje znowu w modlitwie, pociesza się swoimi marzeniami o przyszłości dzieci, Elizabeth, synka oraz małej uroczej i przez wszystkich kochanej Anny. Tu ma miejsce kolejny punkt zwrotny i bolesna strata. Anička niespodziewanie umiera.

W opisie Agnes autorka starała się zwrócić uwagę na powtarzające się dysproporcje między światem zewnętrznym i wewnętrznym, między rzeczywistością i pragnieniem lub marzeniem. Agnes marzy, że syn Helmut zostanie księdzem, cieszy się, że uczy się dobrze i nie broni się przed studiami w seminarium duchownym w Ołomuńcu. Swoją krzyż musi jednak nieść nadal. Znacjonalizowano jej majątek, syn postanawia zrezygnować ze studiów i przenieść się do Pragi, a nawet wypiera się krewnych, ponieważ rzekomo przez swoje pochodzenie rujnuje karierę zawodową założonej przez siebie rodziny. „Helmut si nese Johanovu pečet” (Tvrdá 2010: 84), uważa Agnes, znowu pełna rozczarowania. Ponadto niespodziewanie, jak kiedyś przez wszystkich ukochana mała Anna, umiera również wnuczka Anna – aniołeczek, który nosi w sobie podobiznę zmarłej córki, śmieszki i rodzinnego słoneczka. Natężenie tragicznych wydarzeń w życiu Agnes wydaje się okrutne. Jej rodzice umierają, ona traci majątek, z powodu straty dziecka zmienia się córka Elizabeth, denerwuje ją lenistwo zięcia, który wykonuje prace wokół domu tylko za tuzexowskie bony, emeryturę po Karlu.

Ostatnim wydarzeniem w życiu Agnes jest podróż do Pragi do nowonarodzonej wnuczki Agáty. Nie zostaje przez nikogo zaproszona, ale tak postanawia. Przekazuje swojej synowej pudełeczko ze złotym łańcuszkiem i krzyżykiem oraz kopertę z bonami, które zaoszczędziła dla wnuczki. Jediną jej skrywaną radością są wspomnienia o Karlu. Co tydzień w niedzielę po kryjomu wychodzi na strych, otula się w jego stary wojskowy płaszcz, przechowywany w skrzyni, powierza swoje troski, płacze. Tutaj chciałaby umrzeć.

W książce *Dědictví* znajdziemy również krótkie opowiadania o losach innych samotnych kobiet. Niektóre ponownie wychodzą za mąż, ale po wielu latach odkrywają, że ich mąż nie zginął. W opowiadaniu *Nevěrná* Trudi dostaje bezlitosne baty od męża i jego rodziny za to, że ponownie wyszła za mąż. Uwierzyła zawiadomieniu o jego bohaterskiej śmierci, gdy tymczasem był w niewoli rosyjskiej.

Kiedy odzyskuje równowagę, dobrowolnie przyłącza się do mieszkańców pochodzenia niemieckiego wysiedlonych z wioski, choć nie musiałaby jej w ogóle opuszczać. W innym opowiadaniu *Hrst hlíny* Lena po latach na krótko wraca z Monachium do domu, aby przywieźć sobie przynajmniej garść ziemi z lasu pod Landekiem. Nigdy nie przywykła do życia w Niemczech, a w ten sposób choć symbolicznie może znaleźć ukojenie. W opowiadaniu *Rodinné album* Elza wspomina córkę Leni, którą w wieku dwunastu lat zgwałcili żołnierze rosyjscy i napiętnowali ją w ten sposób na całe życie. W innym miejscu z kolei dowiadujemy się więcej o innych epizodycznych postaciach, np. o wróżbiarce Hanie (*Karty osudu*), o losach zimnej i wyniosłej Grety, z którą Johan się rozszedł, a ona wiodła długie, bezdzietne życie (*Stille Nacht*). Zmienia się perspektywa, dlatego domyślamy się historii życia Helmuta, syna Agnes, ale także synowej, gdyby nie doszło do ich małżeństwa (*Hořké ovoce*). Autorka stosuje tu jakby wehikuł czasu, więc spotykamy się z piętnastoletnią Edeltruad. Przeżywamy z nią smutek z powodu przymusowego wyjazdu z rodzinnego kraju (*Šepoty třebomských polí*). W innym opowiadaniu jesteśmy za granicą. Studentka Žaneta znajduje we Francji grób swojego pradziadka i odkrywa, że ma on we Francji córkę (*Fotografie pro babičku*). W opisie codzienności i odświętności wiele razy spotykamy się z motywem parzenia kawy, małego rytuału, w trakcie którego jakby czas się zatrzymał, siada się przy stole, uspokaja i pogrąża w marzeniach (*Fajne kafe*).

Wszystkie historie kobiet łączą myśl, że pamięć jest dziedzictwem indywidualnym i kulturowym. W części zatytułowanej *Inge* spotkamy się z dziewczyną, koleżanką Edeltraud, a także sudecką Niemką, która mogła jednak zostać w ojczyźnie, ponieważ jej przodkowie byli Czechami. Wielokrotnie wspomina się tu potrzebę znalezienia bezpieczeństwa i środowiska, w którym ludzie rozumieją się bez słów, ponieważ kierują się tymi samymi wartościami, szanują normy moralne i etyczne, głęboko wierzą w Bożą Opatrzność. Każda z kobiet przeżywa rozczarowanie. Charakterystyczną cechą mieszkańców Hulczyńskiego stała się pewna nieufność wobec obcych, powściągliwość. Również w rodzinach naszych bohaterek często nic się nie mówi, czynności wykonuje się milcząco, żywołowo rozmawia się tylko z zupełnie małymi dziećmi. Nad wypowiedzią werbalną (dialogową), aktem mowy dominuje gest, pozycja skulonego ciała, wielokrotnie powtarza się obraz klęczącej w kościele kobiety. Nawet jeśli nie jest to zamiarem pisarki, tworzy ona pewien dystans językowy między głosami i perspektywami, w jej tekstach raczej widzi się, werbalnie rozszerza się widziany obraz. Tylko sporadycznie postaci są charakteryzowane za pomocą swojej mowy.

Autorka częściowo demityzuje zewnętrzną historię, ponieważ region Hlučina w czasie wojny i po wojnie bez kobiet w ogóle by nie istniał. Były one najważniejszymi osobami, uosobieniem życia, sens swojego istnienia widziały w wypełnianiu Bożego powołania, aby być matką.

W codziennych czynnościach, które były konieczne i bez których nie wyrosłoby potomstwo, relacje społeczne pogłębiały się wraz z tożsamością religijną i wiarą katolicką. Wychowywanie dzieci, prace domowe i praca w polu były tak samo konieczne, jak intensywne modlitwy starszych członków rodziny. Rozwarstwienie świata mężczyzn i kobiet jest tutaj zrelatywizowane przez wiarę w to, że wszystko jest „z woli Bożej”, odbywa się „z pomocą Boga”, zwłaszcza gdy mężczyźni giną na froncie lub nie mogą już nigdy wrócić do pełni zdrowia. Totalitaryzmy spustoszyły wiele charakterów, wstrząsnęły moralnością i sferą duchową mężczyzn walczących w Wehrmachcie. Dla kobiet gorsza sytuacja nastąpiła w okresie komunizmu, kiedy musiano ukrywać zwyczaje społeczne oraz obrzędy i rytuały kulturowe związane z rokiem kościelnym, ponieważ ówczesna działalność polityczna i ideologia komunistyczna doprowadziły do ukrywania wiary i wypaczania pamięci zbiorowej. Mieszkańcy Huczyńskiego z powodu swojego pochodzenia etnicznego i patriotyzmu lokalnego ze względu na nowe okoliczności nie mogli publicznie przyznawać się do swoich przodków, do rodzimej kultury i religii. Uchodźcy i wygnańcy, którzy zostali zmuszeni do zmiany przestrzeni społecznej, doświadczyli fizycznego i symbolicznego wyrwania z miejsca zakorzenienia (Mečiar 2008: 73), a tych, którzy mogli pozostać, obciążono zbiorową winą. Najbezpieczniej czuli się w swoich domach.

Codziennosc wspólnoty jest w prozie Evy Tvrdej ukazana za pomocą szczegółowych opisów dnia powszedniego i świątecznego, kiedy zupełnie naturalnie zapewnia się jedzenie, prowadzi gospodarstwo domowe, troszczy się o członków rodziny, którzy potrzebują opieki, dzień wypełnia trudna praca w oborze, na polu i w ogrodzie. Ważniejsze są obowiązki i zmartwienia niż zabawa i radość. Autorka prawdopodobnie opierała się na wielu wypowiedziach naocznych świadków, na autentycznych biografiiach, na sytuacji rodzin i społeczności, które na własnej skórze doświadczyły owej zmienności. Realistyczne przedstawienie tożsamości pokoleniowej jest tu uwarunkowane przez specyficzne sytuacje polityczne i przełomy dziejów, które zachodzą w tle wielkiej historii i zostają pogłębione przez traumatyczne doświadczenia (trudy wojny, strach, prześladowania), które w utworze trwają nadal aż do lat sześćdziesiątych XX wieku. Niełatwe jest uchwycenie niepewności, która postacie kobiece dławi i prowadzi do pytań wewnętrznych, co stanie się z dziećmi. Z wyjątkiem nienawistnej teściowej Agnes, która jest całkowicie uzależniona od młodszego syna Johana, zafascynowanego hitleryzmem (*Dědictví*), protagonistki w ogóle nie interesują się polityką, ani też nie słuchają przemówień propagandowych w radiu. Jeśli zaś pod koniec lat trzydziestych biorą udział w powitaniu niemieckiej armii na huczyńskim rynku, robią to raczej z ciekawości albo na życzenie kogoś z rodziny, ewentualnie też dlatego, że Niemcy łączono wtedy z dobrobytem ekonomicznym i nadzieją na stabilną pracę.

Eva Tvrda połączyła w swoich utworach techniki, które są nieodłącznym narzędziem pamięci indywidualnej i historycznej, stworzyła szerszy mozaikowy obraz złożony z losów dziesięciu kobiet, które podtrzymują doświadczenia minionych wydarzeń, bolesnych i tragicznych, ponieważ nic innego im nie pozostało. Nie mogą tylko rozpaczać, muszą wychowywać dzieci i żyć. Jednak powojenny rozwój kraju oznaczał zacieranie się granic między pamięcią jako przedmiotem historii i pamięcią przodków, ponieważ ci, którzy przeżyli, zostali dodatkowo od siebie odsunięci, niektórzy musieli się wyprowadzić, innym odebrano resztę majątku, oprócz tego oficjalna interpretacja historii jednoznacznie głosiła, że wypędzano mieszkańców narodowości niemieckiej, którzy byli oskarżeni o współpracę z nazistowskimi Niemcami. O swoich mężach i ojcach publicznie (np. w szkołach) nie wolno było im mówić, zostali pozbawieni majątku, harowali jak zwierzęta, a mimo to niektórzy wstępowali do partii komunistycznej, aby umożliwić dzieciom kontynuowanie nauki na studiach wyższych. Rodziny coraz częściej zamykały się w swoich domach, gdzie ich członkowie wzajemnie się rozumieli bez konieczności wyjaśniania czegokolwiek. Charakterystyczne formy reprezentacji pamięci zbiorowej i tożsamości społecznej przyjęte przez Evę Tvrda stały się przedmiotem badań naukowych.

Okna do pokoju

Trzecia analizowana przez nas książka Ewy Tvrdej *Okna do pokoje* (2010) składa się z trzech nowel: *Lili Marlene*, *Farská zahrada* i *Džem z jeřabin*. W części *Naděje* znajdują się fotografie z archiwum rodziny Tvrдых i Anny Kulovej. Przyjrzyjmy się bliżej noweli *Lili Marlene*, ponieważ niespodziewanie traktuje o czymś wyjątkowo osobistym, intymnym, o kobiecym świecie, zbudowanym na zasadzie zbliżania przeciwieństw. W życiu Margaret wydarzyło się zbyt wiele i wszystko szybko minęło. Kochany Josef był jej mężem przez kilka dni, nigdy razem nie położyli się do małżeńskiego łóża, wykonanego później. Syn Reinhold, który urodził się po odejściu męża Josefa na front wschodni, nie tylko że nigdy nie poznał swojego ojca, ale jakoś szybko dorósł i przyprowadził do domu swoją dziewczynę. Margaret na początku czuje się tak bardzo samotna, że jej matka jest poważnie zaniepokojona o zdrowie psychiczne córki. Również i później przeraża ją samotność. Eva Tvrda tematyzuje tutaj kobiecy świat w oparciu o empatię i obserwację. Ponownie pojawia się retrospekcja, która jednak nie jest przedstawiona tylko jako intymna wypowiedź bohaterki, ale przeplatają się tu punkty widzenia protagonistki i narratora. W ten sposób przenosimy się z terażniejszości, kiedy kości ona łąkę, w przeszłość, gdzieś na początek, do dźwięku dzwonów kościelnych. Oprócz obrazów i scen z życia, które są miejscami melodramatyczne, w noweli istotną rolę odgrywają również dźwięki. Za ich pomocą bohaterka dociera do no-

wych warstw świadomości, do kolejnych wymiarów własnej osobowości. W pamięć wryła się jej wojenna piosenka *Lili Marleen*, która pomaga przetrwać tęsknotę.

Jednoho dne se probudila a pochopila, že je konec. Josef ji pustil. Myslela na něj, viděla jeho obličej, cítila, že ji pozoruje, ale v očích už neměl cit (*Okna do pokoje*; Tvrďá 2010: 25).

Tytułowe *Okna do pokoje* stają się oknem do duszy Margaret, ale dzieje się tak bez wyrafinowania, raczej prostolinijnie. Strategia narracyjna Evy Tvrďej nie jest skomplikowana. Raczej jest to określona forma relacji na temat bohatera lub reje-stracji jego działania, tekst składa się z sekwencji działań człowieka, z wrażeń i scen, które są uszeregowane czasoprzestrzennie, obejmują pewne momenty przeszłości i podsumowują je z określonego dystansu. Tradycyjna narracja trzecioosobowa jest zawsze wprowadzeniem czytelnika w daną scenę, a postacie są charakteryzowane jak hipotezy, w oparciu o określone doświadczenie życiowe, które ma korespondować z losem bohaterki. Balansowanie autorki między użyciem mowy pozornie niezależnej i użyciem cudzych słów ujętych w ramy wypowiedzi postaci, która je przytacza, wraz ze strumieniem świadomości ma na celu wzmocnienie postrzegania rzeczywistości i wyzwolenie większej sensualności, ale wydaje się, że wszystko pozostaje pod zbytnią kontrolą narratorki. Najbardziej udanymi fragmentami są w efekcie te, w których autorka zajmuje się doświadczeniem przestrzennym. Margaret czuje się najbezpieczniej w swoim domu (w pan-cerzu kuchni, sypialni i w wysprzątanym pokoju gościnnym), gdzie marzy, dokąd w halucynacjach przychodzi do niej nieżyjący Josef, a później żyjący lekarz, jej druga prawdziwa miłość. Niechętnie przyznaje się do swych pragnień, do swojego ukrytego wewnętrznego świata, myśli, że zachowuje się niewłaściwie z powodu swojej choroby, dlatego nakłada na twarz maskę, aby ukryć spalające ją uczucie. Ucieka do kościoła, gdzie żarliwie się modli i prosi o przebaczenie grzechów i pokus, związanych z kobiecym ciałem, z cielesnością, seksualnością, a później również z aborcją. Rodzi się Augustynowski niemal konflikt ciała i umysłu, przywołujący wiele tajnych stref, zakazanych we wspomnieniach ciała. Kiedy w 1962 roku widzi syna w wojskowym mundurze, po raz kolejny wspomina Josefa i dobrze znaną piosenkę:

V této písni bylo vše. Bolest, láska, touha i naděje. A taky tajemství (*Okna do pokoje*, Tvrďá 2010: 14).

Po raz pierwszy napotyamy u autorki charakterystykę bohaterek z wykorzystaniem opozycji: *aktywne – pasywne, racjonalne – emocjonalne, silne – słabe, istota żywa – duchowa, prawda – fikcja, życie – śmierć*. Podczas gdy w poprzednich utworach kobiety prowadziły walkę o przetrwanie ich potomstwa w świecie władzy, kontrolowanym przez mężczyzn, gdzie kobiety w ogóle o sobie nie myślały, biorąc na siebie społeczną rolę matki i ojca, nadal były córkami lub siostra-

mi, w tej noweli autorka zmierza ku większej emocjonalności. Margaret bowiem tłumy w sobie swe uczucia i miłość i idzie na pielgrzymkę do Hrabyni, a następnie udaje się do Ostrawy, aby kupić sobie krzyż, który zawiesza na szyi, ponieważ chce chronić się przed grzechem z lekarzem Maximiliánem Janotą. Postaci Margaret w *Lili Marlene* nie brakuje ani namiętności, ani łez. Natomiast w drugiej noweli, *Farská zahrada*, w centrum uwagi stoi perfekcjonistyczna, racjonalna a nawet zimna i powściągliwa Bernadeta. Trzecia bohaterka, Marie, z noweli *Džem z jeřabiny* jest zrównoważona, spokojna, cicha, przekonana, że „Život není nic jiného než hledání ráje” (Tvrďa 2010: 125). Tvrďa w wielu utworach problematyzuje aspekt męski i kobiecy, nie wyklucza też przypadkowości podanej w formie wróżenia z kart. Sugestywne wspomnienia i sytuacje graniczne pomagają, podobnie jak cytaty z Biblii, złagodzić napięcie, które przez lata nagromadziło się zwłaszcza u kobiet i stopniowo doprowadzają do zerwania ciężącej protagonistkom więzi z przeszłością, do ostatecznego uwolnienia się, do połączenia się z otaczającą przyrodą, do pogodzenia się z tym, co było. Podobnie jak w utworze *Třešnovou alejí*, również w noweli *Okna do pokoje* dochodzi do tłumienia wspomnień, a przed oczyma czytelnika rozwija się historia, która kończy się zgodnie z intensywnymi wyobrażeniami narratorki.

Konteksty literackie

Jeśli chcemy umieścić twórczość Evy Tvrďej w regionalnym kontekście literackim, powinniśmy wspomnieć interesujące dzieło Ludmily Hořkej (wł. Marie Šindelářová, 1892–1966 ur. w Štítnie, dziś Kravaře), która w książkach *Bejatka* (1959), *Dolina* (1962), *Mezivodky* (1962) mogła czerpać zarówno z autopsji, jak również z doświadczenia proceskich grup działających w Hulczyńskim, które poznała dzięki przynależności do grupy folklorystycznej oraz dzięki swojej działalności edukacyjnej w okresie międzywojennym. Jej nowela *Bejatka* ukazuje ciężar kobiecego życia przy kilku głodnych dzieciach i bezrobotnym mężu. W opowiadaniu *Hanys Benjamin* i w noweli *Bilé punčochy* (1964) autorka szczegółowo przedstawiła walkę o tożsamość ludności na obszarze etnicznie mieszanym lub neutralnym, uchwyciła ekonomiczne korzenie nazizmu. Ze współczesnych autorek, związanych z tematem regionu Hlučína, przywołajmy Annę Malchárkovą (1950), autorkę powieści *Modrá barva duhy* i *Grunt*. Evę Tvrďą interesują losy kobiet, które stały się ofiarami historii współczesnej, jej podejście jest zgodne z nowoczesnym ujmowaniem historii. Podstawą utworu *Slezský román* (2011) Petra Čichonia (1966), pochodzącego z Ludgeřovic, są wprawdzie również skomplikowane losy ludzi z Hulczyńskiego, ale jego twórczość jest uwarunkowana obecnym dążeniem autorów do łączenia literatury faktu (w szczególności historii narodowej i historii architektury) z technikami dramatycznymi, typowymi dla

kryminału, plątanina relacji sięga aż do kręgu nazistowskich prowodyrów i ściąganych zbrodniarzy wojennych. Podczas gdy dla Tvrdej typowe są niezmiennie tematy związane przede wszystkim z domem i pamięcią, z powracającymi motywami, które przypominają żywe obrazy i fotografie, gdzie miejscem ożywiania zapomnianych chwil staje się dom lub pokój, Čichoň porusza się w środowisku wielkiego miasta i konfrontuje region, zapadły kąt świata, z egzotycznym obszarem zamorskim.

W prozie Evy Tvrdej przeplatają się dwie rzeczywistości. Ujęte są w tytułach utworów, ale widoczne są również w tekście. Pierwszą z nich jest droga kobiet przez życie, które ogranicza się do zamkniętej prywatności, dlatego przez okno nie patrzymy na zewnątrz, ale do pokoju. Do wewnętrznego świata bohaterek jednak nie wnikamy, obserwujemy je ciągle z dystansu. Postaci same postrzegają swoje życie jako coś zwyczajnego, z góry danego, co musi się skończyć. Proza Evy Tvrdej sugeruje rodzaj autentyczności, wysoki stopień wiarygodności, którą potwierdzają szczegóły, przywoływane zarówno przez imiona postaci, jak też przez nazwy miejsc, zakotwiczonych w rzeczywistości współczesnego świata, toposy, które są ustalone i archetypowe. Jej utwory w oczach czytelników w jakiś sposób związanych z regionem zyskują na znaczeniu, ponieważ każda historia jest przedstawiana w taki sposób, że nie tylko charakteryzuje niezmienny porządek naturalny i tradycję, ale również dobrze znane środowisko rodzinne i społeczne. Autorka rozkłada rzeczywistość na detale i później składa ją na nowo w strukturę, którą sama poznała i którą nosi w sobie. Życie postaci sprawia wrażenie tradycjonalistyczne, choć autorka nie przyjmuje tu paradygmatu kobiecych historii ustalonego na przełomie XIX i XX wieku. Dzięki temu, że teksty te realizują reguły ustabilizowanego gatunku literackiego, uwzględniającego obecność intrygi, oscylują między realistycznym opowiadaniem o tematyce wiejskiej a współczesną historią, która sugeruje mimetyczne rozumienie struktury literackiej. Odnoszą się raczej do „rzeczywistości przeżywanej” niż do symbolizacji, są oparte na tradycyjnej polaryzacji świata męskiego i kobiecego, chociaż autorce chodzi bardziej o „dziedzictwo”, o to, co nosimy w sobie i czego nie możemy się pozbyć (Assmanová 2014, Kratochvil 2014).

3. Historie z tykającym czasem – *Slezský román* Petra Čichonia

Pamięć miejsc

Slezský román Petra Čichonia (ur. 1969), pisarza, który pracował jako redaktor w czasopiśmie literackich i wydawnictwach Votobia, Host, Vetus Via oraz opublikował kilka książek (wybór *Cilia*, 1995; *Villa diabolica*, 1998; *Pruské balady / Preussische Balladen* 2006), jest wyjątkowy z tego względu, że stanowi

współczesne literackie odzwierciedlenie tożsamości społecznej, narodowej i kulturowej regionu hulczyńskiego, przygranicznego regionu Śląska. Dzięki tej powieści zainicjowany został dialog, który był wprawdzie prowadzony przez tutajszych mieszkańców przez dziesięciolecia, ale nigdy głośno z powodu powojennej sytuacji politycznej i przemian społecznych. Nieprzypadkowo mottem staje się cytata, który odnosi się do jednej ze śląskich legend o zamkach i zdeprawowanych panach, jak to miało miejsce w Kobeřicach. Wzniesiona tam kosztowna budowla niespodziewanie zapadła się. Powieść rozpoczyna się od słów:

Jižně od Strahovic leží malé údolí. Ve kterém, jak tvrdí pověst, kdysi stál zámek s velkými hodinami. Byl však postaven na bažinatém podloží a jednoho dne se propadl do země. Dodnes, když je úplné ticho, bývá z podzemí slyšet tikot hodin (Čichoň 2011: 10).

Legenda odnosi się do obszaru, który przechodził z rąk do rąk między dwoma mocarstwami (austriackim i niemieckim – pruskim), posiadającego bogatą tradycję folkloru słownego, w którym występują nadprzyrodzone, z pozoru niewytłumaczalne zjawiska naturalne i pojawiają się unikatowe budowle. Čichoň już na początku wspomina, że krajobraz nigdy nie jest postrzegany jako słoneczny, żyzny i przyjemny, raczej jest surowy, dlatego obiekty szybciej ulegają zniszczeniu, ściany pękają, a stal rdzewieje, opuszczone ogrody zarastają chwastami, wszystko koroduje z powodu deszczu, śniegu i wiatru. Z napisów na tynku starych domów lub na starych nagrobkach na cmentarzu zbyt wiele nie można się dowiedzieć, ale nie wszystko zniknęło z historii zniekształconej i haniebnej, została pamięć miejsc.

W tytule utworu zwraca uwagę przymiotnik *śląski*. Autor umieszcza fabułę w konkretnej części Europy Środkowej, dowiadujemy się, że odnosi się do pruskiego Śląska, obszaru, który cesarzowa Maria Teresa straciła po wojnie austriacko-pruskiej. Lokalizuje ją zatem w obszarze, który po I wojnie światowej został przydzielony Czechosłowacji, a następnie przez krótki czas 1938–1945 należał znów do Niemiec, a po wojnie do Czechosłowacji. Przechodzenie z rąk do rąk powodowało często u mniej zorientowanych obserwatorów uproszczone podejście: w Hulczyńskiem żyli Niemcy. Nie chodzi bowiem o Sudety, mieszkańcy byli z reguły pochodzenia słowiańskiego, dlatego dla Niemców byli to „Pruśaki”, dla mieszkańców północnych Moraw „Prajzaki”, dla Czechów zaś – Niemcy, którzy opowiadali się za „faterlandem” (Čichoň 2011: 148), ziemią obiecaną, ale kiedy po aksamitnej rewolucji w 1989 roku wystąpili o niemieckie obywatelstwo i ubiegali się o pracę w Niemczech, uznawano ich tam za *gastarbeiterów*. Ponieważ nie umieli mówić po niemiecku, woleli uważać się za „Nieniwców” (Čichoň 2011: 71). Rajnhard, jeden z drugoplanowych bohaterów powieści *Ślezský román*, który chce dociec swojej tożsamości narodowej, ostatecznie godzi się z tym, że jest uważany za pruskiego Ślązaka (Čichoň 2011: 274). W powieści wprawdzie zasygnalizowana zostaje kwestia narodowościowa dotycząca ludności tzw. Prajska, ale nie jest to główny temat. Stanowi go bowiem gmatwanina indywidualnych re-

lacji tożsamościowych, złożona i pełna sprzeczności, która była i jest trudna do zrozumienia i niełatwa do zaakceptowania. Čichoň w swojej debiutanckiej powieści próbował wskazać, z czego zbudowany jest powszechnie przyjęty obraz regionu. Na zewnątrz może być piękny, ale pod tą powierzchnią są bagna, wabiące i przerażające. W podobny sposób mieszkańcy mogą być powiązani różnymi tajemniczymi nićmi o skomplikowanej przeszłości.

Życiowe perypetie

Druga część tytułu powieści odnosi się do reprezentowanego przez nią gatunku. Chodzi tutaj ewidentnie o obszerny utwór epicki, o powieść społeczną, mówiącą o teraźniejszości i przeszłości, która jest istotnie skomplikowana. Akcja utworu toczy się wprawdzie współcześnie, a konkretnie w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, dotyczy jednak również dziejów regionu hulczyńskiego. Autora interesuje zarówno współczesność, jak i lata wojenne, kawałek śląskiej i niemieckiej historii, skomplikowane i pełne sprzeczności zarówno dla zwykłego człowieka, jak też dla elit czy prowodyrów nazistowskich. Głównym bohaterem jest urodzony w Ludgeřovicach Martin Klučka, historyk sztuki z zawodu, pokoleniowo i pod względem wykształcenia bliski Čichoniowi. Jego droga rozwoju rozpoczyna się już wtedy, gdy wyjeżdża ze wsi do wielkiego miasta, studiuje na wyższej uczelni, a potem kontynuuje naukę na studiach doktoranckich. Oddala się od rodziny. Czeką na właściwy impuls, który wskazałby mu, czemu chciałby poświęcić swoje życie. Chce poznać powód swojego wewnętrznego niepokoju, pokonuje niespodziewane przeszkody, ale i tak nie potrafi zdecydować się, żeby „začít zase žít mezi svými” (Čichoň 2011: 134). W centrum jego uwagi znajduje się raczej praca zawodowa, a nie problemy emocjonalne, interesuje go np. forma architektury totalitarnej, a także niemiecka architektura nazistowska, oparta na błędnej ideologii. Bohater często znajduje się w wyjątkowych sytuacjach, które go do tego stopnia przerastają i osłabiają, są dosłownie ponad jego siły, że dopiero w snach dopowiada sobie losy niemieckich architektów i wynalazców, ulega fabulacji jak diabelskiemu kuszeniu. Gdyby mieszkał i pracował w innym miejscu, nic takiego by mu zapewne nie przyszło do głowy. Żyłby w rodzinie Tkačików i Klučkůw zwyczajnie, zgodnie z ustalonym rytmem pracy, poważnie, dokładnie, przez dziesięciolecia jednakowo, jak to było w jego dzieciństwie i wczesnej młodości. Powtarza się tu motyw oddalania się, podobnie jak motyw domu – schronienia i twierdzy zarazem. Moglibyśmy tutaj rozpatrywać także motyw rodzinnej krainy, ale Ludgeřovice są w jego umyśle reprezentowane głównie przez budynek z ogrodem, rodziców, babcię i sąsiadów oraz przez typowe codzienne prace i towarzyszące temu rozmowy.

Pokolenie poprzednie reprezentuje w powieści ojciec Walter Klučka, murarz z zawodu, który chce pomóc synowi kupić mieszkanie w Pradze, dlatego decyduje się na wyjazd wraz ze swoim kolegą do Niemiec do pracy. Nic dramatycznego nie wydarzyłoby się, gdyby zgodnie z planem w Norymberdze czekał na nich Bunček, inny kolega z Hlučina, który w Niemczech żył długo i wszystkim miał się zająć. Bunček jednak tajemniczo znika i obaj starsi mężczyźni stają się na krótko podejrzanymi cudzoziemcami z niemieckimi paszportami, którzy nie potrafią poruszać się w wielkim świecie, a właściwie nie są w stanie nawet się porozumieć. Równolegle śledzimy losy ojca Waltera w Niemczech i syna Martina oraz jego dziewczyny, Martiny, w Pradze. Martina intuicyjnie bada tajemnicę rodzinnych relacji, wskazujących na powiązania niemieckiej szlachty z nazistowskimi przywódcami, których uosobieniem jest Hans Kammler, bardzo zdolny i ambitny człowiek. Obserwujemy nawet niezwykle rozdzielenie życia Hansa Kammlera, widzimy jego nagłą potrzebę wyróżnienia się, osiągnięcia czegoś niezwykłego, dokładnego („po niemiecku”) realizowania swoich pomysłów, o czym świadczą nie tylko wpisy do jego sekretnie prowadzonego notatnika, ale także noszony później medalion z tajemniczym wzorem.

Życie Klučków przebiega spokojnie, z wiecznymi obawami o normalne funkcjonowanie domu, o opał na długą i ostrą zimę, dlatego większość wypowiedzianych zdań dotyczy mułu węglowego (przywiezienia i zrzucenia do kotłowni), gotowania lub zabezpieczenia domu. Ekscytującym ożywieniem staje się wizyta Martina w Boże Narodzenie i przedstawienie jego dziewczyny, następuje moment kulminacyjny w formie przekazania sumy pieniędzy jako prezentu na zakup mieszkania. Do zniknięcia Martina po doświadczeniach Waltera i Kurta w Niemczech podchodzi się z wielką rozważą, ale nie zaskakuje ono zbytnio. Ojciec zgodnie z radą kolegi woli zgłosić syna jako zaginionego, ponieważ jedynie w ten sposób będą go szukać na arenie międzynarodowej.

Między domem rodzinnym a obczyzną

Kompozycja powieści jest oparta na kontraście między zjawiskami konkretnymi i abstrakcyjnymi. Ludgeřovice kontrastują z Norymbergą, Praga z Berlinem, wiejski tradycjonalistyczny świat i czeskie plebejstwo nie mają nic wspólnego ze światowością niemieckich elit SS ani z dzikością Ameryki Łacińskiej podobną do prawdziwej dżungli. Arystokratyczne pozy, wynikające z pochodzenia czy z wyższości rasowej i intelektualnej i sztucznie pielęgnowanej mitologii SS są zdradliwe, choćby były związane z adoracją średniowiecznych zamków czy z nowo wybudowanymi podziemnymi krętymi korytarzami i niezwykłymi budynkami. W powieści *Slezský román* zwracają uwagę powtarzające się motywy drogi, błędzenia, upadku, zanurzenia jako czegoś istotnego, czasami nawet grzesznego

i piekielnego, częstym motywem jest wznoszenie ścian lub budowli, które już w fazie projektowania oraz powstawania były postrzegane jako ruiny, a zatem wiązały się z estetyką zanikania. Przenikają one pamięć wyimaginowanej krainy, co jest tak samo straszne, jak to, gdy ktoś znika i staje się „nieposzukiwanym”. Podstawą powieści jest kontrast wielkiego i małego świata, przekłętego i zaczarowanego miejsca, trwałe niepokój i poruszanie się po omacku w pozornie zwyczajnej sytuacji w przestrzeni zewnętrznej i wewnętrznej, wewnątrz człowieka.

Powieść otwiera podróż dwóch ludgerovickich kolegów do Norymbergii do pracy. Ojciec, Walter Klučka, jest dumny z „mądrej głowy” syna i jego wykształcenia, i choć nadal nie rozumie, do czego jego studia z historii sztuki mu się przydadzą, postanawia pojechać w swoim starym żiguli w nieznaną. Druga scena związana jest z całkiem odmienną „podróżą”. Mrocznym rycerzem siedzącym na szlachetnym rumaku, który galopuje przez krainę, nie może być nikt inny jak tylko Hans Kammler. Na Śląsk dostaje się po dwakroć tajemniczo. Życie tego człowieka jest pełne wlotów i upadków, zawrotnej kariery i determinacji, by przeżyć za wszelką cenę. Fantasmagorycznie kończy się na śląskich bagnach koło Albertovca, dawniej Hilvetihofa (Čichoň 2011: 263), ponieważ decyduje się wrócić gdzieś na sam początek.

Tym samym obie rodziny – Klučków i Kammlerów – znajdują się w tajemniczym punkcie przecięcia. Są wprawdzie odległe od siebie jak prowincjonalna dziura i wielkie miasto, jednak dla pokolenia wnuków zacierają się granice możliwości, urodzenia i dystans czasu. Martin i Martina nie odczuwają respektu i strachu przed przeszłością, nie znają tabu, nie są obciążeni uprzedzeniami swoich dziadków, mają inne doświadczenia niż ich rodzice, a ich wyprawy w przeszłość, aby odkryć prawdę i „punkt zerowy”, przypominają ciekawą, odważną i być może po części przygodową wyprawę, która odbywa się wbrew obawom, nakazom i zakazom. Zachowanie i charakter Martina Klučki w niczym nie przypomina jego ojca, Waltera (dziadka nie poznał, ponieważ rzekomo zginął jako żołnierz Wehrmachtu). Nadal kocha swoją rodzinę, ale widzi ją z innej perspektywy niż dotychczas, ma poczucie, że do tego środowiska już nie należy. Tajemnicza Martina Lipová, z którą przypadkowo Martin Klučka zapoznał się, archiwistka i badaczka-amatorka, reprezentuje zaś wyzwoloną młodą kobietę, która szanuje zawód swojej matki lekarki, ale pod względem emocjonalnym nie znajduje z nią porozumienia. Zbliżenie z Martinem zostało zainicjowane najpierw celowo, raczej przez dziewczynę, w końcu uczucie zostało odwzajemnione, ponadto oboje są również podekscytowani losami tajemniczych postaci, nieznanymi szyframi i tajemnicą, ukrytą w autentycznych zapisach historycznych, archiwalnych aktach i dokumentach.

Powieść rozgrywa się w kilku paralelnych wątkach, które są związane jak z historią trzydziestych i czterdziestych lat ubiegłego wieku, tak z czasem powo-

jennym i okresem po aksamitnej rewolucji, kiedy to przeważnie rozgrywa się akcja. Ojciec z kolegą Kurtem naprawiają w Norymberdze zniszczony stadion, nie zastanawiając się, o co tutaj chodzi. Nie są świadomi, że zaprojektował go młody i utalentowany nazistowski architekt Albert Speer, postać autentyczna, i że stadion służył kiedyś do przeprowadzania monstrualnych parad wojskowych. Walter i Kurt są prostymi, prostoliniowymi, konkretnymi ludźmi, jeden jak i drugi to fachowcy, co się zowie, obaj nie tylko nie wiedzą, co się wokół nich dzieje, ale też o nic nie pytają. Chcą po prostu zarobić. Po raz pierwszy poczuli bezsilność podczas kontroli drogowej, ponieważ nie mogli się porozumieć. Język niemiecki znało starsze pokolenie, jednak nie chodziło o standardową niemczyznę, ale raczej o miejscowy dialekt. Hulczyńskie jest obszarem, w którym od wieków istniała sprzeczność między tym, co nam się kojarzy z kulturą rodzinną, a co z kulturą sąsiednią, co pozostaje tradycją i na czym opiera się rodzina. Inaczej mówiono w szkołach i urzędach, a inaczej w domu i w kościele, zmieniały się rządy, więc dogadywano się po czesku, po niemiecku, a między sobą mówiono gwara. Walter jest zdziwiony, gdy po powrocie z Niemiec podczas wspólnej modlitwy przy wigilijnym stole uświadamia sobie znaczenie po niemiecku wypowiedzianej Modlitwy Pańskiej, którą wcześniej tylko mamrotał.

Paralelne dzieje i krzyżowanie losów

Równolegle śledzimy osobistą historię generała Hansa Kammlera, głównego architekta SS, który był blisko Hitlera i innych przywódców nazistowskich, a po którym ślad zgodnie z dokumentami, znalezionymi przez Martinę, urywa się w Pradze. Niektórzy esesmani, oficerowie wysocy rangą, zastrzelili się w ostatnich dniach przegranej wojny, inni zdążyli jeszcze uciec za ocean, nie doświadczyli wygłodzonych i spalonych Niemiec. Kammler zdecydował się na współpracę z tą zwycięską stroną, kiedy dostał się do niewoli. Jest zdecydowany wykorzystać swoją wiedzę i działać na własną korzyść. Jako projektant tajnej broni wojskowej zna swoją wysoką cenę, a ponadto ma fenomenalną pamięć. Znaczenie, jakie przywiązuje Kammler do swoich umiejętności, jest tak ogromne, jak bezdusność i barbarzyństwo tych, którzy projektowali obóz zagłady w Oświęcimiu (Auschwitz-Birkenau), uczestniczyli w potwornych rytuałach esesmanów związanych ze ściąganiem żywca skóry z ludzi i w innych niegodziwych czynach. Świadomość przynależności do niemieckiej rasy i kultury ma tu związek z charakterystyką postaci, z biografią Kammlera i z jego wyglądem, jego siłą osobowości tkwi bowiem również w energii fizycznej, a fizyczność i erotyzm łączą się z fascynacją cudzym bólem, śmiercią i umieraniem. Głębsze i bardziej prawdziwe relacje nawiązuje raczej z rasowymi końmi niż z ludźmi. Bezgranicznie wierzy w realizację swoich wielkich marzeń i planów, nawet kosztem złego traktowania swoich blis-

kich współpracowników i podwładnych. Kammler wyróżnia się na tle innych nie tylko swoim charakterem i wolą, ale także tym, że w swoich działaniach pozostaje ukryty przed wnikliwszą obserwacją ludzi, którzy nie tylko ze strachu widzą w nim swego przywódcę. Intymne relacje z kobietami, piękną żoną Juttą i jej siostrą lub chłodną, egzotyczną Stephanią Schamburger de Lippe, członkinią Czerwonego Krzyża, nie czynią go bardziej szlachetnym ani bardziej ludzkim. Jest aktorem, reżyserem i twórcą scen, w których balansuje między przeciwstawnymi siłami ciemnych sprzeczności, to on współtworzy dwa obce sobie bieguny: kult racjonalności i zwierzęcej witalności.

W niektórych miejscach przypadkowo przecinają się losy ludzi znacznie od siebie oddalonych, na przykład gdy Martin Klučka podczas przygotowania swojej pracy doktorskiej na temat architektury totalitaryzmu natrafia na postać Kammlera i dzięki swojemu zainteresowaniu zbliża się do niego. Obaj przyciągają się, a jednocześnie wielokrotnie komplikują sobie życie. Pod koniec powieści dowiadujemy się, że Martina Lipová jest wnuczką Hansa Kammlera, jej matka, dr Lipová, ordynator szpitala praskiego, jest nieślubną córką babki, księżniczki Stephanie Schamburger de Lippe, i Hansa Kammlera, ponieważ końcowe wydarzenia wojny na chwilę ich zbliżyły. Klęska Niemiec nasiliła wir wydarzeń, niektórzy ludzie zbliżali się do siebie bardziej, niż kiedykolwiek by się tego spodziewali, a przy tym nie chodziło o żadne losowe czy romantyczne perypetie, tylko o chwilową ucieczkę i ewentualnie o uwolnienie nagromadzonego napięcia.

Podróż inicjacyjna

Możliwe, że Čichoň, pisząc powieść *Slezský román*, był pod wpływem wielkich, trzymających w napięciu powieści na temat wypraw poszukiwawczych. Proza staje się wtedy parafrazą powieści inicjacyjnej i może być przyjęta jako współczesny przekaz historii, który kopiuje podstawowy plan semantyczny opowieści o przemianie własnej świadomości, dlatego zastosowano tu schemat podróży i podróżowania (Hodrová 2001). Jednakże ze względu na to, że autor po raz kolejny odczuwa także intelektualny niepokój z powodu poczucia winy, które jest przypisywane mieszkańcom regionu hulczyńskiego, zestawia tu technikę podróżowania w poszukiwaniu prawdy, wieczne wyjazdy i powroty wybranych głównych bohaterów z opozycjami semantycznymi domu jako miejsca tożsamości i miejsca niepewności. Podróże służą tutaj jako osnowy, a krajobraz jako model stanu wewnętrznego. Martin, doktorant historii architektury, zgodnie z intencją znaczeniową powieści inicjacyjnej zostaje usytuowany w skomplikowanych kontekstach historycznych, a jednocześnie autor zmienia miejsca prawdziwych wydarzeń, które są związane z obrazami oznaczającymi przeszkody i trudności, ze złożonością niekończącej się drogi do samego siebie. W płaszczyźnie tekstowej

autor gromadzi różnorodne fakty, które przypominają zarówno okresy historii, jak i obrazowo prezentują narastające zwyrodnienie ideologii nazistowskiej i jej reperkusje w różnych częściach powojennego świata. Młody intelektualista jest targany wątpliwościami, zdezorientowany wydarzeniami, czuje się osamotniony, nie wie, gdzie i z kim tak naprawdę chce żyć, czy ma wrócić do domu, na rodzinny Śląsk, gdzie jego droga zawęży się, kroki spowolnią, a życie ulegnie banalizacji, dokąd tak naprawdę chce zmierzać, aby lepiej zrozumieć siebie. Dziennik prowadzony przez Hansa Kammlera, który Martin z trudem zdobył, ostatecznie postanawia wrzucić do pieca i spalić w domowej kotłowni, pomagając w ten sposób ojcu. Tym samym ucieka od przeszłości, przedstawionej za pomocą niemal detektywistyczno-kryminalnej techniki, bohater odrywa się od historii, która zaczęła przeplatać się z jego życiem. Jednak gdy ojciec woła do niego *Robit' něstaći!* (Čichoň 2011: 282), czuje, że mimowolnie odnawia się egzystencjalny dylemat i ponownie dźwięczy wieczne: Jak iść dalej, co robić, jak myśleć?

Techniki bliższe thrillerowi

Istnieją różnorodne krytyczne odczytania powieści *Slezský román* Čichonia, w których z jednej strony podkreśla się nowość tematyki i związek ze Śląskiem, a z drugiej zarzuca się autorowi rzekomo nieproporcjonalne zainteresowanie niemiecką architekturą nazistowską czy iluzoryczność przygodowych sekwencji fabuły rozgrywanej się w Ameryce Łacińskiej. Tutaj akcja powieści przyspiesza, prywatne śledztwo zapętla się, nasila się konflikt między romantycznością i twardą rzeczywistością. Martin obserwuje piękną egzotyczną przyrodę, pociąga go Denisa Kammler, ale przeżywa też sceny niemal jak z horroru, nie brakuje pościgów, strzelaniny, scen przerażających, jest uczestnikiem szalonych porwań i rytualnych zabójstw. Rozwija się nowa modalność starego dylematu, nie tylko zderzenie kultury Ameryki Łacińskiej z kulturą Europy, ale także cywilizacji i istniejącego jeszcze barbarzyństwa i gangsterstwa. Čichoň tworzy kolejne przygody i perturbacje, śmiało płataniny i opisy scen, związane z walką podejrzanych sił podziemnych, a walka ta na zasadzie analogii przypomina, czego świat mógłby ponownie doświadczyć, gdyby zapomniał o nazizmie. Istnieje on bowiem, nie został wyeliminowany. Nie ma sensu zarzucać autorowi tego, że nie potrafi fabularyzować, że techniki bliskie thrillerowi są tanim chwytem marketingowym. Nazistowscy zbrodniarze żyli i żyją nadal bezkarnie w Ameryce Łacińskiej, dlatego podróż Martina i szalona jazda przez południowy kontynent wymagała – zdaniem autora – zmiany gatunku i stylu powieści. Dzięki temu pisarz ukazał również, że ludzkość nadal niepoprawnie porusza się w ramach tych samych zawirowanych dziejów, że łatwo zamazują się granice ludzkiej etyki i moralności, że torturowa-

nie ciał odwołuje się wprawdzie do pierwotnych indiańskich rytuałów, ale uległo degradacji w nowoczesnej europejskiej historii i zamieniło się w zaszyfrowany akt aroganckiej wyższości i przemocy. U cywilizowanych ludzi potęguje to poczucie potworności.

Płaszczyzna tekstowa

Do wielu czytelników przemawiają kody kulturowe, wykorzystane w prezentacji rodziny Klučków, interesują ich wypowiedzi postaci, w których wykorzystany jest charakterystyczny dialekt śląski („To sem posmolil! Un tam idě čitať!?”; Čichoň 2011: 261). Właściwie obowiązuje tu zasada, że w komunikacji tekstowej wypowiedzi w gwarze są typowe dla postaci, które wywołują wrażenie humorystyczne i wzruszają, w dialekcie znajdują swoje odzwierciedlenie zwyczaje, przypowieści, przeżycia, nastroje, wrażenia. Najstarsze pokolenie żyjące w Hulczyńskiem długo biegle przechodziło na niemiecki język potoczny, dlatego też, gdy starsza pani Marie Tkačiková w swoim monologu powraca do przeszłości, chłopcy komentują całą sytuację za pomocą okrzyku: „Oma zas telefonovala s Hitlerem! Oma zas telefonovala s Hitlerem...” (Čichoň 2011: 27).

W powieści Čichonia widać związek między kształtowaniem sensu tekstu (wielkiej opowieści o dziejach Europy) i tematyką celowo bazującą na małej historii, na wydarzeniach z życia poszczególnych rodzin lub osób. Motyw krainy i przyrody funkcjonuje w powieści jak semantyczna paralela, dlatego w początkowym i końcowym rozdziale występują te same postaci i pojawiają się motywy identyfikacyjne. Na przykład szósta część XII rozdziału kończy się słowami: „Kurt procitne. Nad sebou spatří Waltrův úsměv. Nebuj se! Zme doma” (Čichoň 2011: 289). Powtarzane przez Čichonia słowo *doma* i regularnie powracające definiowanie siebie w relacji do Śląska oznacza, że chodzi mu nie tylko o motyw wtajemniczenia związanego z drogą poznania i samopoznania, ale również o bardziej złożony, rozwarstwiony i nierozstrzygalny problem, jak znaleźć sposób identyfikowania się z czymś, w co chcemy uwierzyć, ale mamy wątpliwości. W intensywnym badaniu historii przez Martina zawarte jest szczere przerażenie tym, że w czasach cywilizowanych mogą przestać funkcjonować granice etycznej natury u ludzi wykształconych, szczególnie uzdolnionych intelektualnie, a przy tym zachowujących zimną krew. Historia Kammlera jest nierozwiązywalna, dlatego autor pozostawia ją w ogólnym zarysie, który jest metonimicznie przesłonięty przez techniki marginalizujące wewnętrzną strukturę wydarzenia, i wzmacnia linię fabuły, ponieważ chce historię jakoś zakończyć, ale nie znajduje rozwiązania. Krzyżuje ją dopiero z senną dygresją, która może sprawiać wrażenie mało logicznej i mało racjonalnej.

Realizm magiczny

Kiedy wspominaliśmy o środowisku Ameryki Łacińskiej, nie wykluczaliśmy zainteresowania autora realizmem magicznym. Hulczyńskie przypomina Macondo, wyimaginowane centrum świata z powieści *Sto lat samotności* Gabriela Garcii Márqueza, mikrokosmos powiązany z całą historią Europy Środkowej. Śląskie bagna w Hulczyńskim, których pojawienie się w powieści *Slezský román* jest dla wielu niezrozumiałe, oznaczają wyimaginowane centrum, miejsce miejsc, podobnie tajemnicze jak w prozie realizmu magicznego. Intymny mikroświat (kraina, wieś, dom) oznacza sytuację, w której czas staje się przestrzenią i w której „tam” i „wtedy” stają się współrzednymi przestrzennymi, związanymi jak z pierwszą, tak z drugą połową XX wieku. Zaznacza się napięcie między nieodwracalnym czasem i rzeczywistością, ale to nie umniejsza fantazji, która odkrywa nowe możliwości, nie wypiera czasu historycznego, który ostatecznie okaże się bezpowrotny.

Čichoň nie zamierzał napisać powieści historycznej ani powieści o historii architektury nazistowskiej, jak sugerowały wypowiedzi niektórych krytyków literackich (Klíčová 2011: 66), nie mówiąc już o gloryfikacji kultury germańskiej. Ruch, który tu występuje, ma formę metaforyczną, w centrum uwagi znajduje się droga, poszukiwanie, konfrontacja, intymne odczuwanie ciągłości dziejów. Autor przeciwstawia sobie historie związane z wiecznym powrotem, wykorzystuje nie tylko zasadę koła, ale także ożywia ciemne zacisze i przypomina ślady przeszłości. Na dodatkowo wybudowanym hulczyńskim cmentarzu dopiero po aksamitnej rewolucji można było na symbolicznych mogiłach umieścić nazwiska tych, którzy jako żołnierze Wehrmachtu zginęli na froncie. Znajdują się tam też imiona synów oplakiwanych przez babcię (omę) Tkáčíkovą, która chętnie przyłączyła się do zbiórki publicznej na ten cel.

Szerszy kontekst

W powieści wymienia się szereg autentycznych postaci (Heinrich Himmler, Albert Speer). Zapisy Kammlera o budowie tajnej podziemnej fabryki wojskowej mogą nawet przypominać obszerną powieść *Laskavé bohyně* (francuskie wydanie 2006, czeskie 2008), bestseller Jonathana Littella, w którym pisarz utrwala wspomnienia kulturalnego nazistowskiego urzędnika, Maksymiliana Aucha, który miał ogromny udział w eksterminacji Żydów. Powieść *Slezský román* zwraca uwagę na związek pomiędzy pamięcią historyczną i społeczną, mówiąc metaforycznie na połączenie „wód gruntowych i powierzchniowych”, związanych z rolą uprawną i bagnami. Pojawiają się i znikają podobnie jak wspomnienia. Zwraca ona także uwagę na powiązania, które odnoszą się do miejsc pamięci, do procesów powstania i zaniku, do czasu zewnętrznego i wewnętrznego, do wiecznie tykającego ze-

garka, za pomocą którego mierzy się zachowanie etyczne i polityczne, i – jak wspomina Todorov (Todorov 2012: 94) – są związane z wolą, zgodą, myśleniem, twórczością i wolnością, które nagle mogą ofiarować cywilizacji barbarzyństwo.

4. Komiksowa trylogia z regionu Jesionika – *Alois Nebel*

Nie jest przyjęte, aby w kontekście badań regionalnych rozpatrywać w ramach rozprawy literaturoznawczej narrację komiksową i odnosić ją nie tylko do narracji fikcyjnej, ale też historiograficznej. Niemniej jednak w przypadku powyższej powieści graficznej zrobimy wyjątek. Praca nie tylko odnosi się do regionalizmu, do topograficznej definicji rzeczywistości geograficznej, nie tylko jest głosem na temat regionu zwanego Sudety, związanego z pograniczem czesko-polsko-niemieckim, obejmuje wydarzenia po aksamitnej rewolucji i wraca do drugiej wojny światowej, ale jest to także wypowiedź pokoleniowa, ponieważ odzwierciedla różnice wizji świata i jego jakości kilku pokoleń, a rzeczywistość przenika się tu z mitologizowaną czasoprzestrzenią. Czarno-biała „rysunkowa powieściowa trylogia” *Alois Nebel* (*Bílý Potok*, 2003; *Hlavní nádraží*, 2004; *Zlaté Hory*, 2005) pisarza i scenarzysty Jaroslava Rudiša (ur. 1972) oraz rysownika i scenarzysty Jaromíra 99 (wł. Jaromír Švejdlík, ur. 1963), wokalisty i autora tekstów piosenek jesionického zespołu rockowego Priessnitz, jest interesująca ze względu na tematykę i oryginalność materiału, ze względu na przedstawianą interpretację człowieka i konkretnej krainy oraz sposób opracowania zarówno tematu rozwoju społecznego, jak również gatunku. Powyższa trylogia komiksowa przekonała nawet przeciwników tego typu literatury, że warto zatrzymać się przy narracji komiksowej i poszukać ukrytych znaczeń. Doczekała się nawet aktualnych komentarzy w postaci słupków drukowanych na łamach tygodników „Reflex” i „Respekt”, książkowo wydanych pod tytułem *Na Trati 2008*, oraz adaptacji teatralnej i filmowej, która rozsławiła przede wszystkim postać głównego bohatera. Film *Alois Nebel* (2011), przygotowany w ciągu trzech lat, wywołał żywy oddźwięk wśród widzów, specjalistów i niespecjalistów. Powstał według scenariusza obu autorów, w reżyserii Tomáša Luňáka, w animacji formą rotoskopii. Zagrali w nim aktorzy, tacy jak: Miroslav Krobot, Leoš Noha i Karel Roden, pierwszy z nich stworzył kreację tytułowego bohatera inną, niż się tego spodziewaliśmy, przedstawił go raczej jako oryginalnego, skomplikowanego ponuraka, podczas gdy protagonista komiksu jest prostszy i naiwniejszy.

Już w 2005 roku pierwszy tom, *Bílý potok*, przetłumaczono na język angielski (*A Story from the Borderland*), w 2007 i 2008 roku tekst komiksu przetłumaczył na język polski Michał Słomka, a książka została opublikowana w wydawnictwie Zin Zin Press pod tytułem *Biały Potok* i *Złote Góry*. Z napięciem oczekiwano na kontynuację i ostatecznie te nadzieje spełniło zbiorowe książkowe wydanie wszyst-

kich trzech części w wydawnictwie Labirynt (2006). Pozwala ono czytać historię w sposób ciągły, ponieważ jest ze sobą połączona, i coraz wyraźniej uświadamiamy sobie kolejne znaczenia wydarzeń, które mogłyby ująć uwagę przy lekturze poszczególnych tomów oddzielnie. Autorzy podają, że poprawili i uzupełnili poprzednie teksty i ilustracje, a także zaproponowali odbiorcom rozszerzone alternatywne zakończenie, zgodnie z którym możemy sobie wybrać, czy chcemy, aby historia życia dwóch kluczowych postaci zakończyła się ślubem czy pogrzebem. Twórcy komiksu wkraczają w fabułę osobiście, w zakończeniu pytają siebie nawzajem, co teraz, co nastąpi, ku czemu historia będzie zmierzać. W oryginalny sposób bawią się otwartym zakończeniem.

Pozytywną reakcją na wydanie komiksu i na jego adaptację filmową przyniosło także niemieckie tłumaczenie książki dokonane przez Evę Profousovą i wydanie jej w 2012 roku w drezdeńskim wydawnictwie Voland Quist. Bez wątplenia odegrały tutaj rolę nawiązania Rudiša do kultury niemieckiej i popularność jego noweli *Nebe pod Berlínem* (2007), w której berlińskie metro jest również związane z magicznym przenikaniem się życia doczesnego z życiem po śmierci i opowiadaniem maszynisty Güntera. Pod wieloma względami postać ta przypomina Nebela. Komiksowy bohater Alois Nebel jest jednak w przeciwieństwie do bohatera noweli człowiekiem dobrodusznym, ma poczucie obowiązku, jest w nim mniej spontaniczności, a więcej pogodzenia się z losem. Przypomnijmy jego uwagi:

Koleje jsou jako řeky. Nejdou zastavit. Furt se staví, furt se něco spojuje. A před vlaky by se měl mít člověk na pozoru. Vlak nejde jen tak zastavit. Takových případů jsme již měli....

W trylogii obok drogi życia dyżurnego ruchu na kolei, Aloisa Nebela (urodzonego w 1948 roku w Frývaldovie), i jego refleksji na temat pracy pojawiają się także inne wątki. Poruszamy się w codziennym życiu człowieka związanego z zapadłym kątem regionu Jesionika, gdzie nie ma nic idyllicznego, ale też nikomu z mieszkańców nie brakuje odległego wielkiego świata. Pipidówka Bílý Potok nie stanowi zagrożenia, wręcz przeciwnie dla Nebela jest miejscem wybranym, związanym z jego prawdziwym życiem, ponieważ na stacji się urodził, do wydarzeń i ludzi, którzy pojawili się w jego życiu, przyzwyczał się, odpowiada mu, że życie biegnie tu w ustalonym cyklu i ma określony porządek, który tylko sporadycznie jest zakłócany przez niespodziewane wizje ciemności (we mgle), związane z historycznym wykojeniem i ludzką zawodnością.

Akcja pierwszej i trzeciej części rozgrywa się głównie w regionie Jesionika, od dawna zamieszkałym przez ludzi pochodzących z północy, w regionie, który „odludków połyka”, gdzie „dym z komina podpiera niebo jak słup”. Tu gdzieś przetoczyła się burzliwa historia, przychodzono i szybko ponownie odchodzono, wypędzano lub ukrywano. Świat dworca staje się swoistą modalnością świata. Jest sceną, na której znajdują się ślady konkretnych i bezimiennych bohaterów,

jest symbolem drogi, ponieważ na torach Nebel zdobywa doświadczenie, powtarza się w sposób mityczny jego wtajemniczenie w sens świata, wzmaga się sprzeczność między rzeczywistością a halucynacyjnym snem, z którego nic się nie wymazuje. Z jednej strony Nebel posiada praktykę w swoim zawodzie graniczącą z rutyną, z drugiej zaś w pełni odpowiada mu to, że nie musi zbyt martwić się o sprawy oficjalne. Wydaje się, że upływ czasu jest dla niego czymś harmonijnym. Czyta rozkłady jazdy jak książki przygodowe, widział tylko dwa filmy, które go zainteresowały. Komedię z Vlastą Burianem o naczelniku stacji i *Pociągi pod specjalnym nadzorem* Menzla. Lubi czasem posiedzieć przy piwie i pogadać. W Hrabalowskim sensie kolej jest jego światem, życiem i sensem istnienia, z niebieskiego munduru jest dumny i uważa go za spuściznę po szlachcicu, który jako pierwszy prowadził lokomotywę. Jeśli nasz bohater, należący do rodu outsiderów, udaje się jednak w podróż, czyni tak, zmuszony przez okoliczności – ze względu na swoje stany psychiczne, niespodziewane wizje, pełne emocji, żywych obrazów. Dostaje się do szpitala psychiatrycznego w Białym Potoku, do miejsca spokojnego, gdzie wyczuwa się jednak permanentne wewnętrzne rozchwianie, ponieważ mają tutaj miejsce podwójne psychoanalityczne zabiegi prowadzone przez psychoterapeutów – bliźniaków. Właściwie nie wiemy, czy w swoją mgłę Nebel wpadał od zawsze (*nomen omen*), czy tylko w wieku dojrzałym, czy jego stany są związane z intensywnością koncentracji czy z irracjonalnością ludzkiego mechanizmu jako wehikułu czasu. Jego decydująca wyprawa do Pragi może być zarówno urzeczywistniona w umyśle, jak też odbywać się faktycznie w celu zrealizowania zalecanej sesji psychoterapeutycznej, gdzie mógł wspomnieć o swoim „ajznbónackim śnie”. A może jest to spowodowane tym, że nagle ma dużo czasu, ponieważ zwolniono go z pracy dyżurnego ruchu i podświadomie przejmuje styl swego ojca? Wiele postawionych tu pytań i sugestii nie zmierza w kierunku centrum, w którym powinniśmy znaleźć odpowiedzi, są czymś, co powstaje nieświadomie, w sposób ciągły. Stacja Praga, dworzec główny, staje się w ten sposób dla niego miejscem pielgrzymkowym, tutaj jest w stanie poradzić sobie z nowymi sytuacjami, także przemianami politycznymi, i tutaj właściwie przeżywa przełomowe wydarzenia społeczne roku 1989.

Na pewno nieprzypadkowo w środku trylogii pojawia się nowa przestrzeń, związana z podróżą tam i z powrotem, choć również tutaj możemy dowiedzieć się czegoś na temat prądu czasu zmierzającego w kierunku początków kolei żelaznej. Praski Dworzec Główny (*hlavák*) staje się w ten sposób centrum świata w dwojakim rozumieniu tego słowa. Przestrzeń ta jest dla niego obca, ale również święta. Budynek dworca ze swoją kopułą przypomina ogromną wspaniałą świątynię z orłem na dachu, który patrzy na kłębowisko ludzi, w milczeniu odbiera dźwięki, głosy i kroki, przygląda się zmianom prezydentów i reżimów. Katedra ta nie jest miejscem żałoby, przynależy do wymiaru transcendentnego, przyciąga różnego

typu ludzi, którzy tutaj przychodzą. Nie sprawia wrażenia niegościnniej. Nebel ma jednak tę znaczącą zaletę, że do kolei należy zewnętrznie i wewnętrznie. Stanowi część umundurowanego wojska, nie jest anonimowy, jego tożsamość jest określona przez zawód, a tym samym ma mniejsze poczucie obcości. Dworzec nie jest w stosunku do przyjezdnych nieprzyjazny. Toalety dworcowe stają się atrakcją dla Japończyków, obiektem fotografowania, ponieważ w napisach znajdują określenia porównywalne do „perełek na dnie”. Na dworcu mieszkają podejrzani osobnicy. Znamca czeskiego komiksu, Michael Jareš, przywołuje w recenzji autentyczne pełne zachwyty japońskie okrzyki, poszukujące Hrabala, Kundery, Haška, i wspomina, że takich przykładów kalamburów literackich jest w książce więcej i że należą one do najlepszych fragmentów komiksu.

Nebel szybko indentyfikuje się z przestrzenią dworca głównego, staje się częścią całości, przenika do przyzwyczajień i kameralnych relacji ludzkich, tutaj przeżywa nawet emocjonalny zwrot, kiedy czuje niespodziewaną wzajemność z babką toaletową Květą, z którą spędza najpiękniejszą od czasów dzieciństwa Wigilię. Dworzec, podobnie jak lokalne centrum, staje się nosicielem kultury i cywilizacji, jego permanentny ruch przypomina żywy organizm.

Tytuły poszczególnych części komiksu są związane z nazewnictwem miejsc, skrywają się za nimi obiekty naturalne (potoki, góry), historia gospodarcza (kopalnie i kamieniołomy), historia kultury i polityka (łaźnie, dworzec), co całkowicie koresponduje z koncepcją autora, ale także z tradycyjną interpretacją teorii literatury, zgodnie z którą tytuły dzieł i części rozdziałów bezpośrednio świadczą o wybranym przez autora temacie (Hodrová 2001: 243). Interesujące jest to, że nazwy miejsc zmieniały się w ciągu wieków, same w sobie stają się pamięcią, są niemymi świadkami swoich czasów. W scenariuszu Rudiša wszystko posiada pełny autentyczny sens. W przeciwieństwie do wyobcowanego społeczeństwa i niespodziewanych przewrotów mocarstw czas życia Nebela płynie miarowo. Pracuje nadal na stacji, odbiera i wysyła wiadomości, jego współistnienie z pociągami jest stałe, rytualne, bliskie trwałym wartościom, ponieważ także mundury i kolejowa nomenklatura nie podlegają zmianom.

Polska badaczka, Renata Makarska, w studium *Polsko-czeskie pogranicze kulturowe po 1989 roku (Nowy regionalizm w badaniach literackich, 2012)* zauważa, że *Freiwalddau* po drugiej wojnie światowej zmieniono na *Fryvaldov*, a następnie na *Jeseník*, nie umknął jej uwadze także fakt, że z *Freiwaldu* jeździło się kolejką jednotorową do Głuchołaz, a także że *Zuckmantel* przez krótki czas pisano w formie szeszczonej *Cukmantel* a następnie przemianowano na *Zlaté Hory*. W tych i innych miejscach wiele razy krzyżowała się historia, podobnie jak region ulegał zmianom klimatycznym, tak społeczność ludzka doświadczyła zmian gospodarczych i politycznych. Przypomnijmy tu krótko, że w Złatych Horach w średniowieczu wydobywano złoto, że region ten w XVII wieku był znany z za-

cofanego zwyczaju palenia czarownic, o co zadbał František Boblig z Edelstadtu, natomiast w latach dwudziestych XIX wieku dzięki Vincenzowi Priessnitzowi zaczęło rozwijać się tu uzdrowisko i dzięki temu centrum górskich źródlanych wód leczniczych w tym regionie nabrało obok legendarnego także innego znaczenia.

Przenikanie się żywołów niemieckiego, czeskiego i polskiego w tym regionie, miejscami nawet zapomnianym i zapadłym, nie stanowi przestrzeni idyllicznej, łączy się z polaryzacją między domem i obcym światem. W komiksie wyrażona jest ona jako antynomia czarnej i białej barwy, która ma również aksjologiczny charakter: z jednej strony mamy biały budynek stacji kolejowej Bílý Potok, miejsca przez Nebela wybranego, można nawet powiedzieć, że szczęśliwego, ponieważ jego życie ma tutaj sens i wartość zobowiązującą. Z drugiej strony jednak kiedy ma zakończyć pracę dyżurnego ruchu, zaczyna się dla niego coś nieznanego i opustoszałego, czarnego. Jest to ciemna samotność, w którą nagle intensywniej niż przedtem wkracza przeszłość. To ważny aspekt, ponieważ dzięki temu zabiegowi wyrażona została atmosfera utworu. Z punktu widzenia narratora o wiele częściej wracamy w ten sposób do problemu czasu.

Narracja w powyższym komiksie jest interesująca z tego względu, że podmiotem (agensem) jest narrator, jedna z występujących tu postaci. W jego głosie jest obecne napięcie między ulotnością czasu a trwałą wartością, czasem dojrzewania, kiedy stara się być odpowiedzialny jak ojciec czy dziadek i kontynuować tradycję. Jego zawód nie jest dla niego ciężarem ani też nie ogranicza jego poczucia wolności, jako dyżurny ruchu znajduje stały punkt. W narracji obrazkowej jest nim budynek dworca i fabuła. Coś mija, toczy się jak koła lokomotywy, coś żyje w terażniejszości, coś jednak trwa dłużej w opowieści. Zakłócająco natomiast działają niespodziewanie pojawiające się sceny z przeszłości, które przypominają „ciemną samotność”. Nebel nagle zapada się, oddala się od naturalnego, czasami nawet naiwnie widzianego świata, na który nie potrafi patrzeć z dystansem, widzi coś z innej perspektywy, coś, co przeszło przez to miejsce, ale sam nie może sobie tego przypomnieć, ponieważ tego nie doświadczył. Czytelnika interesuje przede wszystkim pamięć miejsc, brak świadomości kulturowej i podwójna struktura czasowa. Cała narracja części tekstowej i obrazkowej staje się historią i dyskursem, czymś trwającym, upływającym i jednocześnie odnoszącym się do podświadomości i świadomości przeszłości, którą pozostawili nam przodkowie i której sami niekiedy nie możemy wspominać, ale także czymś, co pozostaje w naszej pamięci, jest czymś niemniej cennym i konstytutywnym dla jednostki, pokolenia, narodu, i ostatecznie staje się elementem mitotwórczym. Z tą tematyką spotykamy się u děčíńskiego poety, Radka Fridricha, jednego z młodszych pisarzy odnoszących się do koegzystencji czesko-niemieckiej, autora zbiorów *Řeč mrtvejch / Die Totenrede* (2001), *Krooa krooa* (2012), w których zamurowane nagrobki stały się bramą, przez którą zmarli przychodzili do nieumarłych dusz i opowiadali swoje niechciane historie.

W adaptacji filmowej *Aloisa Nebela* pochłania nas melancholia i smutek regionu i ludzi tam żyjących. Widzimy, że nie realizuje się tutaj potencjalne człowieczeństwo, a zagłębianie się w duszę ma charakter fatalistyczny. W komiksie znajduje swój wyraz naiwny sposób widzenia świata przez bohatera, interesująco ukazany z zewnątrz. Jest tam skłonność do infantylizmu, która nie brzmi jednak farsowo lub kiczowato, ponieważ w części rysunkowej i tekstowej utrzymuje się napięcie między poważnym i humorystycznym, wyeksponowany zostaje dystans między prawdziwym i fikcyjnym, historycznym i mitycznym. Metodę tę znamy raczej z powieści latynoamerykańskich, np. *Sto lat samotności* Gabriela Garcii Márqueza, w których pojawia się również widziane i słyszane, jesteśmy w stanie identyfikować się ze spojrzeniem bohaterów, o których opowiada historia, i tych, którzy ją opowiadają. W wyniku tego powstaje odwrócona perspektywa, funkcjonująca jako fotografia lub linoryt, wypowiedź niesie w sobie coś z tradycji ustnej, przy tym ma charakter śladu na śniegu lub pieczęci.

Autorzy postanowili stworzyć konkretną historię związaną z rozległym i złożonym tematem społecznym, który stanowi widzialna i ukryta historia całej Europy Środkowej. Wspomina się Austro-Węgry, pierwszą republikę, nazistowską Trzecią Rzeszę, powojenną Czechosłowację, okres normalizacji i rozwoju po aksamitnej rewolucji. Historycznym punktem zwrotnym dla pokolenia Nebela stał się rok 1989. Może właśnie dlatego jego historia życia zostaje w środkowej części przeniesiona do Pragi, gdzie bohater przeżywa przełom roku 1989 i 1990, z wszystkimi towarzyszącymi mu wydarzeniami. W utworze *Alois Nebel* stosunek do Niemiec i Czech nie jest interpretowany z punktu widzenia tożsamości kulturowej, nie definiuje się go w sposób polemiczny względem innych. Tradycja jest raczej przemieszana, tak jak to było w rodzinie Nebela, dla osiągnięcia porozumienia potrzeba osobistego doświadczenia. Ukryta historia spoczywa pod powierzchnią organizmu państwowego, jest raczej częścią tradycji regionalnej, którą znajdujemy w sile archetypowych krajobrazów (góry, rzeki) oraz zmian wartości (ukształtowanie krajobrazu), co wprawdzie przekształca się w konkretną powieściową biografię, ale koresponduje równie dobrze z prymarnymi symbolami, związanymi z przyrodą i cywilizacją, z obrazem zapadłych zakątków i metropolii, z których zresztą Nebel poznał tylko wyspę – jest nią dworzec główny.

W rysunkach komiksu przeplatają się historie i zdarzenia obecne i minione, autentycznie ukazany został okres przedwojenny i powojenny, totalitarny, wypełniony wiecznym spekulowaniem, okres po aksamitnej rewolucji, z wariacjami egzystencjalnej niepewności i pogłębiającej się traumy psychicznej. Za pomocą retrospekcji przenosimy się do urojeń głównego bohatera: widzimy transporty do obozów koncentracyjnych, fanatyczne tłumy z różnych okresów historycznych, przeplatają się napisy, hasła i transparenty, rośnie liczba samotnych istnień, pojawia się niepewny horyzont, i nie wiemy na pewno, gdzie kończy się świat, a za-

czyną niebo. Niebo i ciemność przenikają się, jak w przywoływanej tu kultowej piosence grupy Priessnitz *Nacht und Nebel* Jaromíra Švejdíka:

můj osobní upír
bydlí támhle za řekou
má dlouhý vlasy
smutný oči a hodnou ženu
mluví tiše a šeptá bratře
bratře bratře bratře
měl jsem zvláštní sen
že ve stín budu proměněn
nacht und nebel
tančí po špičkách
nacht und nebel
v tichých uličkách
nacht und nebel
nacht und nebel
můj osobní upír...

Tym, co pozostaje niezmiennie i stanowi podstawę zrozumienia, jest ów powtarzany obraz regionu: góry, wzgórze, ciemne lasy, białawy horyzont czy płynący biały kształt, który może być uniwersalną metaforą światła i obietnicy, obraz pola z samotnymi drzewami, drogami i liniami kolejowymi, które stanowią ślady, drogi i ścieżki, związane z szukaniem lub błędzeniem, jak gdyby w tym regionie było więcej tych, którzy przychodzą i odchodzą, niż osiedlających się i pozostających na zawsze. Czarnobiałe płaszczyzny zamieniają na przemian swoje znaczenie, kontury budynków, sylwetki postaci, horyzont jako źródło wyobraźni, w przypadku wirów związanych z wizjami nie została zastosowana jednakowa kolorystyka, jakby w ten sposób wyrażono zaprzeczenie perspektywy cywilizacyjnej (związanej z cieniem) i czegoś wiecznego, powszechnie obowiązującego, kosmicznego, co wydarzenia napełnia światłem. Inny świat wartości przedstawiany jest za pomocą napięcia, przypominającego horror, w ostatniej części w związku z losem Němego piętrzą się przerażające sceny, wyostwiają kontrasty, potęguje się lęk. Zawrotny rytm kończy się śmiercią, chaosem, który kontrastuje z porządkiem, ze starym dylematem w nowym ujęciu, jakim jest modalność komiksu, ponieważ zabójstwa są tu związane z traumą z dzieciństwa, z archetypem matki i stają się bliskie kompleksowi Edypa.

Centralną postacią jest tytułowy bohater, Alois Nebel – człowiek w czapce dyżurnego ruchu, z wąsami, w okularach, poczciwiec o owalnej twarzy, którego życie wyznacza rytm obowiązków. Do przyspieszania lub ospałego zwalniania dochodzi tylko wtedy, gdy ma w oczach mgłę, gdy jego umysł ulega wykolejeniu, kiedy zaczyna widzieć to, co dla innych jest niedostępne. Wtedy nastaje gwałtowny ruch albo wydarzenia wyłaniają się powoli (np. przez małe stacje powoli przejeżdżają pociągi, zmierzające do obozów koncentracyjnych).

Drugą postać rozpoznajemy po ostrych rysach twarzy i blond czuprynie, zarośnięta twarz charakteryzuje się posępnym, a nawet złym, nieczułym spojrzeniem. Nie mówi, pojawia się i znika, o jej tożsamości długo nic nie wiemy. Podczas gdy w przypadku Aloisa Nebela szybko dowiadujemy się z jego podmiotowych opowieści o dziadku, ojcu i synu, o trzech pokoleniach Nebelów, które los związał z kolejną i z jej funkcjonowaniem, przy czym fabuła pozostaje w granicach fikcyjnie możliwego realnego, naturalnego świata, w przypadku drugiej postaci – Němego – przez długi czas nie jesteśmy pewni, co i kto kryje się za nią, czy postać ta nie jest tylko alegorią równoległego życia tytułowego bohatera, czy nie chodzi raczej o wgląd w duszę Nebela, czy nie jest on jego polemicznym przeciw-światem. Alois Nebel (czytaj od tyłu: Leben, w znaczeniu ‘mgła i życie’) oraz Němý, który nie chce przemówić i wzbudza w nas niepewność co do przyczyny i powodu milczenia, przesuwają historię aż do niewidzialnego/wyczuwanego świata, naznaczonego przez tajemnicze, może nawet demoniczne siły. W pierwszej części polaryzacja nie zaskoczyłaby nas, ponieważ ciemne siły w wersji regionalnej adaptują skandynawskie mity i legendy o wilkołakach, procesach czarownic, zbrodniach nazistowskich, które wybrzmiewają nie mniej dramatycznie, drastycznie i naturalistycznie.

Postacie, przedmioty i motywy rozwijają się jednak i odróżniają się także tym, że są lub nie są osadzone w konkretnej przeszłości, co zależy od tego, do jakiego stopnia poruszają się w wymiarze realistycznym i alegorycznym, przy czym symboliczne stają się zwłaszcza te sceny, które horyzontalnie lub wertykalnie określają nieskończoną przestrzeń, stają się topossem czasu i miejsca. Horyzontalnie krajobraz przecinają tory kolejowe, co jest związane z przekonaniem Nebela, że „vlaky mají takovou čarovnou moc. Lepí se na tebe a ty na ně, že jsou jako moderní zbraně”. Sceny, podobnie jak w filmie, są zamieniane na sceny ramowe ze zbieżną perspektywą, ruch jest często wyrażany za pomocą aluzji filmowych. „Ten nejlepší biják ale je koukat se za jízdy z okna, počítat sloupy a číst z návěstidel”, przyznaje w drodze do Pragi Nebel. Kolej widzimy w kontekście historii i autentycznych wydarzeń, dotyczących aktualnego, współczesnego świata, faktów, których nie ma potrzeby sprawdzać, ponieważ raczej prowadzi się tu dialog na temat niezwyklej spotkań, perypetii i relacji. Wertykalność, połączenie nieba z ziemią, reprezentują na rysunkach drzewa, słupy trakcji kolejowej i wieże strażnicze, kominy i słupy, krzyże, często związane ze śmiercią lub znakiem od losu, wszystko widziane jest z lotu ptaka, dominuje spojrzenie z góry, dodatkowo częste obrazy deszczu i śniegu oddziałują melodramatycznie. Tylko pod koniec z dołu buchają żarem płomienie ognia piekielnego. Wszystko koresponduje z motywami wykolejenia i snu, wirowanie związane jest z chaotyczną autorefleksją, ze specyficzną modalnością bytu, która odbiera nam pewność, a my nie wiemy, co kiedy właściwie widzieliśmy i czy to naprawdę się stało. Motywy te są związane

z pamięcią i historią, którą być może każdy sam sobie stworzył, z ucieczką, która może być zaburzeniem psychicznym, złudzeniem optycznym, iluzją, ale także wyrazem zdarzeń potencjalnie powracających, daremną walką o zmianę i ucieczką z nieudanego świata. Wielokrotnie przywoływana tu odległość między Pragą i Ostrawą sprawia wrażenie tak olbrzymiej, że niektórym postaciom wydaje się, że jest to docelowa stacja może gdzieś w północno-wschodniej gubernii.

Do nieprzypadkowych spotkań dochodzi więc celowo na dworcach, w jakichś życiowych punktach węzłowych. Na dworcu w Bílém Potoku dziadek poznał babcię, ojciec swoją żonę, Alois Nebel właśnie tutaj zauważył i odezwał się do Němego, na dworcu głównym w Pradze, gdzie dotarł, aby spełnić się marzenie jego życia, przez przypadek spotkał bezdomnego Oldę i dzięki niemu poznał Květu, przeznaczoną mu przez los kobietę.

Člověk na tom není ani hůře, ani líp než vlak, který vjíždí do nádraží, protože ani člověk, ani vlak se nemůže rozhodnout, na kterou kolej zrovna pojedě. To řídí někdo jiný.

Według Alicji Horáčkovej („MF Dnes” 2003, 15.10.) autorzy inspirowali się konkretnymi miejscami i osobami. Rudiš mógł oprzeć się tu na życiowej fascynacji swojego dziadka, który przez wiele lat służył na kolei w Sudetach. Z jego opowieści dowiedział się, co przewożono w wagonach towarowych, doskonale się orientował, skąd przyjeżdżali goście uzdrowiskowi, którzy wierzyli w działanie metod leczenia Priessnitza, dobrze pamiętał, jak Czesi w 1938 roku uciekali stąd po torach kolejowych. Dziadek Nebela poznał swoją przyszłą żonę, kiedy przypadkowej turystce opatrzył kolano zdarte przy wysiadaniu z pociągu. Babcia była Niemką z Brna, do Sudetów przeprowadziła się za nim. Na stację kolejową Bílý Potok, wybudowaną w 1888 roku w związku z wydobywaniem kamienia, dziadek dostał się po powrocie z Rosji z legionami z Władywostoku. Najpierw był dróżnikiem, a następnie dyżurnym ruchu. Babcia była antyfaszystką, agitowała przeciwko Henleinowi, dlatego po włączeniu tych ziem do Rzeszy szybko zniknęła. Po wojnie wprawdzie pojawiła się, ale nie powróciła na stałe, przyszła tylko oznajmić, że zakochała się w polskim partyzancie i odchodzi na zawsze. Dziadek w tym czasie zakochał się w córce dyżurnego Müllera, ale po wojnie sytuacja się skomplikowała.

Müller jít nemusel. Jako jediný z celé familie pomáhal za války Čechům. Nechal se ale odšibovat ze strachu z velké české pomsty. Ta musela přijít. A s ním odjela i Dorothe.

Ojciec Nebela, łamacz kobiecych serc, był kolejowym dzentelmenem. Potrzebował zmiany, ruchu, dlatego na emeryturze wyjeżdżał na całe dnie, a wieczorem znowu wracał jakimś pociągiem. Dokładnie pamiętał, jak na zmianę jeździły pociągi niemieckie i rosyjskie, jak spekulanci handlowali z Polakami i Rosjanami, sprzedawało się wódkę, broń i paliwo. W trylogii w pełni zostały wykorzystane osobiste doświadczenia Švejdíka. Wychował się w surowym otoczeniu w regionie

Jesionika, a w szpitalu psychiatrycznym schował się przed obowiązkowym szkoleniem wojskowym, dokładnie poznał tę szczególną mieszaninę ludzi, która funkcjonuje w tym regionie i także trafia do szpitala.

Szpital Psychiatryczny Bílý Potok staje się obok stacji dalszym węzłowym miejscem pełnym niezwykłych ludzkich historii i osobliwych relacji, gdzie wielokrotnie rozstrzyga się elementarne sytuacje archetypowego poszukiwania siebie, ojca lub matki, gdzie za pomocą alkoholu czy narkotyków wielu uwalnia się od ciężaru depresji i lęku. W szpitalu znikają ściśle granice między leczącym i leczonym, w zależności od tego, jak bohaterowie są postrzegani. Dzieje Europy stają się właściwie również konstruktem, są to historie opowiadane przez narratora, bardziej jednak anonimowe niż historie życia osób (pielęgniarki i pacjentów) ze szpitala. Czasami wydaje się niepotrzebne dopowiadanie wielkiej i małej historii, wyjaśnianie czegoś, ponieważ czytelnik wiele domyśla się dzięki oryginalnej technice komiksowej Švejdíka. Psychiatria jest kolejnym ważnym toposem, ponieważ stanowi osobny świat w świecie. Rysunkowa wypowiedź Švejdíka niektórym badaczom przypomina pod wieloma względami słynną czarnobiałą serię Franka Millera *Sin City*, w czeskim kontekście w swoim czasie jest jednak czymś nowym i unikatowym, naturalnym, dynamicznym i porywającym, ewokuje nie tylko ponurą i mroczną atmosferę, ale miejscami jest również bardzo zabawna, nie brak jej też niezbędnej hiperbolizacji.

Znalezienie własnego świata nigdy nie jest bezproblemowe, zwłaszcza gdy jest on odłączony od świata nowoczesnego. Spotkanie Aloisa Nebela z Květa kończy się jej przyjazdem w góry, urodzeniem małego Lojzika, jak widać przyszłego kolejarza, stworzeniem rodzinnej sielanki w domku z kwiatkami, gdzie wszyscy w trójkę będą żyć w Bílém Potoku szczęśliwie i spokojnie i przeżywać swój wymarzony sen. Stworzą sobie tutaj raj na ziemi, który może być – ironicznie mówiąc – wieczny. Fikcja literacka jednak dramatycznie zmierza dalej. Kończy się cierpienie poszukiwań Nebela i rozpoczyna Němego. Dowiadujemy się, że seria morderstw młodych kobiet jest związana z traumami z dzieciństwa, wynikającymi z kompleksu Edypa, z powtarzającego się pragnienia, aby przedłużyć w sobie to, co chłopiące, stłumić to, co seksualne i erotyczne w ukochanej istocie, uosobianej przez piękną matkę. Idylla w utworze *Alois Nebel* nie następuje, okazuje się jedynie złudzeniem optycznym, ponadto historia nie jest dokończona i pozostaje przypowieścią o dążeniu człowieka do rozpoznania dobra i zła, aby nie grzeszyć i nie przekraczać ram swojego bytu, ze świadomością jednak, że sen nigdy na to nie pozwoli. Wbrew szczęśliwemu zakończeniu pobrzmiewają w narracji sceptyczne tony, pozostają nadal pytania, które czekają na odpowiedź, czy człowiek nie jest zbyt gniebiony przez historię, przez rozmaite stany i procesy, które mogą wprawdzie być ukształtowane przez różnych narratorów (mitologicznych,

historiograficznych, politycznych, medialnych), ale ostatecznie nie mogą być niczym innym jak tylko konstruktem.

Trylogia wzbudziła znaczne zainteresowanie czeskim komiksem, a wydawnictwo Labirynt wraz z Joachimem Dvořákiem zaczęło poświęcać uwagę komiksowi jako medium również poprzez realizację międzynarodowych projektów, ogłaszano konkursy i przyznawano nagrodę Muriel, produkcja komiksów zaczęła być przedmiotem recenzji zamieszczanych w rubrykach kulturalnych.

5. „Zatrápená vlasti, ty můj nešťastný ostravský regione” – egzystencjalna definicja twórczości Oty Filipa

Zatrápená vlasti, ty můj nešťastný ostravský regione, pořád v tobě jakýmsi záhadným způsobem vezím! Ani v cizině nemůže člověk ztratit první řeč svého regionu, z něhož vzešel, pakliže ji sám z blbosti, z nedovzdělanosti nebo z nekultivovanosti neodhodí (Filip 1995: 30).

Ota Filip (ur. 1930, Śląska Ostrawa), prozaik i publicysta, wpisuje się w kontekst literatury czeskiej i niemieckiej, pisze w języku czeskim i niemieckim, publikuje w obu krajach. Należy do pokolenia Václava Havla, Milana Kundery, Josefa Škvoreckiego, Pavla Kohouta, Ludvíka Vaculíka, Jiřego Grušy, Jana Procházki. Jest intelektualistą, którego zasięg zainteresowań wyraźnie przekracza terytorialną jednostkę administracyjną, jaką są nie tylko Morawy, Śląsk, Czechosłowacja, ale także Europa Środkowa. Sam autor określa swoją pozycję jako „nad” i „między”, traktuje ją jako odmienność nie tylko językową. Wiele z jego publicznych wypowiedzi stało się kluczem interpretacyjnym jego sytuacji życiowej i twórczości, ale ze względu na to, że jego słowa często utrzymują się na fali wzburzonych emocji i pojawiają się w różnorodnych wypowiedziach, w publicystyce i innych miejscach, przyjmiemy tu za klucz do zrozumienia tożsamości autora opublikowane teksty beletrystyczne, a przede wszystkim te, które ukazały się w języku czeskim. Powieści, nowele i opowiadania Oty Filipa zawsze mają bogatą fabułę, operują elementami ironii, a jednocześnie są dla nich typowe powtarzające się obrazy, które wracają w formie kręgu i nabierają znaczenia mitu. Chociaż proza Filipa osadzona jest w ściśle określonych lokalizacjach geograficznych możliwych do odnalezienia na mapie, oraz w otoczeniu, które pisarz sam dokładnie poznał, problematyzuje rzeczywistość, ale nie ze względu na okoliczności polityczne czy ekonomiczne, historie bowiem rozgrywają się w perspektywie dziejowej, ale ze względu na świadectwo hybrydyzacji lokalnych środowisk. Zwracają naszą uwagę obrazy pejzażu przemysłowego z budynkami fabrycznymi i kopalnianymi, dzielnicami miast i ich peryferiami, podobnie jak scenografia malowniczej włoskiej przyrody, dla której kontrastem są przeżywane wydarzenia. W miastach powtarzają się obrazy dzielnic, placów zabaw, kawiarni związane z ludźmi bez uprzedzeń narodowościowych, ponieważ ani Ostrawa, ani Praga nigdy nie były

etnicznym monolitem. Droga, którą bohater prozy Filipa kroczy, jest asymetryczna, nieregularna, nieprzewidywalna, składa się ze ścieżek i rozdroży, z przemieszczania się z jednego miejsca na drugie, mimo że bohater w duchu o to nie zabiega, osłabia potrzebę nazywania jakiegoś kraju ojczyzną. Choć Filip świadomie odcina się od geograficznych, regionalnych i narodowych definicji czy realiów, to jednak nie występuje jako „człowiek bez właściwości”, znany z prac Aloisa Musiła. Bohaterowie jego prozy charakteryzują się licznymi identycznymi cechami autobiograficznymi, przeżywają podobne egzystencjalne uczucia, które wynikają z poczucia obcości wobec wydarzeń oficjalnych i z uświadomienia sobie, że najważniejsze dla niego są relacje z osobami najbliższymi, członkami rodziny. Na przekór wszystkiemu (nawet własnemu losowi) wierzy w siłę woli jednostki i szanuje jej wewnętrzną wolność. Często są jego powroty we wspomnieniach do dzieciństwa i okresu dorastania, często przywołuje echa II wojny światowej w życiu swojej rodziny, kiedy ojciec koniunkturalnie zaczął przyznawać się do narodowości niemieckiej.

Następują później konkretne wydarzenia związane z powojennym okresem rozwoju Czechosłowacji, obejmujące ponad dwie dekady, rodzące poczucie wewnętrznego buntu, krzywdy, strachu, lęku, bezradności, niezdolności do porozumienia się z innymi, co z kolei prowadzi do prześladowań i decyzji o emigracji, o przeprowadzce wraz z rodziną i zamieszkaniu na stałe za granicą również w okresie po aksamitnej rewolucji.

Życiowe perypetie

Życie i twórczość Filipa określają takie miejsca, jak Ostrawa, Praga, Monachium, często są poświęcone tym właśnie regionalnym miejscom, dlatego możemy wędrować śladami bohaterów po Morawskiej i Śląskiej Ostrawie. Widzimy, jak wieloma różnymi ścieżkami i rozdrożami przeszedł i przechodzi, jakie traumy nosi w sobie i nie może się ich pozbyć. Kluczowym elementem dla niego jest twórcze pisanie, które pozwala mu przenieść się z przestrzeni zewnętrznej do wewnętrznego świata bohaterów. Często bohaterem jego prozy jest mężczyzna, który zarabia na życie pracą fizyczną, a świat duchowy jest związany z narracją, z fikcyjnym światem Filipa, który jest jego dziełem. Wszędzie tam, gdzie pojawiają się postaci okazuje sprzeciw i nadaje nowy kierunek rzeczywistości, Filip prezentuje się jako ktoś, komu obca jest pasywność, bierność i pokora. Do niektórych wydarzeń jego literaccy bohaterowie są wciągnięci, różnica polega chyba tylko na tym, do jakiego stopnia zwiększona jest wrażliwość, z jaką na nie reagują, czy potrafią rozpoznać sytuację i co uznają w niej za ważne, ale także, czy postaci włożyły maskę czy nie. Jesteśmy świadkami nie tylko rekonstrukcji sytuacji społecznych, ale przede wszystkim wydarzeń rodzinnych, tego, jak pisarz postrzegał je jako dziec-

ko, jak krystalizowała się relacja między ojcem i synem. Doświadczenia postaci z dzieciństwa powracają w reprezentacjach przygodowych, które często są zbudowane na poczuciu niesprawiedliwości, w konfrontacji z ojcem i ograniczającą rzeczywistością, przy czym często pojawia się model destrukcyjnego oddziaływania wielkiej historii i procesów politycznych na jednostkę.

Należy zauważyć, że Ota Filip w swoim życiu wcześniej czuł się obcym we własnej ojczyźnie prywatnej, na niektórych etapach życia nie mógł realizować swych planów i ambicji z powodów politycznych lub nie chciał tego robić. Pracował w zawodach, które były w pewnym sensie formą regresu, ale powodowały u Filipa utratę napięcia wewnętrznego i możliwe, że tym bardziej prowadziły właśnie do skoncentrowania się na pracy literackiej, która staje się formą protestu, co prowadzi do napisania pierwszej powieści, *Cesta ke hřbitovu* (1968). W szczególnie niesprzyjających okolicznościach zewnętrznych zrodził się zdolny pisarz, który szybko został pozytywnie przyjęty również za granicą. Znajomość języka niemieckiego i asymilacja z kulturą kraju, w którym otrzymał azyl, pozwoliły mu na to, że jako jeden z nielicznych czeskich pisarzy po 1989 roku zdecydował się pozostać w kraju, który go przyjął.

At' si to přizná nebo ne – Ota Filip – je zprostředkovatelem mezi světy, a tímto je přesto uvězněn ve dvou domovinách. Ten – veskrze zdravý – nedostatek nostalgie je možno vysvětlit bolestivými ranami a zklamáním, které mu přivodila jeho „vlast”. Proto se teď nechce vrátit, přestože má tu možnost, a proto také zůstává neúprosným kritikem poměrů ve své domovině.

Jak twierdzi Jan Kubica w swojej monografii, słowa te podobno napisał Miro Beham w posłowniu do wydania książkowego publicystyki Filipa w 1996 roku (Kubica 2012: 309).

Autobiograficzna spowiedź związana z miejscami

Jako autor Filip wielokrotnie musi sprostać terażniejszości i przeszłości. Naracje często są prowadzone w formie autobiograficznej spowiedzi, mają wiele warstw znaczeniowych, powracają w nich niektóre motywy związane z doświadczeniami rodzinnymi, z zamkniętą przestrzenią domów i kawiarni, z sytuacjami, które są pozornie przyziemne. Podczas gdy etap dzieciństwa w prozie Oty Filipa charakteryzuje się poczuciem bezpieczeństwa, związanym z matką, ojcem i domem rodzinnym, rozpoznajemy w nim dzielnice Ostrawy z konkretnymi ulicami, placami, murawą boisk piłkarskich, to stopniowo pisarz rezygnuje z tego konkretnego usytuowania człowieka i kolejne miejsca ogląda już z pewnym dystansem, już jako koncept. Jednak dzieciństwo zawsze będzie związane z czasem prawdziwych przyjaźni i szkolnych miłości, z niezapomnianymi meczami piłki nożnej chłopców z obu brzegów Ostrawicy, podczas gdy dorastanie i dorosłość stają się coraz bardziej przestrzenią życiowej gry bez jasno ustalonych reguł. Jego walki są

często z góry przegrane, co go nie rzuca na kolana, ale sytuację kompensuje ironią, zuchwałością i zarozumiałością.

Debiut Oty Filipa jest dość znamienny dla jego dalszego życia w dwu miastach. Miał on miejsce w 1968 roku w wydawnictwie Profil w Ostrawie i w wydawnictwie S. Fischera we Frankfurcie nad Menem. W 1968 roku Filip udał się w swoją pierwszą zagraniczną podróż, aby spotkać się z ówczesnym redaktorem naczelnym i redaktorem swojej powieści, z niemieckim pisarzem Peterem Härtlingiem, natomiast w Ostrawie współpracował z redaktorem technicznym Lubošem Petrem. Był jednym z pierwszych więźniów politycznych po 1968 roku w Czechosłowacji, który pod naciskiem reżimu musiał przeprowadzić się za granicę, do Republiki Federalnej Niemiec. W Ostrawie ukazała się tylko powieść *Cesta ke hřbitovu* (1968), druk drugiej powieści *Blázen ve městě* (1969) został już zakazany i dlatego została ona wydana tylko we Frankfurcie. Rodzina Filipa ostatecznie wyemigrowała do Monachium, gdzie pozostała, ponieważ Ota Filip znalazł tam mieszkanie i pracę. Z czasem stał się wybitnym pisarzem, laureatem wielu wyróżnień i nagród, czołowym dziennikarzem i komentatorem („Frankfurter Allgemeine Zeitung”, „Die Welt”, „Die Zeit”). Utrzymywał kontakty z niemieckimi dysydentami, np. Horstem Bienkiem czy Gertrudą Fussengger, przyjaźnił się z Horstem Bienkiem, polskim autorem piszącym po niemiecku, który w powieści *Die erste Polka* również powrócił do swego dzieciństwa w Gliwicach na Śląsku w czasie drugiej wojny światowej. Ota Filip współpracował z czechosłowacką emigracją kulturalną, z czasopismami „Svědectví” i „Listy” i z czechosłowacką sekcją Radia Wolna Europa, a także z czeskimi dysydentami. Na przykład powieść *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* została opublikowana w 1973 roku najpierw po niemiecku, a rok później w Kolonii nad Renem po czesku w wydawnictwie emigracyjnym Index, a także w nieoficjalnym niezależnym wydawnictwie Vaculíka Edice Petlice. Ota Filip jest autorem 12 powieści, opublikowanych w latach 1968–2007: *Cesta ke hřbitovu*, *Blázen ve městě*, *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*, *Poskvrněné početí*, *Valdštejn a Lukrecie*, *Děda a dělo*, *Touha po Procidě* (dotychczas tylko w języku niemieckim), *Kavárna Slavia*, *Sedmý životopis*, *Sousedé a ti ostatní* (na razie tylko w języku czeskim), *77 obrazů z ruského domu – Román o velké, ztroskotané lásce a vzniku abstraktního malířství*, *Osmý čili nedokončený životopis*, przy czym dwie z nich są przetłumaczone na język polski przez Jana Stachowskiego (*Wniebowstąpienie Lojzka Lapaczka ze Śląskiej Ostrawy*, 2005 i *Sąsiedzi i ci inni*, 2008). Fragmenty innych tekstów zostały opublikowane w „Literaturze na Świecie” i w „Śląsku”.

Osobiste wyznanie

Ota Filip nigdy nie był wewnętrznie przygotowany do rewolucji i reformacji, również jego obywatelskie postawy i wypowiedzi po 1989 roku były motywowane bardziej przez niezachwiany instynkt czy ambicję literacką niż przez jakieś inne pobudki. Jako środkowoeuropejski intelektualista szybko zdał sobie sprawę z tego, że wielkość i zakres zmian jest ograniczana przez możliwość ich pełnej realizacji. Wiele razy w swojej publicystyce po aksamitnej rewolucji punktował swoich byłych przeciwników, przynajmniej po to, żeby siły antydemokratyczne nie zwyciężyły. Problem jednak polegał na tym, że w latach pięćdziesiątych XX wieku sam jako szeregowy żołnierz – członek PBT (pomocniczych batalionów technicznych, których zadaniem była reedukacja tzw. „politycznie niepewnych” osób), przekroczył granicę etyczną i moralną, zdradził swoich kolegów. Za ujawnienie tego faktu w wyniku lustracji zapłacił wysoką cenę, stracił syna, utalentowanego matematyka, który w 1999 roku odebrał sobie życie, ponieważ nie mógł pogodzić się z informacjami obciążającymi jego ojca. W książkach wspomnieniowych *Sedmý životopis* (2000) i *Osmý čili nedokončený životopis* (2007) autor rekonstruuje swoje życie jeszcze raz, wraca do łańcucha pamiętnych zwrotów losu i do tragedii, nie okłamuje siebie, wręcz przeciwnie, przyznaje na wstępie:

Svou nevinnost jsem už dávno poztrácel a promrhal. Nemohu a neodvážím se proto kázat morálku (Filip 2007: 9).

Trzy fatalne środy w historii Czechosłowacji i w życiu Filipa

Większość historii bohaterów Filipa jest związana z jego własnym życiem. Punktami zwrotnymi są lata 1939, 1948 i 1968, i jak sam zauważył i z właściwą sobie ironią ujął w swoich opowiadaniach – elegiach, zwroty te zawsze miały miejsce w środę. Pierwszą fatalną środą był dzień 15 marca 1939 roku, kiedy „do ostravských ulic padal mokrý sníh, Hitlerův wehrmacht obsadil zbytek pomnichovského Československa, Čechy a Moravu” (Filip 2012: 11). Dla dziewięcioletniego chłopca było to pierwsze wydarzenie, naocznie przekonujące, jak wygląda lokalny fanatyzm, kiedy sympatycy nazistów („näckové”) na rynku ostrawskim przed Nowym Ratuszem pozdrawiali maszerujących żołnierzy niemieckich. Po raz pierwszy poczuł prawdziwy strach przed siłą tłumu, a następnego dnia poczuł przerażenie, kiedy zobaczył na chodniku ciało ojca najlepszego przyjaciela, żydowskiego architekta Aarona Wurzela, który wyskoczył z trzeciego piętra swojego domu przy ulicy Sokolskiej, a w tym samym czasie wynoszono trumnę jego żony, która podcięła sobie żyły. Ojciec Oty, Bohumil Filip, tego samego dnia postanowił prowadzić dalej swoją kawiarnię i cukiernię w Morawskiej Ostrawie,

wybrał niemiecką narodowość, a Ota zaczął z dnia na dzień chodzić do niemieckiej szkoły powszechnej, choć nie chciał, a język niemiecki znał bardzo słabo.

Druga fatalna środa nastąpiła w dniu 25 lutego 1948 roku w Pradze, kiedy został zakończony trudny, ale mimo to obiecujący etap rozwoju demokracji czechosłowackiej i władzę przejęła partia komunistyczna na czele z Klementem Gottwaldem. Było mgliście, osiemnastoletni Ota rozwoził na rowerze szare mydło, wyprodukowane przez jego wujka, zatwardziałego komunistę Františka Mikołajczyka, brata jego matki, myślał o wieczornej randce, ale zaplątał się między milicjantów, uzbrojonych cywilów i funkcjonariuszy StB przed Placem Waclawa, a w drodze powrotnej jakiś mężczyzna w skórzanym płaszczu przed budynkiem Melantricha uderzył go pięścią w twarz tak, że wybił mu ząb i rozkrwawił górną wargę. Bez powodu. Takich ciosów otrzymał w życiu bardzo wiele, podobnie jak jego literackie postaci, *alter ego* Filipa.

Trzecią fatalną środą był dzień 21 sierpnia 1968 roku. Zastał go znowu w Ostrawie, ponownie wiązał się z okupacją, tym razem jednak z inną armią, która zbliżała się potajemnie w czołgach, znów znalazł się przed ostrawskim Nowym Ratuszem, tym razem wraz z małą grupą demonstrantów, ponownie ofiarą padł ząb. Tym razem przyjaciela, dziennikarza Ivana Kubíčka, entuzjastycznego propagatora Praskiej Wiosny. Uderzenie wymierzył mu jakiś krzepki mężczyzna i wrzasnął mu w twarz: „To si soudruhu, odesereš!” Wtedy rzekomo Ocie Filipowi przyszło na myśl, że „dějinné maléry, které postihnou i nás, malé lidičky, se neopakuji jen nebo povětšinou ve směšných nebo zpitvořených podobách, ale i jako s původními katastrofami úzce spřízněné, někdy jen v jiných kulisách inscenované reprízy” (Filip 2012: 43).

Analogie do powieści Grassa

Wszystkie trzy fatalne środy wiążą się z nieustannym zagrożeniem, jakiemu jako pisarz podlegał ze strony ideologii, świadczą o tym, że wielokrotnie starał się pogodzić z przeszłością, ale jednak nadal czuje wewnętrzną potrzebę, aby do niej powracać, że swoje pisanie traktuje jako ucieczkę a równocześnie jako zasadniczy przejaw własnej egzystencji, ponieważ pozwala na bycie „ponad” wszystkim. Tak jak Lojzek ze Śląskiej Ostrawy uciekał od rzeczywistości w latanie w transie lub jak Oskar Matzerath, bohater *Blaszanego bębenka* (1959) Güntera Grassa, w bębnienie, tak samo rzecz ma się z pisarstwem Filipa. Jego potrzeba tworzenia i tematyzowania tego, co pisze, pod wieloma względami przypomina autorską metodę Güntera Grassa, choć Filip nigdzie o tym nie wspomina. Znany niemiecki pisarz jest autorem „gdańskiej trylogii” (*Die Blechtrommel*, 1959 – *Blaszany bębenek*, 1983; *Katz Und Maus*, 1961 – *Kot i mysz*, 1963; *Hundejahre*, 1963 – *Psie lato*, 1990), która podkreślała jego stosunek do polityki i przesuwiała granice prozy

o tematyce odwołującej się do konkretnych kontekstów historycznych. Ota Filip pisze swoją „ostrawską sagę” (*Cesta ke hřbitovu*, 1968; *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*, 1974; *Sedmý životopis*, 2000; *Osmý čili nedokončený životopis*, 2007), aby konkretniej i bardziej autentycznie przedstawić obraz egzystencjalnego kryzysu jednostki. Obaj autorzy mają niezwykle poczucie komizmu, ironii i absurdu, wykorzystują całą gamę szczegółów, które potwierdzają egzystencjalną odmienność.

Wielokulturowość i pluralizm dwumiasta Ostrawy

Ota Filip do dziewiątego roku życia mieszkał w wielokulturowym dwumieście, w Morawskiej i Śląskiej Ostrawie, między przyjaciółmi i nieprzyjaciółmi różnych narodowości, języków i ras, w dwóch różnych „partyjach”, które wprowadzając między sobą zażarcie rywalizowały, ponieważ grały mecze piłki nożnej na śmierć i życie, ale zawsze potrafiły odgadnąć siłę swojego przeciwnika. To w życiu autora już nigdy się nie powtórzyło, podobnie jak życie w otoczeniu do pewnego stopnia tolerancyjnym. Mieszkańcy miasta rozmawiali między sobą po czesku, po niemiecku, po polsku, w jidysz, co nikomu nie przeszkadzało, nawet podczas gry w piłkę nożną chłopców, tak samo nie było ważne, w której partii politycznej byli ich rodzice lub to, czy pochodzili z wyższych sfer, czy nie. Wiadomo było, że ci „fajniejsi” pochodzą z lewej strony Ostrawicy, gdzie mieszkali bogaci żydowscy lekarze i adwokaci, natomiast po prawej stronie, gdzie była kolonia Na Kamenci i ulica Na Zámostní, mieszkali raczej „chacharzy” i „barabowie”, mieszanina „waserpolaków”, ubogich Żydów, komunistycznych emigrantów z hitlerowskich Niemiec, i sporadycznie rodziny inżynierów i sztygarów z kopalni Świętej Trójcy. Z kolei w Muglinowie działał polski patriota i prezes Związku Polskich Patriotów Przeciwko Uciskowi JUDr. Staniolowsky, który był autorem bojowego hasła „Ostravica – granica”, głoszonego w okresie od 1938 roku do września 1939 roku, i którego życie tragicznie zakończyło się w Katyniu. Wszyscy oni tworzą rozległy autonomiczny epicki kosmos Oty Filipa, do którego po wielu latach znów powraca i wszystko dokładnie potrafi opisać. Przełomowym dniem stała się również środa 15 września 1939 roku, ponieważ poruszyła europejską historię i na zawsze naznaczyła relacje tych zwykłych ludzi z ostrawskiej prowincji.

Do postawy chłopca i przełomowych chwil jego życia, które zaczynają się wraz z nagłą decyzją przeniesienia go do niemieckiej szkoły, zmuszenia do członkostwa w Jungvolk, autor nieraz powraca, próbuje radzić sobie z traumą spowodowaną relacją z kochającą mamą, która była polskiego pochodzenia, i z ojcem Bohumilem, którego rodzina pochodziła z Wołoszczyzny, z członkami rodziny, którzy pod względem poglądów i postaw różnili się zarówno w okresie hitlerowskim, jak też stalinowskim. Wina ojca potęguje się i wydaje się niewybaczalna

w świetle jego słabości, wielokrotnie w różnych sytuacjach pojawiają się osoby, które częściej markują prawdziwe działania, jak to ma miejsce m.in. w albumie fotograficznym w powieści Grassa *Blaszany bębenek*. Zmieniają swoje maski i przebrania według potrzeb, przystosowują się albo usiłują czerpać korzyści. Zastanawiamy się, czy też do ich życia nie przeniknęło coś kuriozalnego albo czy nie zostali zdeformowani już dawno temu, wydaje się, że wszystko odegrało tu jakąś rolę, ponieważ postawy związane są z indywidualnymi predyspozycjami; czy też ewentualnie w ich życiu jak w historii Europy nie zmieszało się to, co podstawowe z tym, co nieistotne, prywatne z oficjalnym. Wypowiedź Filipa jest interesująca ze względu na liczne powtórzenia epizodów, na mikroelementy (epizody, dygresje), typowe dla jego techniki narracyjnej. W bezlitosnym spojrzeniu na ojca Bohumila jest coś archetypowego. Jeśli ojciec chciał utrzymać się na powierzchni i zachować kawiarnię, w wyniku swojej decyzji musiał stracić twarz, pozycję społeczną i naturalny autorytet w rodzinie. Ta środa rozpoczyna nie tylko jego problemy życiowe, ale również problemy syna, który przez całe życie nie mógł pogodzić się z infantylnym poczuciem krzywdy i następującym łańcuchem zdarzeń (łącznie z relacją do matki i młodszego brata, Kamila). Do tematu manipulacji Ota Filip wielokrotnie powraca w różnych formach, siebie samego składa z kawałków, które są jakby przypadkowo zawieszane w narracji, nie są pozbawione powagi, ani też druzgocącej autoironii. Często uzupełnia lub koryguje w swojej pamięci to, co już zostało umieszczone w tekście, choć nie chodzi mu o palimpsesty. Czasami wystarczy zobaczyć świat z perspektywy kuriozalnego szczegółu (np. *Blázen ve městě, Kavárna Slavia*), który jest w stanie zdeformować człowieka oraz wszystko inne, co się widzi, i nagle porywa z sobą narratora i czytelnika, staje się narzędziem intensyfikacji rzeczywistości.

Szersza „geomapa” i regionalność

Niektóre motywy w twórczości Filipa i w poszczególnych wersjach językowych jego utworów posiadają swoje warianty, są ironizowane, przenikają do przedmiotowych detali, i chociaż poruszamy się w Ostrawie, Pradze, Murnau i potrafimy stworzyć jakąś „geomapę”, informującą o tym, gdzie znajdują się bohaterowie (*Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy, Kavárna Slavia, Sousedé a ti ostatní*), to jednak istnieje w nich zależność od miejsca, które autor zna doskonale. Jest niemal owładnięty koniecznością, jeśli to tylko możliwe, powiedzenia wszystkiego, co wie, lub tego, co stanowi naddatek. Przede wszystkim chce się wyzwolić, oddzielić się od „rzeczy”, problemów, wyzwolić z jakichkolwiek więzi z podmiotem (autorem czy bohaterem). Tu znowu zbliża się do sposobu przedstawienia rzeczywistości przez Grassa w *Blaszanym bębenu*, gdzie również poruszamy się raczej w zamkniętej przestrzeni, w domach, dworach i po uli-

cach starego Gdańska. Główny bohater Grassa, Oskar Matzerath, jako karzeł poszukuje schronienia pod spódnicą babci, pod stołem mamy, w łóżku pokojówki a później macochy, w kościele, w jakichś kryjówkach, gdzie czuje się bezpieczniej niż gdziekolwiek indziej, a które pod wieloma względami przypominają Filipowską zależność od miejsca, zależność od domu, kawiarni, bunkra.

Nie należy jednak mylić zależności od miejsca i tożsamości kulturowej z regionalną przynależnością, która często jest mechanicznie przypisywana do miejsca urodzenia. Ota Filip nie zgadza się na zaliczenie go do autorów śląskich, tak jak to ma miejsce u Arno Lubosa w publikacji *Geschichte der Literatur Schlesiens* (1974), i to tylko na podstawie tego, że autor przypadkiem urodził się około 300 metrów od morawsko-śląskiej granicy, w Śląskiej Ostrawie, w mieszkaniu swojej polskiej babci Mikołajczykowej, ponieważ matka Maria dostała wtedy bólów porodowych. To mogło wyglądać zupełnie inaczej, ponieważ miała już zarezerwowane miejsce w nowoczesnym szpitalu w Morawskiej Ostrawie.

Nieadekwatność własnej egzystencji

Fatalna środa 15.09.1939 roku odgrywa w życiu autora kluczową rolę. Zdecydowała bowiem o jego narodowości i dalszym kształceniu, o wielu innych pozycjach społecznych. Opowieści o dzieciństwie i młodości stały się generującym źródłem samopoznania. Zawierają one w sobie dyferencjacje, które nie są tylko kwestią ontogenetyczną i nie wypływają wyłącznie ze specyfiki czasów, ale stanowią podstawę dystansu jednostki do historii i do jej wielkich narracji zbiorowych. Już w utworze *Cesta ke hřbitovu* bohater zastanawia się nad swoją relacją z bliskimi, za których jest odpowiedzialny przez całe życie, opisuje, jak odkrywa się puste miejsca i w jaki sposób samotność nasila się w chaotycznej rzeczywistości. Motyw ten powtarza się aż do utworu *Osmý čili nedokončený životopis*, staje się symbolicznym reprezentantem. Ota Filip właściwie ponownie szuka swojej tożsamości, swojego miejsca w świecie, a ponieważ jest to proces trudny, czasem nawet prowokacyjny, ukazuje go jako gąszcz relacji, rodzących fascynację wariantowością, powtarzającą się trudnością i sprzecznością. Pierwsze literackie obrazy drogi jego bohatera, który ma wiele rysów autobiograficznych, są interesujące ze względu na niezwykłość przedstawiania ludzkich losów po wojnie. Przypomina drogę krzyżową, kiedy matka z dwoma synami ostatecznie zdecydowała się odejść, jednak przez pomyłkę zmierza w kierunku cmentarza. Druga droga ewokuje obraz ciężkich kół historii, bohater jedzie na rowerze, ale dozwolona jest dla niego tylko jazda ulicą jednokierunkową. Nawet trzecia droga nie traci na atrakcyjności, ponieważ jest drogą „błazna”, który ucieka przed chaosem świata socjalizmu do więzienia, gdzie absurdalnie może czuć się lepiej niż jako „wolny” rozsądny obywatel. Nie chcemy tworzyć tu prostych związków między poetyką

Filipa i Grassa i ich bohaterami, niemniej jednak możemy stwierdzić, że repertuar obrazów tych dwóch autorów jest podobny. Jeden główny bohater milcząco walczy z absurdem prowincjonalnego panoptikum i nikt nie chce zrozumieć jego postawy, drugi karze brak zainteresowania swoją osobą za pomocą ostrego dźwięku, który roztrzaskuje szyby oszklonej gabloty, ale poza matką nikt nie wie, kto jest tego sprawcą.

Po sierpniu 1968 roku rozpoczęło się prześladowanie Filipa, więzienie i nakaz emigracji. Wiadomo było, że potencjał intelektualistów jest ogromny, że intelektualista nie tylko w Europie Środkowej i Wschodniej tworzy „elitu moderního světa, jedinou vrstvou, která je pro další fungování jako taková nepostradatelná” (Arendtová 2002), ale równocześnie stanowi największe niebezpieczeństwo polityczne. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku daje się zauważyć w prozie Oty Filipa kolejny egzystencjalny wymiar związany z tworzeniem. Podobnie jak w powieści Grassa główny motyw bębnienia nie jest wybrany przypadkowo i reprezentuje „opukiwanie” pamięci, kiedy obrazy same wyskakują, w utworach Filipa jego własne doświadczenie życiowe staje się motorem epickiego ruchu. W pracach, które powstały na emigracji, pojawia się dyskurs intelektualny, w którym wprost tematyzuje się wielowarstwową tożsamość i zmiany tożsamości (*Kavárna Slavia*). Potomek pobiałogórskiej szlachty, Mikuláš Belecaredos, to „tragikomická groteskní postava, flegmatik s atributy krátkozrakosti a dalekozrakosti, sice s bohatým vnitřním světem, avšak žijící jako darmošlap, pohybující se s železnou pravidelností mezi oběma vltavskými břehy od svého paláce ke kavárně Slavia a zpět” (1993). Jest u Filipa kolejnym z rodu obserwatorów absurdalnych środkowoeuropejskich dziejów, w których odzwierciedliły się też nasze losy.

Inspirujące źródło dla tekstów Filipa stanowi Ostrawa, gdzie po raz pierwszy pisarz skonfrontował się z wielkimi przełomami historycznymi, które tworzą paralelę ze sferą jego życia rodzinnego, a ruch zamyka się w Murnau, gdzie przeprowadził się z Monachium wraz z żoną po rodzinnej tragedii. Tutaj pisze w języku czeskim i w języku niemieckim doskonałą powieść pt. *77 obrazů z ruského domu* (2005), przedstawiającą powstanie współczesnej sztuki abstrakcyjnej, a później w języku czeskim powieść *Sousedé a ti ostatní* (2003), w której rozlicza się z indywidualną tożsamością i pyta, dlaczego czuje odmiennosc, dlaczego nie chce identyfikować się z większością, ale też z prowincjonalizmem czy folkloryzacją, ze stereotypem i drobnomieszczaństwem, ani z osobliwym globalizacyjnym postmodernistycznym relatywizmem, dlaczego wydaje mu się odpychające to, że mógłby stać się częścią codziennych i świątecznych rytuałów, kultywowanych przez jego sąsiadów, mieszkańców ślepej uliczki *Im Krahwinkel*, dlaczego nie chce jak szalony podróżować, uprawiać sportu lub chodzić z psem na spacer. W czeskiej wersji jego niepiszący pisarz, Oskar Měšťáček, chwilami stylizuje się na obserwatora, który stara się o to, aby przede wszystkim nie rzucać się w oczy,

nie narzeka, ale nie podziela lokalnych hobby, nie zgadza się, aby nim ktoś manipulował lub wykorzystywał jego gościnność (nieproszeni dobroduszni krewni z Moraw), ojcostwo, aby go ograniczał, żądał od niego patriotyzmu. Jest tolerancyjny, ale strzeże granic swojej prywatności, jest przyzwoity, ale broni swojej niezależności. Z drugiej strony przeraża go, że mogłaby zniknąć z pamięci świadomość indywidualnych losów ludzi związanych w sposób tragiczny i przypadkowy z osobliwą historią XX wieku, że zniknęłyby ślady i dokumenty życia ludzi, którzy stali się ofiarami czasów, w których żyli. W swoim prywatnym liście (viz archiwum autorki) Ota Filip stwierdza, że pisze teraz niemiecką wersję powieści *Sousedé a ti ostatní*. Bohaterem jest tym razem Gregor (Řehoř to drugie imię Oty Filipa, z bierzmowania), tekst jest podzielony na rozdziały, a wypowiedź staje się spowiedzią przed swoim przyjacielem – redaktorem wydawnictwa. Ma to być raczej elegijne wspomnienie permanentnych niepowodzeń cudzoziemca, który przejawia dobrą wolę integracji z obcojęzycznym otoczeniem. Jego *Geschichte* na temat własnych małych i dużych katastrof w środowisku bawarsko-niemieckim i w ślepej uliczce (tutaj o nazwie *Am Bruch*), gdzie bohater dożyłotnio utknął, będzie dowodem na to, jak sam siebie postrzega i jak inność (m.in. również językowa) staje się znaczeniowym czynnikiem budowania tożsamości kulturowej za granicą.

Zmiana tożsamości staje się spontaniczną reakcją bohatera na otoczenie, na przeprowadzkę do innego kraju i określa, które elementy odpowiadają jego obrazowi samego siebie i czy są przez otoczenie oceniane pozytywnie. Tutaj ważną rolę odgrywa publicystyka i ambicje autora. W ten sposób miejscami popada w konflikty, irytuje, prowadzi do wykluczenia. Jego wielowarstwowa tożsamość nie zostaje zredukowana do etniczności i narodowości. Obywatelstwo powiązane z tożsamością jest dla niego kwestią uczestnictwa w życiu określonej wspólnoty społecznej, ma szerszy zakres niż pozwiązanie z jednym krajem. Dynamikę tożsamości widzę u niego w tym, że wprawdzie nadal czuje się obcy tam, gdzie żyje ponad czterdzieści lat, ale nie chce wracać do tzw. korzeni narodowych, do *Grossmüterlandu* (do ojczyzny – kraju babć) i języka ojczystego, *Grossmütersprache* (do języka babci), jak o tym napisał w swoim felietonie *Ó ty má milá cizojazyčná zemi* (1994). Rozlicza się ze swoją życiową drogą, prywatną i oficjalną, z karierą pisarską, która sięga literatury czeskiej i niemieckiej ubiegłego i naszego wieku, dzieli czytelników i znawców na dwa obozy, i podobnie jak wspomniany Günter Grass (1927–2015), w ostatnich latach nie pozostawia w spokoju nie tylko pisarzy, ale także intelektualistów.

6. Przestrzenność w powieści Oty Filipa *Sousedé a ti ostatní*

Prześledzenie kategorii przestrzeni w twórczości Oty Filipa, określanego w zagranicznych słownikach pisarzem niemieckim lub śląskim, oznacza rozpa-

trzenie kilku relacji przestrzennych, obecnych w dyskursie literackim autora. Dzięki temu, że zajmuję się problematyką regionu, regionalizmu i literatury regionalnej, dokładniej dostrzegam, jak Filip radzi sobie z tożsamością indywidualną, regionalną i narodową. Warto przyjrzeć się temu, w jaki sposób autor semantyzuje fizyczną, komunikacyjną i mentalną przestrzeń, w jaki sposób osadza historię w określonych miejscach i jak zachęca do dialogu na temat lokalnych powiązań. Poniżej wskażemy kilka zastosowanych przez autora technik na przykładzie powieści *Sousedé a ti ostatní* (2003), która wprawdzie była kilkakrotnie recenzowana, ale ze względu na zakres tematyczny naszych rozważań inspiruje do zastanowienia się nad wieloma kolejnymi powiązaniem, na przykład nad definiowaniem indywidualnej (osobistej, ludzkiej) tożsamości i relacji do innych, „po Sartrowsku” mówiąc, „tych drugich”, którzy pozostają za „zamkniętymi drzwiami”. W powieści prowadzi się systematycznie dialog na temat tego, co ludzie uważają za własne, identyczne, z czym się utożsamiają, co uważają za unikatowe i typowe, chociaż uwarunkowane zmianami osobowości w czasie. Autor ponownie pyta, dlaczego po tylu latach życia w Niemczech czuje się jak obcy (Filip 2003: 136). Podczas lektury widzimy analogie do teorii integracji i różnicowania Spensera, o czym pisał już w 1931 roku socjolog Emanuel Chalupný. Szukamy oparcia w teorii inności, znanej z tekstów francuskiego fenomenologa Emmanuela Lévinasa. Według niego inność nie jest tylko jakąś osobliwością, odmiennością, nieoczekiwaną nowością, ale stanowi formę autorefleksji połączonej z odpowiedzialnością za siebie i za innych. „Sąsiedzi” tworzą wspólnotę, która obejmuje szereg interakcji i relacji, polegających na porównywaniu z innymi osobami. Za pomocą tytułu powieści autor wskazuje na fakt, że sąsiedztwo staje się graniczną przestrzenią, zarówno w sensie społecznym, jak też egzystencjalnym.

Droga jako symbol życia

Przypomnijmy, że główny bohater powieści to starzejący się czeski pisarz emigracyjny, który mieszka przez ponad trzydzieści lat w Niemczech. Jego droga życiowa jest bardzo skomplikowana, pełna ślepych zaułków, poszukiwań, ucieczek, miejsc nasłonecznionych, zakątków i zatrzymania się, rozciąga się gdzieś między rodzinną Śląską Ostrawą, wołoską chałupą w Hošťálkovie koło Vsetína, skąd pochodzi jedna gałąź rodziny, między Pragę, Monachium i Murnau, miejscem, gdzie obecnie mieszka. Dialektyka konieczności i przypadku przenika jego życie i wpływa na semantyczne relacje określonego życiowego współdziałania. Los doprowadził autora do różnych miejsc świata. Oskar Měšťáček na początku powieści pyta, gdzie właściwie jest i dlaczego jest tam, dlaczego nie jest gdzieś indziej i jak się tam znalazł. Także Horst Kramer, pochodzący z Sudetów, człowiek, który przez wiele lat pisze książkę o doktorze Edvardzie Benešu, pyta, „co vlastně

je a kam patří” (Filip 2003: 148). Autor nie tylko koncentruje się na pytaniach o pochodzenie, przyjmujących egzystencjalny charakter i określających ramy relacji, w których coś trwa lub dzieje się, ale szuka też na nie odpowiedzi związanych z czasoprzestrzenią. Odpowiedź nie jest i nawet nie może być jednoznaczna, ponieważ nie dochodzi tu do identyfikowania czy „uzewnętrznienia” przestrzeni przeżywanej. Zwróćmy uwagę na to, w jaki sposób Ota Filip radzi sobie ze stosunkiem do miejsca i życia.

Już swoim debiutem zatytułowanym *Cesta ke hřbitovu* (1968) pisarz wniósł do literatury czeskiej relatywizujące spojrzenie na człowieka, który myśli, że zmierza gdzieś w jakimś celu. W literaturze publikowanej po 1948 roku archetyp powojennej drogi przedstawiany był nieco inaczej niż w powieści Filipa, ponieważ tutaj staje się raczej egzystencjalną metaforą. Bohater powieści nie udaje się w tę drogę z własnej woli, nie ma wyboru, jest do niej zmuszony przez okoliczności. Drodze przez aleję cmentarną towarzyszy poczucie krzywdy. Motyw zewnętrznego wpływu lub ingerencji jest częsty również w innych utworach Filipa. Na przykład w tekście *Sedmý životopis* (2000) bohater nigdy nie udaje się w wybraną z własnej woli, a tym bardziej idealną drogę. Miejsca, w których się znajduje, są raczej przestrzenią azylu. Z powieści *Sousedé a ti ostatní* dowiadujemy się, że właściwie wszyscy mieszkańcy ulicy, na której główny bohater mieszka wraz z żoną, skądś przeprowadzili się, nie są tubylcami i autochtonami. Próba stworzenia relacji sąsiedzkich jest sztucznym konstruktem, odpowiada ustalonym wyobrażeniom o tradycyjnym stylu życia. Jeśli chcą zacząć właśnie tu ponownie i w inny sposób, to muszą dostosować się do nowych warunków. Nie byłby to jednak Ota Filip, gdyby nie wskazał, że chodzi tu o alternatywę. Po różnych perypetiach życiowych i błędach pobyt na wsi wprawdzie może mu się wydawać początkiem czegoś innego, pełnieniem nowej roli społecznej, ale musi poradzić sobie również z sytuacjami niespodziewanymi, które zmieniają jego dotychczasową pozycję aktywnego gracza w biernego obserwatora lub słuchacza, słuchającego sądów, uwag i wspomnień swych nowych sąsiadów.

Nie występuje tu jednak zasada trzech jedności – miejsca, czasu i akcji, choć na pierwszy rzut oka nic specjalnego się nie dzieje. Znajdujemy się w cichej alpejskiej miejscowości Murnau (na południe od Monachium), na przełomie XX i XXI wieku, jak już powiedzieliśmy, na ulicy, gdzie panuje zewnętrzna harmonia. Mieszkają tutaj ludzie pochodzący z różnych stron świata, są to osoby o różnych przekonaniach, o różnym pochodzeniu etnicznym, wieku i płci, zawodzie i zainteresowaniach, co w pełni koresponduje raczej z globalizacją i cechami współczesnych postmodernistycznych czasów oraz strategiami życia (Bauman 2002). Ten spokojny „sąsiedzki” świat sprawia wrażenie, że ważniejsze są problemy zastępcze: skoszenie trawy w ustalonym czasie, obowiązkowe niedzielne wizyty u sąsiadów i plotkowanie przy kawie i ciastku. Na zewnątrz wszystko wygląda nieskomplikowo-

wanie, wewnątrz ukryty jest bunt bohatera. Oskar Měšťáček ani nie zamierza przytakiwać sąsiadom, którymi są np. Franz Haffner, były członek SS, czy bogata madam Diana Sessler, antysemitka, ani ich nie odrzuca, ale nie zamierza też z nowym środowiskiem „uosabiać się”, „uwewnętrznić się”, a tym bardziej „zakorzenieć się”. Broni swojego prawa do niezależnego podejmowania decyzji przynajmniej w ten sposób, że przeciwstawia się zakazowi korzystania z kosiarki w określonym czasie i kosi trawę ręcznie. Tego dystansu nie jest jednak w stanie całkowicie utrzymać, ponieważ niemal jak drobnomieszczanin zagląda do prywatności sąsiadów, obserwuje ich przez lornetkę i podsłuchuje, choć udaje, że jest tylko zwykłym „zapisywaczem” czynności i zdarzeń. Kiedy w trakcie jednej z wizyt usłyszał historię życia Evy Schubert, związanej z wypędzeniem Niemców sudetckich, nie pozostał obojętny. Czuje, że znowu w coś się wikła. Broni swojego intymnego terytorium, domu i wewnętrznej przestrzeni, ale jednocześnie nie jest w stanie pozbyć się poczucia odpowiedzialności. Nie chce, aby zanikła świadomość indywidualnych losów ludzi związanych z osobliwą historią drugiej wojny światowej, nie chce, aby na zawsze zniknęły dokumenty i ślady życia ludzi, którzy stali się ofiarami czasów, w jakich żyli.

Vladimír Barborík w skądinąd udanej recenzji zatytułowanej *Kolko znesie román?* (Barborík 2004: 5) zauważa, że bohater potrafi oprzeć się swoim „niewydarzonym” morawskim krewnym, potrafi przeciwstawić się patriotycznej demagogii i w sposób dramatyczny bronić prawa do prywatności, potrafi chronić swój dom, natomiast to, co dzieje się wokół niego, te mało ważne codzienne sąsiedzkie wydarzenia jedynie przyjmuje do wiadomości. Jeśli spojrzymy na postawę protagonisty z punktu widzenia jego udziału w tym, co się dzieje, to rzeczywiście tak to wygląda. Początkowo naprawdę tylko obserwuje swoich sąsiadów, raczej ustępuje, dostosowuje się, stara się nie rzucać w oczy i zadowolić wszystkich, jednak stopniowo dochodzi do wewnętrznego przeciążenia. Na miejsce, które wybrał do zamieszkania, przyjął dobrowolnie i dlatego bierze za swoje decyzje odpowiedzialność, nie narzeka, ale ironizuje je. Broni w ten sposób swojej intymnej przestrzeni, swojej indywidualnej egzystencji. Jeśli nie chce stracić swojej z trudem zdobytej indywidualnej wolności, musi w końcu całkiem naturalnie wybuchnąć, ponieważ niespodziewanie musi dzielić wspólną przestrzeń z intruzami – nieproszonymi krewnymi, którzy myślą, że odziedziczył po swoim kuzynie setki milionów. Egzystencja i wolność osobista, gest protestu i milczący dystans, własne przetrwanie w codziennej egzystencji oraz opór, który jest w nim, kumulują się i tworzą podwójny ruch: zewnętrzny i wewnętrzny. Jest tutaj najpierw reprezentowany gest pokory, usunięcie się w cień, związane z odejściem do Murnau, ze starzeniem się i rezygnacją z pracy (przedstawia się jako „niepiszący pisarz”), ale jest tu także gest buntu związany z ruchem na zewnątrz, z przestrzeni ograniczającej. Jest to ruch odśrodkowy, dzięki któremu się przemieszcza, i ruch do-

środkowy, który prowadzi do pozornego zatrzymania się. Oba te ruchy powodują napięcie między poczuciem przynależności do ojczyzny a obcością, pomiędzy wewnętrznym, głębokim uczuciem, a zewnętrznymi, spektakularnymi przejawami. Całkiem jednoznacznie główny bohater wypowiada się o nadętych frazesach i wyznaniach miłości do ojczyzny i języka ojczystego, do sztucznej folkloryzacji, która jest trochę pozostałością romantycznego pangermanizmu i przejawia się na przykład w upodobaniu do strojów ludowych, w używaniu dialektu czy w sentymentalnych pejzażowych scenach, chociaż sam nie broni się przed tymi gestami. Powieść jest obroną prywatności i oskarżeniem obojętności, jest sondą zarówno ograniczonych możliwości indywidualnego buntu człowieka przeciwko okolicznościom, w których znalazł się w przeszłości, jak również buntem przeciw stereotypowej codzienności. Krytyki nie szczędzi nawet turystyce, pragnieniu współczesnych mu ludzi kupienia sobie egzotycznych przeżyć, włącznie z możliwością obejrzenia momentu czyjegoś zgonu. Powieść staje się w ten sposób buntem głównie przeciwko osłabieniu konotacji aksjologicznych.

Autor w utworze *Sousedé a ti ostatní* ponownie powraca do tematu obcości, odmienności i kwestii ciągłości osobowości. Ciekawe jest to, że w powieści uchwycił to, jak zapominanie przerasta jednostkę i jak obcość w czasach współczesnych przesuwana się z płaszczyzny politycznej i ideologicznej na wzorce postmodernistyczne. W powieści przeplatają się obrazy o charakterze prowincjonalnym i lokalnym, które się wzyły i które znamy pod pojęciem drobnomieszczaństwa, z obrazami globalizacji, które są świadectwem współczesnego kosmopolityzmu oraz fragmentaryczności i „klipowości” czasów. Dość paradoksalnie oba prądy (modernistyczny i postmodernistyczny) mieszają się w wypowiedzi byłego docenta marksizmu-leninizmu, a obecnie wykładającego na uniwersytecie w Ostrawie wiedzę na temat konstytucji demokratycznej i globalizacji, zięcia rzekomej wołoskiej siostrzenicy, która z dużą rodziną nagle wpada do domu Měšťáčka. Kalejdoskopowy obraz rodzinnego najazdu ma groteskowo patetyczny charakter, spotęgowany przez zastosowanie wielojęzycznej formy, jakiegoś stylistycznego kłębowiska, składającego się z jędrnej wołoskiej gwary, politycznych frazesów i najnowszych teorii globalizacji oraz cytatów z wiersza Halasa *Já se tam vrátím* i z wierszy agitacyjnych Kohouta z lat pięćdziesiątych XX wieku. W dramatycznej scenie miesza się wszystko, co tylko możliwe, bez względu na wartości i język (bohaterowie mówią po czesku, po niemiecku, po angielsku, w dialekcie, językiem poetyckim, żargonem politycznym).

Klisze nazwane ojczyzną prywatną i ojczyzną

W wykorzystywaniu przez autora motywów związanych z pojęciami *ojczyzna prywatna* i *ojczyzna* można odnaleźć następujące kierunki: dośrodkowe, pro-

wadzące do bliskich osób (matka lub żona, reprezentujące dom rodzinny), i odśrodkowe, związane z „krajem ojczystym”, z czymś kłamiwym, pseudoromantycznym i iluzorycznym, fałszywym i patriotycznym (s. 18), w czym człowiek powinien być zakorzeniony. W powieści *Sousedé a ti ostatní* są rozwijane idee po raz pierwszy podane do wiadomości na ostrawskiej konferencji o kulturze regionalnej (Filip 1994: 27), a następnie zawarte w artykule *Identita v cizině* (Filip 1995), w którym autor bronił się przed butwiejącymi, pseudoromantycznymi i sentymentalnymi słowami. W powieści niekiedy dość zjadliwie i krytycznie, z ironicznym uogólnieniem twierdzi, że żadnych korzeni nie potrzebuje, nie odczuwa braku wrastania w ojczystą glebę, ani w niemiecką ziemię, ponieważ nie jest drzewem ani ozdobnym kwiatem, ale człowiekiem XXI wieku, nomadą wędrującym z jednego języka do drugiego, pielgrzymem wśród europejskich kultur, a na ojczyźnie i ojczyźnie prywatnej mu nie zależy. Poglądy Filipa włożone w usta Oskara Měšťáčka nie zaskakują, ale również nie mają charakteru marginalnego, ponieważ prowadzą do zrozumienia ambiwalencji postawy autora. Filip powraca w sposób modelowy do bohatera, którego pochodzenie nie jest ani czeskie, ani niemieckie, ponieważ dla obu stron jest ono w tym czasie trudne do przyjęcia, jego ojczyzna prywatna jest miejscem zmiennym, w miarę jak starzeje się i zbliża się do śmierci, staje się ona dla niego nieistotna. Dom, do którego Měšťáček wprowadził się z żoną, ogródek, który „oplewniają”, okna, z których obserwuje zewnętrzne wydarzenia, pokoje, w których zamyka się, aby zachować prywatność i uciec przed oczami ciekawskich sąsiadów i aby nie musieć nic głupiego odpowiadać lub bronić swojej słowiańskości, tworzy fikcyjny, powieściowy świat. Jest on ukształtowany w sposób wyszukany, w oparciu o dobór faktów i dokładnych szczegółów, które odpowiadają kompozycji i samej koncepcji interpretacji. Właściwie nie jest aż tak ważne, czy rodzina Měšťáčka dostosowuje się do otoczenia, ale istotne jest to, że Filip zakłada, iż można uciec od pytania o pochodzenie człowieka i jego tożsamość. Jeśli nie zamierza zgodnie z oczekiwaniem reagować i odpowiadać na patetyczne lub sentymentalne pytania o ojczyznę prywatną i ojczyznę, musi stać się częścią groteskowego kamuflażu. Narrator ironizuje wszystkie klisze: niemiecki romantyczny mit, że być cudzoziemcem znaczy pozostać bez ojczyzny prywatnej, bez ojczyzny i bez korzeni, mit folklorystyczny w postaci strojów ludowych z regionu, z którego się pochodzi, czeskie plebejstwo, wyglądające na zewnątrz jak chamstwo i brak wychowania. Nie oszczędza nawet samego siebie. Wprawdzie stara się „skoro denně své nemístné úvahy o německo-bavorských sousedech potlačit” (Filip 2003: 18), ale nie wyklucza, że jest to spowodowane tym, że w głębi duszy chciałby przyjąć pozycję człowieka znacznie doskonalszego, przede wszystkim wrażliwszego, dowcipniejszego, po prostu lepszego niż jest.

Ota Filip w swojej powieści nieustannie kształtuje bohatera, który nie ma oparcia egzystencjalnego, nie przeszedł naturalnego aktu inicjacji (w duchu pokoleniowego lub mistrzowskiego przekazywania doświadczeń przodków), który podróżuje przez życie, żmudnie dopracowuje się poznawania świata i choć uważa, że nic go już nie może zaskoczyć, to tak nie jest.

Język jako przestrzeń rozumienia i zrozumienia

W przypadku Filipa często podkreśla się, że jest on autorem dwujęzycznym. Pisze w języku czeskim i niemieckim zależnie od okoliczności. Jak sam mówi w rozmowie z Lud'kiem Navarą: „prostě tak, jak to situace vydá”. Język niemiecki, jak stwierdza w innym miejscu, stał się jego drugą, „zastępczo-ojczystą mową”, kodem językowym, do przyjęcia i nauczenia się którego został najpierw zmuszony, który jest mu narzucony, a który jednak w pewnym okresie pomógł mu odnaleźć się w życiu i swobodnie wyrażać swój sprzeciw wobec manipulacji władzy, stał się środkiem indywidualnego buntu i formą swobodnego działania. Prezentacja tekstu powieści *Sousedé a ti ostatní* w języku czeskim nie jest – moim zdaniem – tylko kwestią przypadku, lecz formą świadomie wybranego dyskursu. Świadczą o tym fragmenty tekstu, które znamy również z innych miejsc, np. z jego publicystyki. To tak, jakby autor chciał najpierw porozmawiać z kimś, na kim może przetestować wrażliwość i predyspozycje, jakby chciał prowadzić dialog o sprawach problematycznych, przez wiele lat przemilczanych, w swych znaczeniach niedopowiedzianych i naznaczonych uprzedzeniami, a dopiero potem zamierzał zwrócić się do tych, o których pisze. Chodzi mu raczej o własny głos wewnętrzny i ma nadzieję, że Czesi szybko zrozumieją, o czym mówi. Tu dochodzimy do momentu, w którym należy wskazać, co jest właściwie ważniejsze od wybranego języka. Jest to przestrzeń porozumienia. Przychodzą mi w tym miejscu na myśl poglądy Zygmunta Baumana, który w książce *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności* stwierdził:

[...] materiał, z jakiego lepione są postacie człowieka i społeczeństwa określa sposób, w jaki pisać możemy historię ich wzajemnego stosunku. Gdy pytamy, czy stosunek ten uległ z upływem czasu zmianie i czy zmiana ta uczyniła człowieka wolniejszym czy mniej wolnym niż wprzódy, przyglądamy się bacznie przekazowi, jaki człowiek od „społeczeństwa” – od tych spośród innych ludzi, którzy „ważą” na jego myślach i uczuciach – otrzymuje (Bauman 1995: 69).

Filip włącza do tekstu powieści prawie stronicowy pasaż na temat języka ojczystego i języków obcych, na temat regionów, w których

[...] se původní a všeobecně dorozumívací řeči krajín a zemí stává spíše mlčení, šum potoků, řek a splavů, vytyč jejich vichřů a bouří, zpěv domácích ptáků, pokud jsou zpěvní a chce se jim zpívat, křik živých bytostí v hodině smrti (Filip 2003: 191),

i ironicznie dodaje, że patos i mgliste poetyckie obrazy, które odnoszą się do języka ojczystego, przejmujemy zwykle z literatury. Trzeba tu dodać, że możemy definiować siebie przez milczenie wobec codziennej egzystencji, wobec tego, jak zmienia się woda w rzece, co już znamy ze starożytnej mądrości, ale chyba trudno byłoby nam milczeć w sytuacji, gdyby się okazało, że rzeka wyschła, zmieniła koryto lub całkowicie straciła swój charakter. Wtedy jednak ważniejsze jest zrozumienie niż obstawanie przy wybranym języku.

Środowisko, miejsce akcji

Motyw miejsca i przestrzeni pojawia się u Filipa w wielu formach, należy do powracających motywów, które często stają się wiadomością o egzystencji autora. Ostrawskie ulice i dzielnice nabywają u niego identyfikacyjnego charakteru, autor łączy je ze swym dzieciństwem i młodością. Podobnie jak regiony Nýrska i Chebu, z których pochodzą niektórzy sąsiedzi, są miejscem znacznie przemierzonym pod względem politycznym, społecznym i etnicznym i w całej twórczości Filipa permanentnie przewartościowywanym. Obecność człowieka i jego przestrzeni życiowej oferuje liczne możliwości samorealizacji i komunikacji, co potwierdzają również prototypowe domki jednorodzinne w zabudowie szeregowej w bawarskim miasteczku. Już swym wyglądem zewnętrznym, ujednoliconym wykończeniem i rytuałami typu niedzielnego „Kaffee und Kuchen”, dostarczają informacji na temat stylu życia. Czas i przestrzeń zapisane w powieści *Sousedé a ti ostatní* są rzadko przeżywane. Szeroka gama postaw sąsiadów ma być wprawdzie dowodem na społeczność bez uprzedzeń narodowych, etnicznych, społecznych i politycznych, mamy tu do czynienia z rentierami, z ludźmi zwykłymi (posterunkowy) i ekscentrycznymi, ale widzimy ich jednak zawsze tylko z zewnątrz, nic nie wiemy o ich wewnętrznym świecie. Ujawniają tylko swoją zewnętrzną stronę, często ukrywają swoje poglądy, pochodzenie i przeszłość. Wśród sąsiadów dochodzi do zwykłych codziennych spotkań i powierzchownych rozmów. Podczas gdy w starszych utworach Filipa świat i jednostkę dzieli konflikt polityczny, a postaci muszą wydostać się z określonej sytuacji, w której znalazły się w imię jakiejś wypaczonej ideologii, tutaj do przeszłości powracają jak do nostalgicznego okresu młodości. Tydzień dzieli wizyty sąsiadów, a wszystkiemu towarzyszy gadanie, gapienie się, sport, podróże turystyczne i zabijanie czasu. Rzeczywistość traci swoisty charakter, a zachowania jednostek są prezentowane raczej groteskowo. W taki sposób przedstawiana jest nawet nagła śmierć ludzi i zwierząt, zaginięcie postaci i zabójstwa, które często mają kuriozalną motywację.

Kształtowanie się i tworzenie indywidualnej strategii ruchu w tym konsumpcyjnym środowisku nastawionym na codzienne przyjemności tego powierzchownego świata byłoby celem samym w sobie. Jeśli bohater powieści, Oskar Měšťák

ček, najpierw obserwuje upodobania, skłonności i namiętności mieszkańców ulicy i w zasadzie jest względem nich lojalny, jeśli przygląda się odgrywanym przez nich rolom w wyimaginowanym teatrze rodzinnych lub partnerskich związków sąsiedzkich, jeśli słucha tematów konwersacji o uprawianiu róż, zza zasłony obserwuje sąsiadkę na spacerze z psem, a następnie wdaje się z nią w słowną utarczkę, to nie chodzi o identyfikację z miejscem. Ruch postaci z jednego miejsca na drugie nie dostarcza mu subiektywnych przeżyć, efektem stają się raczej fragmentaryczne, epizodyczne, niekonsekwentne zapisy pojedynczych danych. Obserwatorowi z zewnątrz, na którego autor jako narrator stylizuje się, istnienie postaci w tym środowisku nie oferuje żadnego głębszego sensu. Sam wybrał to miejsce, rozegrał w nim historię swojego życia, a ponieważ nie znajduje sensu w powrocie do Czech lub pielęgnowaniu więzi społecznych z krewnymi czy nawet z własnym potomkiem, pozostaje. Droga, która w egzystencjalnej koncepcji stanowi przesunięcie przestrzenne, w tej codzienności może prowadzić tylko do zaniku. I tak razem dzień po dniu sąsiedzi żyją, obserwują się, nawet godzą się, w zasadzie jednak są sobie obcy i obojętni, ale kiedy sytuacja zaczyna być poważna, wycofują się. To, co zostało tutaj powiedziane, nie jest dowodem na nieopanowanie kompozycji formy powieściowej, ale wskazuje, że ani morderstwo, ani ucieczka we własny świat nie są niczym wyjątkowym. Odpowiada temu również wybrany styl narracji i kolażowa kompozycja tekstu.

Dom, rodzina i relacje rodzinne

W powieści *Sousedé a ti ostatní* najbardziej intymnym miejscem ma być dom, do którego przeprowadzają się Měšťáčkové. Tutaj jest to nieokreślony obiekt, optymalny w swoich rozmiarach. Jak w każdym nowoczesnym i jednocześnie zamieszkałym mieście w takich i podobnych domach widzi się kompromis pomiędzy potrzebą prywatności, a potrzebą bycia częścią jakiejś społeczności. U Filipa jednak chodzi o coś więcej. Jakby bawił się znaczeniem słów *dom* i *ojczyzna prywatna*. W językach słowiańskich znaczą one przecież coś innego niż niemieckie słowa *Heim*, *Heimat*, co w języku niemieckim oznacza zarówno miejsce stałego zamieszkania, jak też ojczyznę. Czeski *domov* (polski *dom*) są postrzegane bardziej emocjonalnie, w sposób ciągły, podobnie zresztą w języku czeskim są różnie rozumiane wyrazy *dům* (*dom*) i *rodinný dům* (*dom rodzinny*), zwłaszcza gdy rodzina sama go zbudowała, odziedziczyła lub mieszka w nim kilka pokoleń. Gdyby istniała niemieckojęzyczna wersja tej powieści, autor musiałby prawdopodobnie użyć niekiedy słów, takich jak *Wahlheimat*, czyli miejsce, w którym człowiek świadomie postanowił żyć, które sobie wybrał, gdzie znajduje się teraz i względem którego kształtuje swoją postawę (Martinek 2007). Natomiast czeski *dům* oznaczany jako *domov* (dom rodzinny) miewa swoją atmosferę i informuje o indy-

widualnym podejściu oraz sposobie komunikacji w rodzinie, *dom* w powieści *Sousedé a ti ostatní* ewokuje miejsce stałego zamieszkania, życia. Kiedy czytamy tekst Filipa, coraz wyraźniej zdajemy sobie sprawę z tego, że różnice semantyczne i leksykalne między językami słowiańskimi i językiem niemieckim mogą powodować przesunięcie znaczenia w kierunku poczucia przynależności czy utożsamiania się z określoną wartością, ideą, wspólnotą społeczną, z tożsamością narodową, regionalną lub indywidualną, i Filip najwyraźniej bierze to pod uwagę. Trochę prowokacyjnie pisze:

Ve slepé uličce Im Krahwinkel si Oskar připadal, jako by sem spadl z jiné planety, jako cizinec, o němž se neví, kde byl dosud doma a jestli vůbec nějaký domov měl, jak dlouho zůstane, nebo jako zbrusu nový člověk vstupující na jeviště ve slepé uličce Im Krahwinkel do už dávno rozehrané hry, nebo jako nová, snad i tajemná postava, která si svou roli v komedii, ve frašce nebo tragédii i ve svém novém domově ve slepé uličce Im Krahwinkel musí teprve najít (Filip 2003: 13)

i dalej:

I třicet let po příchodu do německé ciziny mě zdejší lidé neustále obtěžují patetickými otázkami, jestli se v německy mluvící cizině necítím vykořeněn a jestli netruchlím po kořenech v moravské půdě... (Filip 2003: 14).

Jakby ciągle nosił w sobie to kruche „ja”, co zazwyczaj kończy się stwierdzeniem, że chcemy należeć do kogoś, ale nie chcemy, aby społeczeństwo nad nami panowało.

Strategia „ja” między obcymi

Dla obszernych powieści Filipa jest charakterystyczne to, że wiele razy obnaża w nich nieskuteczność racjonalnych strategii. Nie można zbyt wiele przewidzieć. Wyznaczanie sytuacji egzystencjalnej między „ja” i sąsiadami, między „ja” i „innymi”, tymi trzecimi, może przekształcić się w stereotyp albo nie będzie się przywiązywać wagi do działań tych ostatnich.

Relacje rodzinne, które są głównym tematem starszych powieści Filipa, pojawiają się w szeregu różnych subtematów, w częściowych motywach powiązanych przyczynowo i przypadkowo, funkcjonują naprzemiennie, rodzą się, rozwijają, giną i znikają. Powieść *Cesta ke hřbitovu* na przykład antycypuje tematykę części twórczości Filipa. Występuje tutaj relacja jednostki i rodziny, jednostki i historii, rodzinnej tolerancji i nienawiści, która przejawia się w formie różnych postaw i rozczarowań. Dla ojca Bohumila bożyszczem był majątek i dla niego stracił honor cywilny, małżeński i ojcowski. Dla Oskara Měšťáčka przeznaczeniem jest pisanie, któremu towarzyszy swoisty wewnętrzny niepokój, poczucie inności bytu. Jego bohater zostaje wrzucony w świat, wyrusza w kolejne podróże, ciągle zaczyna od nowa, porusza się w tej czy innej przestrzeni, ale chce być niezależny, oba-

wia się utraty ciężko zdobytego poczucia wolności. Mimo to pielęgnuje kosmopolityczną komunikację, nagle zdaje sobie sprawę z tego, że społeczeństwo tworzą ludzie, których nie interesuje historyczna przeszłość ani pamięć pokoleńniowa. Filip coraz wyraźniej uświadamia sobie, że każdy wykonany gest ma przede wszystkim samoistne znaczenie, stwierdza, że każdy odgrywa go sam w swoim imieniu i za pomocą swojej tożsamości egzystencjalnej, ponieważ w niektórych sytuacjach patos słowa może stracić swoją rangę.

Gra jako zasada kompozycyjna

Historia Oskara Měšťáčka jest właściwie traktowana ironicznie, spektakularnie i z czarnym humorem. Nie ewokuje życzliwego humoru typu Poláčka, raczej odpowiada satyryczno-parodystycznemu stylowi epoki postmodernistycznej. Ponadto również zachowanie bohatera można porównać do globalizacyjnego obrotu kuli z ruchomym środkiem ciężkości. Oskar obserwuje innych i siebie, jest uważnie obserwowany przez swoich sąsiadów, zwiększa możliwości widzenia swojego oka i wszystko obserwuje przez lornetkę, podsłuchuje cudze rozmowy za pomocą nowoczesnych urządzeń do prowadzenia podsłuchu, przy tym zbytnio go to nie interesuje. Nie wie, kto właśnie na niego patrzy, a kto go podsłuchuje. Sam się broni, że motywuje go do tego jego twórczość, gdyby zaczął pisać, ale ostatecznie sam dobrowolnie staje się częścią jakiegoś *reality show*. Zaraz na początku powieści *Sousedé a ti ostatní* autor informuje o osobach i rolach, określa ulice i domy jako przestrzeń sceniczną i odpowiednie kulisy dramatu. Na tę metodę zwrócili uwagę już inni, jest ona powszechna w twórczości Filipa i ulubiona przez wielu innych autorów, w tym przez Milana Kunderę. W powieści *Sousedé a ti ostatní* Měšťáček rozgrywa swoją grę w pisanie, kiedy żona śpi lub udaje, że śpi, odgrywa własną grę w sąsiada, grę pełną gestów i wielkich słów, kiedy udaje rozgoryczenie podczas wizyty krewnych:

Nahoře na schodech si připadal jako na jevišti. Ten nápad s jevištěm se Oskarovi zalíbil, a tak se rozhodl sehrát před svými domnělými příbuznými a před zvědavými sousedy komedii (Filip 2003: 38).

Gra jest rozumiana tutaj jako seria kolejnych spotkań, z których każde tworzy zamkniętą całość i to od gracza zależy, czy i gdzie zechce ją kontynuować. Kiedy pojawia się była kochanka z rzekomym synem, Měšťáček grę kończy, znika, ponieważ dystans między nimi jest na tyle duży, że nawet nie próbuje zorientować się w nowych zasadach gry. Podczas gdy w poprzednich powieściach bohaterowie byli tragicznymi ofiarami, a przedstawianie ich egzystencji wiązało się z ujawnieniem czynników zewnętrznych, nowy bohater Filipa współtworzy swoją sytuację w oparciu o zasady postmodernistycznej gry.

W powieści realizuje się modus epicki i dramatyczny, przy czym ten ostatni zmierza do tragedii i komedii jednocześnie. Gra, jedna z reguł kompozycji, które powtarzają się u Filipa, staje się tutaj wyznacznikiem pobytu człowieka na świecie, ale także jego końca. W przeciwieństwie do tragedii dramatycznych w wielu przypadkach konflikt powstaje i rozwija się tak, że kończy się śmiercią, ale jest to śmierć niepotrzebna, która osłabia znaczenie zdarzenia. Zgony sąsiadów, następujące w krótkim czasie po sobie, tracą nadzwyczajność, nie szokują swoim tragizmem. Epickie i dramatyczne momenty nie są wyeksponowane, a przez to wewnętrzne wyobcowanie się wzmacnia. Spory prowadzone są w dość groteskowej atmosferze, formy śmierci zawierają sygnały ukrytej tragikomicznej farsy. Stanowią raczej anegdotyczne rozwinięcie współżycia, losu pełnego ironii. Wszystko dzieje się właściwie na zasadzie splotu okoliczności, pomyłek, wątpliwości, zazdrości, rozpacz, rezygnacji, nieudanych sytuacji, niespełnionych oczekiwań i rozczarowań.

Powieść przypomina sztukę teatralną, ale też serial telewizyjny, oparty na regułach gry komputerowej. Gra się kończy, bohaterowie zostają zastrzeleni, można rozpocząć grę od nowa. Czasami gra życiowa ma charakter panoptikum, kiedy indziej teatru rozmaitości, czasami zaś formę gry z samozachowawczą maską, ponieważ narrator nie chce dać się zabić lub opanować, kiedy indziej grze towarzyszy nieustająco improwizowana aktywność.

Trwale wartości

Wróćmy do początku. Co ma trwałą wartość w hierarchii wartości Měšťáčka i co reprezentuje dom rodzinny? Myślę, że mimo wszystko jest to wewnętrznie uznana forma relacji międzyludzkich, miłości, zrozumienia i wzajemności w partnerstwie życiowym. Żona Měšťáčka, Olga, jest chyba jedyną w powieści szanowaną, poważaną istotą, jej sypialnia jest niemal świątynią, a w jej cichej obecności odbywa się *katharsis*. Olga i jej proroczy sen są źródłem bezpieczeństwa, spokoju, stają się macierzystym portem i unikatowym, inspirującym, a przy tym nie przeszkadzającym, zapleczem. W jej obecności przedmioty znajdują porządek, uspakajają się, sprawy rozstrzygają się, jakoś same się rozwiązują, a pisarz, czeski wygnaniec i obywatel Niemiec, Oskar Měšťáček, może gorączkowo zapisywać, co zauważył w określonych odstępach czasu, przy tym w ogóle nie musi zwracać uwagi na to, czy pisze po czesku czy po niemiecku. Relacje oparte na zrozumieniu i poszanowaniu między mężczyzną i kobietą są w przekazie Filipa trwalsze i głębsze niż te wywołane przez seks i libidinalną motywację, przez konflikty, starcia, emocjonalnie skrajne rozwiązania i ekscesy psychiczne. Tutaj modernistyczna metoda twórcza Filipa i postmodernistyczna aluzja przeplatają się z czymś tradycyjnym, uniwersalistycznym, niemal archetypowym. Choć bohater zadaje sobie od-

wieczne pytania egzystencjalne, które w powieści zyskują postać: „kdo vlastně jsem? A proč jsem tady... Jak jsem se sem dostal?” (Filip 2003: 11), to jednak tęskni za porządkiem i bezpieczeństwem domu rodzinnego oraz rodziną.

Pocituje až panický strach ze záludných náhod, které už několikrát zpřevracely jeho život, svedly jej na scestí a někdy do nastražených pastí (Filip 2003: 11).

W kwestii powieściowego poszukiwania wyznaczników tożsamości jednostki dochodzimy do wniosku, że mimo podania w wątpliwość stabilności i pewności więzi identyfikacyjnych, definiowanych w ustalonych pojęciach (tożsamość indywidualna, regionalna, narodowa) i rozwijających się w określonej przestrzeni, Ota Filip wykazuje potrzebę zmierzenia się z tymi wyznacznikami i w ten sposób wskazuje na konieczność zadawania pytań i poszukiwania na nie odpowiedzi.

Rozdział V

Regionalizm z wpływami postmodernistycznymi

1. Koniec wołoskiej idylli w powieści *Paterek a pastýřka laní* Miroslava Stoniša

Miroslav Stoniš (ur. 1938), ostrawianin, przez lata dał się poznać jako wszechstronny twórca, poeta, pisarz, autor książek dla dzieci, scenariuszy telewizyjnych i sztuk teatralnych. Wbrew owej różnorodności poszczególne elementy twórczości Stoniša łączą się, mniej lub bardziej silnie przenikają się nawzajem i przeplatają. Ich artystyczna bliskość wynika z tych samych założeń poetyki. Od pierwszej powieści (*Povídky pod polštář*, 1963) jest raczej skłonny do zabawy lirykiem miłosnym, a nawet erotycznym, jest bardziej mistyfikatorem, niż twórcą mitów o Ostrawie, dysponuje bogatą wyobraźnią, wyczuciem hiperboli i groteski, nie znajdujemy więc u niego poważnych czy tragicznych tonów. Jego Kerim (czytany wspaniale to Mirek) oddaje się miłości i łatwiej porusza się w swoim fantastycznym świecie niż w rzeczywistości. Jako początkujący redaktor ostrawskiego czasopisma „Červený květ” Stoniš poszukiwał pamięci regionu innej od tej, którą proponował Bezruč (Macura 1997: 118). Wraz z rówieśnikami, którzy nazywali siebie Autorami w powijakach, wykazywał tendencję do ludyczności, która pojawia się także w ich programie „ismuizmu”. Jako zapalony czytelnik Stoniš wierzył jednak bardziej w kreatywną siłę literatury niż w manifesty. Nie chodzi nam tutaj o ustalenie wyimaginowanych wpływów i inspiracji w jego wczesnej twórczości, chociaż nazwiska czeskich i francuskich pisarzy awangardowych same się nasuwają, chcemy raczej zwrócić uwagę, że dla autora decydująca okazała się sytuacja literacka pierwszej połowy lat sześćdziesiątych. Społeczność kulturowa regionu stopniowo różnicowała się światopoglądowo i artystycznie, uwaga przenie-

siła się bardziej na człowieka i jego prywatność. W dziełach literackich Stoniša dochodzi wprawdzie do przenikania się problemów społecznych, intymnych i emocjonalnych, stale jednak autor powraca do prywatnej strefy, przeważa tu tendencja ku mniejszym formom gatunkowym – opowiadaniu i noweli. Jeśli Stoniš zdecydował się w 1968 roku na obronę wolności i demokracji, to wynikało to z jego twórczego ducha i wewnętrznego oporu wobec przemocy. W następstwie tego jednak nie mógł przez ponad dwadzieścia lat publikować, a pracę znalazł tylko w magazynie meblowym. W latach siedemdziesiątych należał do bezwzględnie zakazanych autorów w regionie, aż do połowy lat osiemdziesiątych nie mógł tutaj prezentować swojej twórczości artystycznej. Pisanie jednak było dla Stoniša nadal niezbędną czynnością duchową, pisał do szuflady lub publikował pod pseudonimem. Z rozwojem czeskiej kultury i literatury po aksamitnej rewolucji Miroslav Stoniš wiązał ogromne nadzieje, gorliwie włączył się do nowego życia kulturalnego. Na początku lat dziewięćdziesiątych został zastępcą dyrektora Telewizji Czeskiej w Ostrawie i m.in. napisał scenariusz do ośmioczęściowego serialu telewizyjnego na podstawie powieści Oty Filipa *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* (1994, reżyser Otakar Kosek). Wkrótce jednak doznał rozczarowania, zaczął tematyzować aktualne problemy tego okresu (komercjalizacja, relacje rynkowe, globalizacja). Droga od prozy liryzowanej prowadzi go do ironicznego i sarkastycznego modelowania motywów i intertekstualnych nawiązań szczególnie do filozofii postmodernistycznej, z dużą częstotliwością wykorzystuje techniki pop-kultury. Autor czasami już na pierwszym planie aktualizuje atrakcyjne dla odbiorcy problemy, jest „uvnitř již groteskně sršatým” (Macura 1997: 117). W latach dziewięćdziesiątych wciąż próbuje intertekstualnie nawiązać do modernizmu, ale widać to jedynie w parodystycznych, demystyfikacyjnych elementach, ma świadomość, że nie tylko w ten sposób nie wpłynie na zmianę otaczającego go świata, który na zewnątrz oddziałuje jako śmieszna gra pełna grubiaństwa i kompromisów, ale nie rozbawi też czytelników, którzy w erze tożsamości cyfrowej ostatecznie sięgną i tak po coś innego. Już sama aktywność zawodowa Stoniša i pisanie scenariuszy starczyłaby na osobny rozdział, podobnie jak obserwowanie, w jaki sposób kontynuuje on pracę nad obrazami i częściami epizodycznymi, jak wykorzystuje jako absolwent Wydziału Filmowego Akademii Muzycznej w Pradze (AMU) technikę montażu filmowego.

Wpływy postmodernistyczne

Świat powieści *Paterek a pastýřka laní* (2003) autor profiluje jako przeciwieństwo środowiska miejskiego. Nie potrafi pogodzić się z upadkiem wartości, z odejściem od dumy, z brutalną manipulacją ludźmi, z bezwstydną mamoną i czeską służalczością oraz sprzedajnością, jednak zgodnie z przyjętym przez sie-

bie ukierunkowaniem na człowieka pokazuje zmianę wartości w konkretnym i zamkniętym świecie. Chciałby dążyć do zgody i harmonii, lecz widzi raczej nadużycie naiwności, nieporozumienie i niezrozumienie, intencjonalność relacji. Konflikt w powieści nie wynika z zakazanego związku erotycznego katolickiego księdza, „wielebnego” Ignáca i młodej powabnej maturzystki, Zuzanki, ale raczej z nowych relacji. Stoniš jest sensualistą, we wszystkich przypadkach nigdzie nie ukrywa fizycznej cielesności. Ten obszar życia bowiem uważa za naturalny dla człowieka i nienależący do zachowań zakazanych i niegodnych. Stoniš nie tabuuje erotyki, ale wyraża ją językiem obrazowym. Rozbawienie budzi moment, kiedy wielebny Ignác w imię nadziei i wiary w miłość nie traci serca, ale głowę i to do tego stopnia, że zaczynają za niego decydować nowobogaccy. Rozwój Ignáca jest przedstawiony epizodycznie, ale nie w izolacji, ma swoją gradację. Niemal profanuje Komunię świętą, ponieważ emocjonalnie nie może poradzić sobie z sytuacją, a przebudzenie fizyczności pochłania go całkowicie. Nie rozumie zaleceń urzędu kościelnego, aby Zuzanka została kucharką na plebanii, ponieważ wierzy w życie partnerskie mężczyzny i kobiety w małżeństwie. Przedstawianie erotyki przez Stoniša łączy się z elementarnymi, niemal idyllicznymi naturalnymi obrazami – z wizją nocnej polanki z łaniami, pojawia się jego ulubiony obraz wody jako naturalnego elementu łączonego z erotycznym doznaniem. Sceny mają mitotwórczy charakter i stają się znakiem wyraźnego związku człowieka z naturą, przy czym na początku intymna relacja z Zuzanką nie traci nic na figlarności.

Ignác jako delikatny marzyciel-outsider nie pasuje do nowych stosunków, jest zbyt naiwny, zaślepiony miłością, jest niepraktyczny w życiu świeckim, którego tak naprawdę nie rozumie. Po odejściu z Kościoła staje się osobą bez zakotwiczenia w rodzinie, znajduje się w sytuacji ofiary. Szkielet gatunkowy powieści jest prosty, banalny, jednak uzyskuje pełnię dzięki temu, w jaki sposób nawarstwiają się na niego następne epizody, różne postawy względem świata i wypowiedzi, które implikują ruch. Ignác nie rozumie lubieżnych aluzji, jest zagubiony w gąszczu wydarzeń w obcej mu przestrzeni, traci świadomość ciągłości, nie uświadamia sobie własnej degradacji. Stopniowo staje się barankiem ofiarnym, z księdza zmienia się w tanią siłę roboczą wszechmocnego markiza Gero, nie uświadamia sobie, że również jego Zuzanka już od dawna nie jest świętą, dawno opuściła łanie i gołąbki, zamieniła górski strumyczek na propozycję kąpieli w supernowoczesnej wannie z hydromasażem. Brak ciągłości w czasie i przestrzeni dotyczy także gatunku. Rozwojowa powieść miłosna zmienia się w groteskę, sentymentalizm kontrastuje z paradoksem. Ignác zachowuje się jak prostaczek, opierający się na tradycyjnych wyobrażeniach miłości, która przenosi góry, miłości do człowieka jako do swego bliźniego. Z niezależnego wielebnego pasterza owiec staje się osobistym spowiednikiem markiza, jest przez niego opłacany, a następnie staje się chłopcem na posyłki i malarzem płotu, do którego jest w przenośni przywiązywa-

ny za nogę jak niewolnik. W powieści relacje rozwijają się tak szybko, że Ignác nic nie zauważa, nie potrafi odmówić, nie zdobywa się na żaden opór i w rezultacie jest w swoim środowisku ignorowany. Dziki i tajemniczy górski krajobraz osnuty mitami jest zepchnięty na drugi plan, okolica siedzib nowobogackich zmienia się w sztuczny i pielęgnowany park, gdzie zachodzą niesłychane, nadprzyrodzone zjawiska. Na przykład mączka ceglana sama się przesiewa na opuszczonym korcie, drzwi same się otwierają, po niebie latają martwi poeci.

Stonišowi nie chodzi tylko o łączenie w powieści technik popularnych i artystycznych, o różne modelowanie hiperboli w tematach osobistych, ale o wykorzystanie depersonalizacji, desemantyzacji, dekompozycji, dehumanizacji, demityzacji. Jego postacie są celowo czarnobiałe, przedstawione sceny przypominają osobliwy panoptyczny teatr, gdzie wypowiedzi bohaterów nie oczekują repliki, każda postać odgrywa przypisaną jej rolę zgodnie z wysokością honorarium. Powierzchnowym i skorumpowanym czasem odpowiadają stanowiska urzędów, instytucji, sądów, nie istnieje prywatność ani tajemnica. Przekupni prawnicy wykonują swoją profesję z taką dozą cynizmu, że nie można mówić nawet o podstawowej odpowiedzialności zawodowej. Łapówkę można dać każdemu i za wszystko i nie tylko to: w powieści można kupić również prawa naturalne i fizyczne.

W powieści *Paterek a pastýřka laní* spotykamy się z echem starszych utworów Stoniša, ponieważ już wcześniej tworzył on liczne parodie różnych gatunków (przypomnijmy utwór *Jen tak do větru*). W przeciwieństwie do zjadliwego przyjęcia przez krytykę literacką erotycznie nastrojonego *Ďábla Luciana Nero* (1998) powieść *Paterek a pastýřka laní* była pozytywnie oceniana, a nawet w 2003 roku zdobyła nagrodę literacką wydawnictwa Knižní klub. Pozostaje otwartym pytaniem, czy swą ironią autor chce czytelnika tylko bawić i wzbudzić jego zainteresowanie, czy też chce krytykować społeczeństwo po aksamitnej rewolucji, ponieważ potrafi wnikliwie obserwować relacje świeckie i kościelne, sugerując, że deformacja społeczna, widoczna powszechnie, stanowi konsekwencję wcześniejszej kolaboracji Kościoła z reżimem.

Przestrzeń i przestrzenność

W powieści poruszamy się po Beskidzie Śląskim, ale takie osobliwości mogłyby rozgrywać się gdziekolwiek. Ironiczne przesunięcie, do którego ciągle dochodzi w utworze, banalizuje każdą tradycję, dlatego istotniejszej roli nie odgrywa tu nawet dialekt użyty niekiedy w przekleństwach. Wypowiadane słowa stają się kliszami, kazanie wielebnego w odniesieniu do praktyki życiowej brzmi śmiesznie, podobnie jak podczas wspólnej modlitwy w kościele zlatują się w powietrzu aniołowie. Tradycja i archaiczność stają się tandetą, nazywanie księdza wielebnym przypomina XIX wiek. Początkowo wszystkie wydarzenia rozwijają się

w zwolnionym tempie, jak w prozie realistycznej o tematyce wiejskiej, do przyśpieszenia dochodzi, gdy następuje przewartościowanie wszystkich głęboko zakorzenionych systemów wartości. Ignác łamie celibat, z miłości do dziewczyny występuje ze stanu kapłańskiego, pozbywa się swojej elitarniej pozycji społecznej, traci twarz, dumę, poczucie godności osobistej i właściwie nawet nie wie, czy narodzony chłopiec jest jego synem. Dziewczyna Zuzanka – pasterka łani – nawet nie pamięta już swojej najpierw platonicznej, pierwszej miłości, staje się seksoholiczką. Autor odchodzi tutaj całkowicie od intencji znanego australijskiego romansu Colleen Mc Collough *Ptaki ciernistych krzewów*. Sytuacje komiczne powstają z powodu rozbieżności między oczekiwaniem a rzeczywistością, a także z powodu redukcji tzw. wysokich wartości, takich jak miłość, macierzyństwo. Podejrzany świat gangsterów i prostytutek, na czarno odzianych kierowców taksowek i krzepkich ochroniarzy, skorumpowanych ludzi wszelkich zawodów, którzy otaczają markiza, to pozostałość utworu *Đábel Lucian Nero*. Wszystko gwałtownie się zmienia, również nauczyciele i księża nie spełniają swojej misji, giną wartości duchowe, wszystko się uprzedmiotawia, wszystko, co naturalne zastępuje się sztucznym. Stopień kondensacji czasu w trzeciej części utworu objawia się w formie, która przypomina wiadomości bulwarowe i informacje publicystyczne. Stracił na znaczeniu oryginał, wystarczy, że coś wygląda „jak”. Ustalone wartości moralne i normatywne nie znajdują zastosowania, słowa ulatują niemal natychmiast, bohaterowie tracą indywidualność i tylko zmieniają stroje jak w kulturze karnawałowej, ciągle przemieszczają się, przy czym środowiska, w których żyją, są tym bardziej atrakcyjne, im bardziej są sztuczne, czas przestaje być nośnikiem wartości i jest tylko zwykłym biegiem lub doganianiem.

Stoniš celowo skonstruował tę powieść jako prostą historię, która opiera się na zasadzie kontrastu, z wykorzystaniem hiperboli. Stan duchowny stoi obok świeckiego, to co tradycyjne obok supernowoczesnego, pasywne obok hiperaktywnego a nawet agresywnego, artyzm obok kiczu itd. W mikroświatach zanika naturalny związek między przyczyną i skutkiem. Wszystkie analogie, które mają zastosowanie do tradycyjnych kategorii ogólnych, zawodzą, a sytuacje są przedstawiane z przesadą, którą autor stosuje zarówno do bezpośredniej, jak i pośredniej prezentacji cech charakteru wybranych postaci. Stoniš bawi się, kiedy rozgrywa pozornie zabawny koktajl, w którym urzeczywistniony akt miesza się z chorobliwie wyśnionym, to co erotyczne staje się pornograficznym, romantyczno-naïwne i sentymentalne jest po prostu śmieszne, cielesne, przygodowe i trywialne nie różni się od wychowawczego, śmiech zmienia się w grymas, nie ma żadnej różnicy między tym co komediowe, a tym, co panoptyczne. Nie obowiązują tu żadne wzorce społeczne ani normy etyczne, ponieważ powszechnie panuje niekonsekwencja, tendencja do łączenia tego, czego nie da się połączyć.

Początek jest naiwnie niewinny. Wiejska dziewczyna Zuzanka spotyka się w nocy z Ignácem w uzgodnionym miejscu za murem cmentarza, przyciąga ze sobą skrzynię z pianinem, ponieważ kiedy jest szczęśliwa, musi grać. Po akcie miłosnym rozbrzmiewa więc pod rozgwieżdżonym niebem muzyka Chopina i to tak długo, aż w obojgu znowu rozbudza się nowa namiętność. Nawet nie zauważają, że pianino zjeżdża do potoku. Westchnienie dziewczyny nad rozbitym instrumentem jest zabawne, ponieważ wyobraża sobie ona, jak mogłoby dopłynąć do morza i jak zagrałyby na nim syreny. Może i tam stałby się podobny cud, taki, jaki przeżyła ona sama. Następnie pojawia się uwaga na temat dziewictwa, stanu nieostosownego wśród rówieśniczek ze szkoły. Asocjacyjna gra zaciera granice między rzeczywistością a sferą nierealną, mieszają się motywy prawdziwe i magiczne, baśniowe, które dobrze znamy z wcześniejszych utworów autora, sytuacja powoduje wesołość i wywołuje śmiech. Świat miłości może być pełen cudów, może być romantyczny. Na początku gra na instrumencie przeplata się z grą miłosną, ale wtedy gra zmienia się w farsę. Idylliczna wizja pasterki łani – wpółobnażonej Zuzanki, która w nocnej ciszy lasu dotyka piersiami płochych saren, inspirować Ignáca do cytowania wersetów z Biblii, zwłaszcza z Pieśni nad pieśniami, jest wprawdzie obrazem o kiczowatej dwuznaczności, ale i tak znika tak szybko jak ustronne, zaciszne miejsce. Po okolicy niesie się dźwięk autoalarmów przyjeżdżających samochodów, w nocy ćwierkają sztuczne ptaki.

Za pomocą różnych nawiązań intertekstualnych, odwołań rzeczowych i metaforycznych, analogii krajobrazów, środowisk, postaci, za pomocą autorskich dopisków i glos dochodzi do łączenia niewspółmiernych elementów, które wprawdzie nie wykluczają się, ale też nie mogą połączyć się i całkowicie uchwycić poszczególnych znaczeń, których chyba nawet nie ma. Tego, co czarne i białe, materialne i duchowe nie można postrzegać jako opozycji prawdziwego i fałszywego, bo w rzeczywistości nie ma między nimi konkurencji, a niektóre znaczenia stają się ważne tylko wtedy, gdy ktoś je zauważy. W absurdalnym kodzie semantycznym często giną. Dla metod Stoniśa charakterystyczna jest odwracalność hierarchii, która wykracza poza gatunki i rodzaje narracji. Pozwalają one czytelnikom na przyjmowanie informacji zgodnie z ich zainteresowaniami i kompetencjami czytelniczymi. Jeżeli czytelnik skupi swoją uwagę na relacjach między bohaterami, wkrótce odkryje, że tam, gdzie autor mówi przede wszystkim o miłości, cielesności, zmysłowości, przeważa tolerancja, króluje humor a nawet figlarstwo.

Chociaż mottem powieści jest jedno z przykazań Bożych „Nie cudzołóż”, to dla Stoniśa niewierność nie jest tak wielkim grzechem jak sprzeniewierzenie się. Zerkanie wielebnego podczas spowiedzi na piersi Zuzanki, rytualne tańce ojca Andrzeja wokół parafialnej kucharki Albiny, okraszone droczeniem się o czesko-polski słownik, mają raczej wydźwięk figlarny, mieści się w nich duża doza tolerancji, natomiast śmieszne a nawet żalotne są zaloty taty Gargoli, ojca Zuzanki,

niegdyś dumnego górnika i odlewnika, teraz obłudnego chłopca na posyłki i kochanka sekretarza dyrektorki Urzędu Pracy. W tym przypadku Stoniš jest zjadliwy. Przeszkadza mu paplanina i frazesy, gesty i kompromisy, wyrazy uniżoności i uległości, intencjonalność w postępowaniu. Miliarder Markiz Gero, ironicznie nazwany jak ten, który wygubił połabskich Słowian i jak znana postać z tomu poezji Bezruča pt. *Slezské písňe*, zdecydował, że będzie nowożytnym Zbawicielem, a mimo to nikt mu w tym nie przeszkadza, z wyrachowaniem schlebiają mu jego zdolni do wszystkiego sługusi.

Podstawę powieści Stoniša stanowi świat fikcyjny z mentalnym obrazem czasów, w których potęguje się arogancja władzy oraz potęga pieniądza i nacisku ekonomicznego. O jakiejś głębszej duchowej przestrzeni czy przestrzeni marzeń nie może być mowy, ponieważ zostały wyparte, podważane jest znaczenie krajobrazu czy tradycji. Panuje tutaj osobliwa hierarchia, więc nie można dokładnie powiedzieć, kto podejmuje działania z własnej woli, kiedy traci zahamowanie albo rozsądek, pozwala prowadzić się kuriozalym upodobaniom głupców, dlatego że źle ocenił sytuację, a teraz jest już za późno na bunt. Stoniš bawi się określoną przestrzenią *sacrum*, miejscami kultu, takimi jak np. kościół, związany z tajemnicą spowiedzi (konfesjonał) i obecności Boga przemienionego w hostii, bawi się naturalną sielanką (las, pasieka), określonym wiejskim otoczeniem (plebania, cmentarz, chałupka, dom) i krajobrazem miejskim (restauracja U Tří pávů, Urząd Pracy), siedzibami (zamek zbudowany w stylu nowoczesnego baroku, z kortami i sztucznymi trawnikami, gdzie podzamczem są garaże i budynki gospodarcze właściciela). Bawi się pojęciami, takimi jak „pamięć ojczyzny”, powszechnym w regionie kolorytem krajobrazu (zarośnięte ścieżki), ustaloną topiką. Postmodernistyczna parodia rozmywania granic w czasie, przestrzeni i kontekstach relacyjnych rozchodzi się tutaj na tyle, że nawet bohaterowie nie są w stanie odróżnić tego, co jest lepsze, czy zimna noc z księżycem i gwiazdami, czy klimatyzowany pokój o stałej temperaturze w dzień i nocy. Gra jest kontynuowana i polega na przeplataniu się dzikiego krajobrazu z wypielęgnowanym ogrodem, z drogim ogrodzeniem i rzadkimi drzewami, z domami arogancko wzniesionymi na miejscu z najpiękniejszym widokiem na okolicę, wyposażonymi w drzwi antywłamaniowe i zamki bezpieczeństwa.

Źródła komizmu literackiego

Wróćmy do źródeł komizmu literackiego. W utworze Stoniša zasadniczo mamy do czynienia ze zdemaskowaniem błędnej ścieżki marzycieli i poetów, którzy chcieli udać się w podróż inicjacyjną i w kobiecie widzieli tę, która ich wtajemniczy, jednak ich ideały ulegają społecznej sublimacji, więc także i oni zaczynają podążać drogą racjonalną, materialną i drogą upadku. Były walebnny Ignác osta-

teczenie nie wzbudza współczucia, ponieważ jego nowa błazeńska rola mu nie przeszkadza.

W powieści współoddziałują efekty, które mają podwójne źródło: są obecne w formie *k o m i z m u s y t u a c y j n e g o* (świat do góry nogami, sytuacje groteskowe, przypominające farsę) oraz *k o m i z m u z n a c z e n i o w e g o* (*d y s k u r s y w n e g o*). Procentuje tutaj intelektualne upodobanie Stoniša do gry motywami, tematami i prototekstami literackimi, które w oryginale są traktowane poważnie, tutaj zaś stają się apokryfami, pojawiają się w zaskakująco komicznych, parodiowanych sytuacjach, wzmocnionych przez komizm językowy. Komizm dyskursywny ma różne pochodzenie. Składają się na niego cytaty biblijne, quasi-cytaty, parafrazy, barokowa homiletyka, niekiedy przypomina fragmenty z katolickiej literatury moralizatorskiej, parodiowane są czeskie wiersze klasycznej liryki miłosnej i liryki przyrody (reprezentowana jest tu poezja Šrámka i Neumanna), znajdujemy tu także echa folkloru, odwołania do literatury regionalnej (szczególnie częste są cytaty z dzieł Petra Bezruča), do klasycznych dzieł literatury dla dzieci (przywołana jest np. bajka *Broučci* Karafiáta), do tej mieszaniny przedostają się też elementy literatury popularnej, thrillera, literatury naukowej, mass-mediów. Na tym poziomie powszechne jest tu znieważanie modlitw, literatury klasycznej czy naukowej (odwołania do M.C. Putny). Jeżeli parodia dotyczy męskiej słabości do ulegania kobiecym wdziękom, wówczas poszczególne pasáže mają charakter niewielkich etiud, przypominają raczej muzyczne wariacje lub figlarne pomrukiwania. Jeśli ktoś zaczyna w ten sposób cytować i jeśli należy do świty markiza Gero, wtedy słowa stają się kwiecistymi frazesami i zwrotami, a rozmowy prowadzą donikąd.

Źródłem komizmu językowego są przede wszystkim frazeologizmy i ustalone zwroty frazeologiczne, idiomy, powiedzenia i przysłowia, dosłowne wyrażenia (Zuzanka „uwielbia” wielebne), frazesy polityczne, ustalone zwroty stylistyczne. Niektóre postaci są za pomocą języka charakteryzowane wprost. Kucharka na plebani, Albína, w kuchni „obraca się na pięcie”, aż spódnica podnosi się jej wysoko ponad kolana, i wtedy świecą jej białe uda, a spódnica podnosi się aż do fioletowych bawełnianych majtek. Jej ruchy przypominają taneczne obroty podczas ludowego tańca, należą one podobnie jak piosenka do tradycji regionu. Danie zwane „volská oka” („jajka sadzone”) jest w stanie ożyć i być może bardziej wrażliwie niż oko ludzkie zareagować na obecną sytuację. Jeśli nie zostało spożyte w porę, staje się ostrzeżeniem i mama Gargolová zaczyna się go bać (Stoniš 2003: 79).

Chociaż sytuacje widziane z zewnątrz wydają się zabawne i śmieszne, a historie opowiadane są z zastosowaniem hiperboli, z wykorzystaniem gry sytuacyjnej i językowej, wyraźne jest też poczucie groteski i nonsensu, to stopień absurdu jest zróżnicowany, mocniejsze są kontrasty i metody odwrotnej logiki, autor nie skąpi

ironicznego dystansu. W powieści spotykamy się nie tylko z aluzjami do ludowego kiczu i sentymentalizmu, do zamilowania do romantyzujących i sielankowych obrazów, ale także do dosłowności. „Paterek bez fary by se mohl tak leda pást” (Stoniš 2003: 79). Autor miesza sceny z opowieści z kalendarza, z romansów i telenowel, odwołuje się do kuszenia, rozpoczynającego się gdzieś w momencie wypędzenia z raju, ale zawsze wytycza granice. „Zamilovala jsem se do svého zpovědníka, ale ty po mě chceš, abych milovala nezaměstnaného!” (Stoniš 2003: 79). Absurdalność asocjacji polega również na tym, że autor nie wyklucza, iż wszystko jest ze sobą powiązane, dlatego możemy zamieniać wielkość i małość, przeszłość i terażniejszość. Petr Bezruč, bard śląskiego ludu może być zamieniony z podejrzaną autentyczną postacią, z bankierem z tym, który wyprowadził kapitał z banku Moravia – Petrem Bezručem, prototypem dzikiej prywatyzacji w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. W powieści pojawia się szereg wyrażen, które przypominają reżim komunistyczny, ale nie brakuje też nowomowy mechanizmu rynkowego. Zuzanka na przykład poucza partnera tymi słowami:

Hodnota každého člověka spočívá v tom, kolik vydělává, jaká je jeho hodnota na trhu práce. To ti snad nemusím vysvětlovat, paterku, to už dnes ví každý školák (Stoniš 2003: 158).

Komizm pasma narratora opiera się na przeplataniu *sacrum* i *profanum*, tego co idealistyczne i materialistyczne. Marksistowska definicja „wolności jako poznanej konieczności” została po raz pierwszy wypowiedziana przez byłego nauczyciela, z oddaniem służącego markizowi Gero tylko za mieszkanie, później posługuje się nią sam ekswielebny Ignác, w którego ustach brzmi zupełnie absurdalnie. Początkowy zachwyt Gero filozoficzną głębią i chrześcijańską wyobraźnią w kazaniach wielebnego znika, gdy ten zostaje jego osobistym kapłanem i w pełni dostosowuje się do wymogów swego chlebobdawcy. Ojciec Ignác przejmuje sformułowania z oryginalnej retoryki miliardera, a barczysty, samolubny i wielkopański Gero wraz ze swoim uwodzicielskim orszakiem skąpo ubranych kobiet, które Stoniš nazywa odaliskami, bez skrupułów manifestuje swoją wyższość, wygłasza formułki katolickie, komunistyczne i kapitalistyczne, przy czym większości otoczenia imponuje jego majątek, przez co staje się niedoścignionym wzorem do naśladowania. Wszyscy w tym regionie chcą pracować dla niego, dać się przekupić, zwłaszcza gdy są to odpowiednio duże pieniądze. Prawnicy, nauczyciele, księża są ostatecznie gajowymi, ogrodnikami, służącymi, mimo że jeszcze niedawno przysięgali, że to nigdy nie nastąpi.

„Než hrát tomu zbohatlíkovi falešného kněze,” zvolal jsem, „to budu radši rovnou pracovat u dráhy!” (Stoniš 2003: 142).

W ten sposób Ignác poszedł utartym szlakiem. Przykładne zasady chrześcijaństwa (duchowa czystość, pokora, ubóstwo, miłosierdzie) po cichu znikają, następnie giną i po diabelsku mieszają się z korupcją. Nie tylko nie dochodzi do na-

wrócenia grzeszników, jak można było się spodziewać, ale wręcz przeciwnie, wszyscy niewinni stają się winnymi, nawet święci szatanami. Każdy chce przede wszystkim wzbogacić się szybko i znacznie. Dla rodziców największym szczęściem jest to, gdy ich córki staną się kochankami podstarzałych miliarderów, mężowie wyrażają zgodę na prostytutkę własnych żon, a kiedy te za swoje usługi przynoszą za mało pieniędzy i rodzina nie może się cieszyć dobrobytem, do którego się szybko i chętnie przyzwyczaiła, złością się na nie.

Imiona i odzież jako nośniki znaczenia

Zuzanka, której patronka zazwyczaj przedstawiana jest w kąpielu (jest to zresztą ulubiony motyw Stoniśa), również w tej powieści szybko zmienia się z dziewicy w zmysłową kobietę. Pojawiają się nie tylko paralelne sceny, ale przywołana jest również słynna piosenka praskiego teatru Semafor o Zuzannie, której imię powinno być zapisane w kamieniu. Gdy ukochana Ignąca przyjmuje zaproszenie do Willi Gero i tam po akcie miłosnym ponownie w euforii gra na instrumencie, tym razem na mistrzowskim – reprezentacyjnym fortepianie, chodzi o ironiczną paralelę. Naturalne piękno jest tu zastąpione przez sztuczność. Płynący, krystalicznie czysty górski potok nie może konkurować z ogromną wanną do masażu, biedne wąskie łóżko, które Zuzanka dzieliła w chałupie z wielbnym Ignącem, zastąpiło kosztowne łożo markiza. Jej rolą było dbanie o to łożo, za co otrzymywała wynagrodzenie. Zamiast zachwycać się gołębiami, które kiedyś siadały jej swobodnie na ramionach jak Kopciuszkowi, zachwyca się teraz egzotycznymi słowikami w klatce, przywiezionymi skądś z egzotycznej Krety lub Cypru. Początkowa fascynacja wielbego urokiem dziewczyny, jej kruchością i pięknem trwa nadal, nie podlega deziluzji, ponieważ jej obraz głęboko wrył się w jego duszę, dalej żyje w iluzji i widzi Zuzankę jako świętą.

Kto zna zamięłowanie Stoniśa do gry, wie, że imię wielbego – Ignác – nie jest przypadkowe. Ignác jednak odbiega od pustelnika św. Ignacego z Loyoli, twórcy *Duchowych ćwiczeń*. Zresztą nie tylko on zszedł na zawsze na manowce i zbłądził całkowicie, codziennie zapiera się siebie. Kostiumy i maski są w twórczości Stoniśa powszechne, podobnie jak wszechobecne jest zamięłowanie autora do nagości kobiecego ciała. Nie dziwi więc prawnik w przebraniu gajowego, którego strój i makijaż, wykonane przez charakteryzatorów z ostrawskiego Morawskośląskiego Teatru Narodowego, przypomina bohatera Klicpery, ani ksiądz, który zamiast kapłańskiej sutanny ze stulą włożył kombinezon lub spodnie robocze, a w przypadku upału wystarczają mu spodenki gimnastyczne. Kobiety są oczywiście ubrane skąpo, dlatego odaliski i obnażona Zuzanka tworzą niemal mały harem.

Zmiana wartości

Pomiędzy adoracją Boga jako wartości duchowej i adoracją Pieniądza jako nowego bóstwa panuje równowaga, wszystko krok po kroku powtarza się w karykaturalnych glosach i przemienionych sytuacjach. Markiz Gero może sobie za pieniądze kupić cześć i sławę. Wystarczy wszystkim dać łapówkę, udzielić jałmużny, dać wysokie pensje i beneficja w postaci luksusowego mieszkania i jedzenia za darmo. Nad siedmioma przytoczonymi cnotami dominuje siedem grzechów głównych, miejsce czystej miłości zajmuje seks, chciwość, a mamona zwycięża nad honorem i skromnością, zamiast powściągliwości wyłania się rozpasaństwo, rozpusta i obżarstwo (por. satyryczną mowę markiza; Stoniš 2003: 41).

Stoniš nie byłby sobą, gdyby w zakończeniu nie doprowadził wszystkiego *ad absurdum*. W ten sposób zbliża się do współczesnych czeskich prozaików, takich jak Jan Křesadlo, Jan Jandourek, Miloš Urban i inni (Hrtánek 2007). Nie ma tu miejsca dla stylizacji na akt gniewu, ale raczej wątpliwość, czy rzeczy postrzegane są poprawnie. Czy chodzi o dewastację krajobrazu i rozpad tradycyjnych wiejskich wartości, które przez wieki udało się utrzymać? Czy Ignác jako bohater jest idealistą, który zachowuje się w duchu hasła „dla czystego wszystko czyste” i „kto jest poniżony, będzie wywyższony”, czy słabeuszem, przed którym postawiono lustro dające groteskowe i ironiczne odbicie? Czy Zuzanka przechodzi tylko przez labirynt pokus, w którym pełno jest ślepych uliczek, gdzie jej kobiecość idzie w parze z intencjonalnością i pragmatyzmem, czy też obudziło się w niej coś z bestii? Nawet poczynania markiza Gero mogą być różnie traktowane. Czy jest pogrobowcem byłych komunistycznych propagatorów reżimu, którym otoczenie pozwala na więcej, a on bez skrępowań wykorzystuje swoją hegemonię, czy zmarły wywstał ten, który wygubił połabskich Słowian? W oczach wielu staje się wybawcą sierot, chlebobawcą, mecenasem i dobroczyńcą, inicjatorem pomocy humanitarnej, dlatego że za wszystko dobrze zapłacił, czy też otoczenie chce go tak widzieć? Autor kończy powieść lakonicznym stwierdzeniem: „Toż tak”, zatem czyni to otwarcie, jest to gra z czytelnikami, z ich oczekiwaniami i systemem wartości, z powszechnie przyjętymi obrazami, ze współczesnymi czasami i przestrzenią, z ramą gatunkową, z metodami apokryficznymi, które w pełni zaowocowały w dalszej twórczości Stoniša.

2. Trudne decyzje, czyli między pamięcią czynu a pamięcią kulturową – Nela Rywíková: *Dům číslo 6*

Powieści *Dům číslo 6* debiutującej ostrawskiej autorki towarzyszy kilka niespodzianek. Nela Rywíková (ur. 1979) wkracza do literatury ambitnie, nie zaczyna od drobnych utworów, ale od razu od powieści o solidnej objętości, nie jest to

kobiece pisarstwo z elementami autobiograficznymi, ale kryminał, właściwie „ostrawski thriller”, opublikowany ponadto w prestiżowym brneńskim wydawnictwie Host. Bohaterowie powieści są szczególnie, ponieważ dorastali albo długo żyli w cieniu kominów i wież kopalnianych, co ich wyraźnie nazaczyło. Autorka chciała między innymi uchwycić krajobraz przemysłowy, osobliwą przestrzeń miejską, która w końcu stała się podstawowym elementem tematycznej płaszczyzny narracji. Rywíková postanowiła skonkretyzować miejsca ludzkiej egzystencji, które dziś zbiegiem okoliczności stały się częściowo skansenem przemysłowym, jednocześnie nie zrezygnowała ze stworzenia powieści akcji z elementami tajemnicy. Thriller w czeskim kontekście literackim jest odbierany jako coś „niższego”, co debiutantkę zapewne prowokuje, być może z tego powodu napięcie kompensuje dygresjami. Jej wstawki czasami z zakresu historii sztuki, a czasami również publicystyczne, stanowią małe intermezzo. Już na początku należy postawić pytanie o to, co jest właściwie przedmiotem powieści. Czy jest to nieznośny ciężar, który spada na ludzi w umierającym przemysłowym gigancie, co ma realne odzwierciedlenie w rzeczywistości, czy też model literacki (opowieść z kryminalną fabułą), ozdobiony jedynie konkretną rzeczywistością? Powieść *Dům číslo 6* operuje dość prostą fabułą, czyta się ją szybko i bezproblemowo, ponieważ jest zbudowana na akcji, jednak nie należy jej z tego powodu ignorować. Przyczyn jest kilka. Zaczniemy od omówienia toposu, a następnie przejdziemy do poetyki narracji.

Ostrawa, która jest tutaj na swój sposób tematyzowana, stanowi topos miejsca wyraźnie ustalony w literaturze, związany z przemysłowym piekłem, z labiryntem nadziemnych rur, szarym niebem i betonem, z sylwetkami osobliwych monstrów z żelaza, które odciskają się też w duszy człowieka i na jego mapie mentalnej (Lynch 2010). W ten sposób powieść realizuje to, czego moglibyśmy oczekiwać. Możemy tu jeszcze dodać, że wybrane przez autorkę miejsce, liczne lokalne nazwy i wyrażenia idiomatyczne, wszystko to świadczy o jej dobrej znajomości środowiska, w którym żyło się od początku według odwróconego systemu wartości. Przemysł bezwzględnie odbierał naturze przestrzeń, zacierały się więc granice nie tylko między strefą przemysłową a mieszkaniową, pobytem na górze a na dole, między wielkością fabryk a marginalizacją osiedli, miejscem pracy a hotelem robotniczym, kantiną a gospodą, ale także między sferą publiczną i prywatną. Wybrane miejsca i relacje w powieści Neli Rywíkovéj są obciążone ładunkiem znaczeń z okresu poprzedniego, częste są powroty do minionych „lepszych czasów”. Przemiana miasta silnie kontrastuje z obrazem przechowywanym w pamięci jego mieszkańców, którzy przeżyli tutaj swoje najlepsze produktywne lata. „Niepokojąca zmienność” (Derdowska 2011) wywołuje poczucie samotności i wyobcowania. Ten motyw często pojawia się we współczesnej czeskiej literaturze, np. u Michala Ajvaza, Jaroslava Rudiša czy Jáchyma Topola.

Przed rozpoczęciem opowieści autorka zamieszcza część, napisaną kursywą, jakby obawiała się, że fikcja literacka nie wystarczy i czytelnik musi być przygotowany do percepcji tekstu nie tylko pierwszoplanowego. Zastosowana ekspresywna deskrypcja, która przeplata się z opisem fotograficznym, na szczęście nie trwa długo, przestrzeń zostaje zawężona, niemniej jednak rekonstrukcja wydarzeń wielokrotnie oscyluje między szukaniem śladów, kryminalnych i pamięciowych, związanych z historią miasta, dzielnicy, domu, apartamentu, ludzi. Dla wszystkich mieszkańców opisywanego domu, miejsca świadomie zastępczego, charakterystyczna jest emocjonalna sfera niespełnienia, wrogości, prymitywizmu, wewnętrznego niepokoju, instynktowości, przeważa wyjałowienie wartości. Dom, którego nazwa figuruje też w tytule utworu, nie jest domem rodzinnym w prawdziwym tego słowa znaczeniu, i to nie tylko dla małej pół-Romki, Michalki, ale także dla pozostałych mieszkańców. W czasach rozkwitu dom należał wprawdzie do kompleksu zaprojektowanego przez architekta Jana Slezáka w progresywnym stylu brukselskim, ale teraz jego konstrukcja już nikogo nie interesuje, a holenderską firmę deweloperską przyciąga bardziej działka budowlana niż sam obiekt.

Zastosowana przez autorkę struktura narracyjna (konstrukt) ma wiele luk świadomie pozostawionych, które czytelnik powinien sam wypełnić podczas czytania. Częściowo odpowiada ona reprezentowanemu gatunkowi, częściowo zaś dowodzi nieporadności kompozycyjnej. Autorka łączy bezpośredni opis z sekwencją fabularną, próbuje radzić sobie z przyczynowością, ponieważ czytelnik wraz z głównym bohaterem musi osiągnąć cel, rozpoznać, kto jest mordercą. Rywíková wzmacnia znaczenie i wydźwięk poszczególnych epizodów poprzez spiętrzenie detali, które świadczą o przemijającej sławie i minionym dobrobycie domu nr 6, o niespełnionych marzeniach i ambicjach jego mieszkańców. Retrospekcja intensyfikuje kontrasty, a rekonstruowane wydarzenie, dotyczące przyczyny piwniczego smrodu zaczyna mieć związek nie tylko z teraźniejszością, ale również z niedawną przeszłością. Autorka łączy niebezpieczne sytuacje, opowiada ze szczegółami o stanie rzeczy i osobistych historiach poszczególnych postaci, opisuje wyposażenie wnętrza, materiały i elementy geometryczne wspomnianego już stylu brukselskiego, poświęca wiele uwagi wyglądowi bohaterów, przy czym wszystko uzupełnia retrospektywnymi powrotami do wcześniejszego okresu. Wraz z Adamem Vejnaem, młodym kryminologiem o sympatycznym wyglądzie, stopniowo prowadzimy dochodzenie i szukamy dowodów tajemniczego zniknięcia Martina Prchala, którego ostatnie wyjazdy prowadzą właśnie do domu na ulicy U Trati 6. Razem z nim pytamy, dlaczego miałby tu gdzieś być zabity ktoś tak zwykły, przeciętny i nierzucający się w oczy, gdzie właściwie zniknęło jego ciało, co powodowało mordercę, że go zabił. Wprawdzie nieco przesadzone wydaje się znaczenie, jakie przypisuje się zachowaniu zabytkowego budynku, słownym wstawkom przypominającym manewry intelektualne, to jednak przychodzą nam

na myśl formuły i kwieciste frazesy, które często pojawiają się w prasie lub na forach internetowych oraz podczas dyskusji o przemysłowych i technicznych zabytkach w Ostrawie, i podejrzewamy, że autorka pod względem tematycznym korzysta z wielu bodźców pozaliterackich. Sama studiowała konserwację zabytków, mieszka w środowisku rodzimym, które charakteryzuje się aktywnym podejściem do historii miasta i regionu, do kultury, historii sztuki i ostrawskich zabytków architektonicznych.

Wróćmy do dramatu rozwijanego w duchu reprezentowanego gatunku i historii. Zwykle chodzi tu o sytuację konkretnej bliskości śmierci, i tylko od autorki zależy, na jak długo skupi uwagę czytelnika. Adam Vejnar, trzydziestoletni policjant, człowiek sympatyczny z wyglądu, którego zachowanie odpowiada stereotypowym wyobrażeniom o bohaterze, angażuje się w rozwiązanie sprawy. Odbiera telefon od pani Prchalovej, która wspomina niewyjaśnione zniknięcie syna. Vejnar podejmuje się rozwiązania sprawy, nawet jedzie gdzieś do Nošovic do lekko schizofrenicznej pani, potwierdza fakty, idzie ich tropem, choć ma problemy osobiste. Pokłócił się z partnerką, która wyrzuciła go z domu, ale nie chce spać w biurze i tułać się po różnych miejscach, dlatego decyduje się pójść jeszcze dalej, prosi o przydzielenie mu pustego mieszkania na parterze w rozpadającym się domu nr 6. Dostaje je i tym samym znajduje się w centrum wydarzeń. Miejsce związania intrygi, które wkrótce poznamy, może zaskakiwać z powodu rozwarstwienia społecznego, surowości i bezwzględności. Mieszkańcy tworzą niezwykle mieszaninę czesko-słowacko-polsko-romskiego pochodzenia, jaka niewątpliwie występuje w regionie Ostrawy, ale tutaj mamy do czynienia z wyraźną jej karykaturą. To logiczne, że Vejnar nie jest tu mile widziany, ale tak samo było w przypadku młodego Prchala. Niektórzy z nich znali go od małego chłopca, ponieważ przez jakiś czas mieszkał z babcią, ale w ogóle nie rozumieli jego ciągłej życzliwości i uczynności, nie rozumieli, dlaczego powinni założyć wspólnotę i przekształcić mieszkania na własność prywatną. Dążyli do mieszkania w nowym budownictwie i unikali utarczek z urzędnikami, byli zdecydowani zrobić wszystko, aby osiągnąć pozornie prosty cel, a jakieś walory architektoniczne nigdy ich nie interesowały.

Niewątpliwie, autorka *casus* przemyślała wcześniej i wydarzenia zestawiała według określonego wzoru, który następnie rozwija w logicznym ciągu i wątkach, narracji nadała odpowiednią strukturę w formie schematu horyzontalnego (opisuje kroki podejmowane przez Vejnara – zarówno udane, jak i nieudane, następnie sugeruje, co może czytelnika zainteresować, jednak celowo tych wskazówek nie rozwija). Problem polega na tym, że wprawdzie czasami jedna sekwencja otwiera nową, innym razem zostaje włożona jedna do drugiej lub tworzy dodatkową oś z zaznaczoną dalszą perspektywą, to jednak autorka zbyt wcześnie porzuca rozwijanie szeregu wariantów, niektóre nawet pozostawia nierozwiązane, i dlatego na-

pięć zamiast rosnąć maleje, pojawiają się jakieś dygresje wyjaśniające lub zewnętrzna charakterystyka postaci. Znaczenie tekstu się rozmywa, miejscami poucza, gdzie indziej jest tylko powierzchowną paplaniną przy kawie, doprawioną jedynie jakąś głęboką myślą:

Jaká to bývala hezká veselá ženská, když si ji bral, přestože již nebyla nejmladší. Čas, nena-
plněné sny, nečinnost a dennodenní šed' z ní stvořily Kirké, jež svého muže během let proměnila
v lhostejného vepře. Svůj duševní rozklad si nad hrnci, praním a žehlením neuvědomovala. Časem ji
nedojímala ani hudba, ani milostné příběhy, kterých mívala plnou knihovnu. Ocelová fabrika zastře-
la obzor, až paní Vranovská zapoměla, že existuje i něco jiného než péče o domácnost a práce
(Rywiková 2013: 83).

Sposób egzystencji postaci w powieści wskazuje jednak na dwa inne poważ-
niejsze problemy. Postacie Neli Rywikovej są mianowicie „płaskie”, zredukowa-
ne do kilku powtarzających się cech charakteru czy do jednej cechy dominującej,
którą podkreśla np. wygląd, stan, imię, status (rozwiedziona bufetowa Matuševičová,
dozorca Štech z osobliwą miną, zgorzkniała wdowa Vranovská, Rom Hor-
váth ze wschodniej Słowacji, były sportowiec, a obecnie „przedsiębiorca” czy ra-
czej człowiek przedsiębiorczy Kieczka), co jest wzmacniane przez uproszczone,
dominujące szkice lub właściwości, przysyłające wszystko inne. Ordynarna
Matuševičová jest niesympatyczna nie tylko ze względu na swój język (*Kurva, už
idu... To ste zase vy? Co furt chcete, do prdele*), wygląd, bezwzględne zachowanie
wobec małej wnuczki, ale również z powodu romansu z rozwiązłym Štechem.
Czarnobiały układ postaci nie przeszkadzałby w kryminale, gdyby partie narrato-
ra i partie postaci były zrównoważone. A tymczasem charakterystyki bohaterów
są niekiedy asymetryczne, czasem to niemal karykatury, zwłaszcza gdy stosunek
autorki przejawia się w tytułach rozdziałów przypominających trywialną lekturę
(*Stárnoucí ledová královna, Marilyn z kantýny, Slzy staré matky, Uvězněná prin-
cezna*). Motyw zamkniętego domu okrytego tajemnicą odnosi się do klasycznego
modelu kryminału, zdefiniowanie zaś przestrzeni akcji jest bliskie metodzie tzw.
kontenerowego typu, kiedy każdy z uczestników ostatecznie w jakiś sposób wy-
powiada się, izoluje, chociaż struktura utworu w ten sposób oddala się od akcji ty-
powej dla thrillera. W powieści łączy się to, co było przed aksamitną rewolucją
z tym, co współczesne, stare z nowym, prawidłowe i zniekształcone, i chociaż au-
torka próbuje uzasadniać coś także na płaszczyźnie psychologicznej, to jednak to
się jej nie udaje.

Dla czytelników spoza Ostrawy powieść może wydawać się atrakcyjna i nie-
zwykła dzięki przedstawionemu surowemu środowisku, ponieważ akcja rozgry-
wa się w dzielnicy Vítkovice, w centrum przemysłowej zabudowy, w pobliżu wit-
kowickich pieców martenowskich. Zamknięcie zakładu i zarastanie budynków
przemysłowych przez krzewy samosiejki tworzy niejako paralelę z dewastacją
osobistych relacji mieszkańców domu, kiedyś z pewnością ekskluzywnego miej-

sca zamieszkania. Czas i przestrzeń powieści są ściśle powiązane, chociaż czas w stosunku do bohaterów staje się jedną z najbardziej problemowych kategorii, z jakich autorka buduje fabułę. Wydaje się, że nie potrafi poradzić sobie jeszcze z czasem wydarzenia i czasem tekstu. Wynik ma charakter pseudotemporalny. Z jednej strony charakterystyka postaci jest związana z czasem fizycznym, ze starzeniem się i życiem jednostki, koresponduje z czasem, któremu rytm nadawała kiedyś praca i z czasem konwencjonalnym, odmierzonym przez zegar. Z drugiej strony zaś ambicją autorki jest uchwycenie sprzeczności czasu osobistego i historycznego, ale napięcie zawodzi i powstaje pewna próżnia. Modyfikacja czasu zakłada rozróżnienie między czasem narracji i czasem narratora. Autorka bardziej jednak opisuje, referuje, wyraża uwagi, czasem w sposób sceniczny przedstawia coś naocznie, jednak ruch dokonuje się jedynie linearnie i chronologicznie. W związku z tym, że autorka wybrała połączenie gatunku literatury popularnej z powieścią społeczną, powinna w bardziej wyrafinowany sposób sprostać ujęciu czasu wydarzenia i czasu tekstu. Wprawny czytelnik kryminału czuje się oszukany, nie jest w pełni zadowolony z wypełniania luk historii szyframi, bardziej wymagający odbiorca zauważa mierność tekstu i brak jego wyważenia szczególnie w partiach narracyjnych. Oczywiście, od powieści kryminalnej oczekuje się, że dojdzie do wyjaśnienia morderstwa. Tak też jest i tutaj, znajdują się odpowiedzi na wcześniej zadane pytania, stają się jasne niezrozumiałe dotąd znaczenia i postawy bohaterów, ma nawet miejsce finał w formie zintegrowania informacji tekstowych. Doczekujemy się uzasadnienia, dlaczego doszło do zaostrzenia relacji między postaciami, nie brakuje nawet ulubionego humoru wiadomości kryminalnych, które niewątpliwie wydają się być tu konieczne i które przypominają telewizyjne seriale kryminalne. Metoda kryminalna jest zachowana także dzięki temu, że niektóre drugorzędne proste motywy pojawiają się na początku i na końcu (np. detektyw delektuje się babką pani Prchalovej). Rozwijają się relacje. Partnerka – romantyczna Markéta już na początku odchodzi, ale zastępuje ją całkowicie oryginalna rockmenka Kristýna, zbiegiem okoliczności wnuczka starszej pani Vranovskiej, jednej z podejrzanych. Kristýna próbuje zbliżyć się do detektywa na tyle, że w końcu staje się jego aniołem stróżem, być może chodzi tu o aluzję do *love story*.

Zakończymy tę krytyczną refleksję nad debiutanckim kryminałem Neli Rywikovej konstatacją, że nie nastąpiło w nim połączenie kryminału i literatury ambitnej, a to, co być może początkowo interesuje czytelnika, później się nie sprawdza. Napięcie i rozrywkę, pouczenie i pop-kulturę trzeba umieć dawkować i nawet doświadczeni autorzy ostrożnie łączą rzeczywistość, zainscenizowany teatr i postępowanie śledczych w taki sposób, aby powyższe motywy nie miały wydźwięku moralizatorskiego, aby nie były nienaturalne albo przesadzone. Pozostaje pytanie, co ostatecznie najbardziej utkwi nam w pamięci. Typ kryminalnej intrygi ginie

w labiryncie działających postaci, a powieść może oprzeć się nie tylko na popularności współczesnych skandynawskich kryminałów i seriali kryminalnych, ale też na prezentacji groteskowego *theatrum mundi*. Ostatecznie jedyną rzeczą, o której czytelnik nigdy nie zapomni, jest przemysłowe środowisko Ostrawy, interesująca architektura lokalna i osobliwa struktura społeczna mieszkańców. Krótko mówiąc, *Dům číslo 6* jest jednym z niewielu współczesnych czeskich kryminałów zaprojektowanych jako przedstawienie rozgrywające się w Ostrawie-Witkovicach, w domu zbudowanym w okresie rozkwitu ustroju socjalistycznego na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w tzw. stylu brukselskim, w którym widocznie nie tylko autorka, ale także pokolenie współczesnych ostrawskich intelektualistów znalazło swoje upodobanie. Powieść ta to modelowy kryminał z bonusem w postaci minihistorii przestrzeni urbanistycznej, której struktura zadziwia do dziś. Jest tu mowa nie tylko o tajemniczym zaginięciu człowieka, o chaosie w stosunkach międzyludzkich, ale także o zanikaniu znaczenia rzeczy, domów i ulic w przemysłowym kompleksie i mieście, ponieważ nie służą już swojemu pierwotnemu celowi. Podstawowy topos miejsca oparty jest w tym kryminale na związku z regionem, z otoczeniem, z którym autorka jest pozwiązana osobistą pamięcią, podobnie jak niektórzy inni ostrawscy autorzy. Jednak to właśnie Nela Rywíková podkreśla rozróżnienie założenia czasowego i przestrzennego i zwraca uwagę na fakt, że wiele problemów jest związanych z zanikaniem przyzwyczajzeń i stereotypów. Brutalna kombinacja budynków przemysłowych i mieszkalnych oraz odwrócenie historii byłych prominentów, a dziś przegranych, tworzą osobliwą komunikację, która stopniowo niszczy naturalną więź między ludźmi. Pamięć takich miejsc ginie coraz szybciej, tutaj dokonuje się to w ciągu jednego życia ludzkiego, w ten sposób autorka zastanawia się nad tym, w jaki sposób utrata przeznaczenia miejsca może napiętnować człowieka.

Rozdział VI

Poetycka refleksja nad miejscem i krajobrazem

1. Śląski mit w poezji Bogdana Trojaka

Wybór wierszy *Kumštíkabinet* (2005) Bogdana Trojaka (ur. 1975) przyciąga uwagę już swoim tytułem, który jest tak samo dowcipny jak określenia wszystkich jego pomysłów i inicjatyw jego rówieśników. Za juvenilia Bogdana Trojaka należy uznać wiersze napisane w języku polskim i opublikowane w cieszyńskim gimnazjum w 1992 roku w ramach działającej tam uczniowskiej grupy literackiej o oryginalnej nazwie PaRaNoJa (Parafia Raczej Normalnych). Dodajmy, że chodzi o parafię z kościołem i parafianami. Zuzana Mangirasová, która na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Palackiego w Ołomuńcu napisała pracę magisterską pt. *Mytologické a regionalistické aspekty v poezii Bogdana Trojaka* (2010), przebadawszy wcześniej wspomniane gimnazjalne czasopismo i almanachy, stwierdziła, że już w tym okresie pojawiają się główne motywy poetyckie twórczości Trojaka, włącznie z legendą o czarnoksiężniku Janie Twardowskim. W 1993 i 1994 roku Trojak inicjuje powstanie małej książki *Budka psa Burka czyli Almanach poezji i prozy*, zawierającej wiersze czterech uczniów i dwóch uczennic, zainspirowanych przede wszystkim polską poezją. W tym czasie zaczyna współpracować nie tylko z Vojtěchem Kučerą z Trzyńca, którego wiersze napisane w języku czeskim również znalazły się w tym almanachu, ale także z braćmi Motýlami. Trojak publikuje w ostrawskim czasopiśmie „Modrý květ”, uczestniczy w ostrawskich Literackich Harendach. Współpracuje również z Jackiem Sikorą i Januszem Klimszą, którzy w 1995 roku wydali wspólnie książkę pt. *Nocne latarnie*, z opowiadaniem Klimszy i wierszami Sikory, będącą programowym manifestem całej grupy pokoleniowej, w którym wyrazili przekonanie o upadku kultu mniejszości narodowych regionu zaolziańskiego i dominacji nowych punktów wyjścia i dojścia.

Ich inicjatywy obejmowały twórczość poetów wywodzących się z obszaru od Frýdka-Místka po Bielsko-Białą, od Ostrawy i Opawy po Żylinę. Bogdan Trojak wraz z siostrą Jolantą i Vojtěchem Kučerą opublikowali tomik *Utržená mince*, napisał też zbiór wierszy *Muzika*. Niektóre motywy z ostatniego tomiku wykorzystuje później w zbiorze opowiadań satyrycznych *Brněnské metro* (2006). Rok później, w 1995 roku, kiedy „Modrý květ” przestał się ukazywać, zakłada w Wędryni razem z Kučerą magazyn poetycki „Weles” (Wędryńskie Towarzystwo Literacko-Estetyczne, ustanowione dla Księstwa Cieszyńskiego). Od momentu jego powstania autor przewycięża kompleks mniejszości i zmierza ku nowemu regionalizmowi, ku multietnicznej platformie, zgodnie z własnym projektem poetyckim. W magazynie publikowano wiersze w języku polskim, czeskim, słowackim oraz w dialekcie śląskim. Magazyn gromadził poetów o podobnej poetyce (V. Kučera, V. Sliva, P. Maděra, M. Děžinský, R. Fajkus itp). Znamienne jest, że pod koniec lat dziewięćdziesiątych Trojak zaczął tłumaczyć z języka polskiego i przygotował wybór polskiej poezji *Bilé propasti* (1997), do którego ciekawe posłowie napisała Renata Putzlacherová-Buchtová, absolwentka polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Trojaka dobrze rozumiała, ponieważ sama jako poetka pogłębia w swojej twórczości ideę Śląska Cieszyńskiego jako regionu Austro-Węgier funkcjonującego bez uprzedzeń narodowych, ponieważ mieszkali tu i pracowali razem Polacy, Czesi, Żydzi i Niemcy.

Widać, że w wyborze wierszy *Kumštkaabinet* autor potęguje sytuację, która nie jest nowa pod względem egzystencjalnym, ale czerpie z elementarnych doświadczeń z dzieciństwa i okresu pierwszych miłości, kiedy poeci zazwyczaj poszukują artystycznego wyrazu i stopniowo się realizują. Interesujące wydaje się to, w jaki sposób stajemy się świadkami skutecznego przenikania się wspomnień i geomapy, w jaki sposób dochodzi do refleksji nad własnym istnieniem, które jawi się jako wędrówka, jako akt inicjacyjny w duchu poszukiwania relacji rodowych i rodzinnych, co w polskiej tradycji kulturowej jest zawsze istotne i wyraźnie obecne, w jaki sposób procentuje to, co jako dziecko nieraz słyszał. Wszystko ponownie wiąże się ze sferą wewnętrzną, z identyfikacją z wiejskim krajobrazem, z domem i pamięcią przodków. Tomiki tworzą „semiotyczny wszechświat” Trojaka (Richterová 2004: 9–17), który przez wielu krytyków literackich jest nazywany „spirytualnym” (Balaščík 2010: 126). Do *Kumštkaabinetu* włączone zostały w pełnym brzmieniu trzy pierwsze tomiki, znane pod tytułami *Kuním štětcem* (1996), *Pan Twardowski* (1998), *Jezernice* (2001). Ponadto autor i edytor dodaje jeszcze niepublikowany wiersz *Otto Lilienthal* z 2004 roku, którego tłumaczenie na język polski zostało sporządzone przez Renatę Putzlacherová.

Poetyckie i eseistyczne teksty Trojaka z tego okresu zaczęły być z upodobaniem określane jako kulturowo bliźniacze, ponieważ w obu przypadkach dotyczą antropologii miejsc. Są napisane w duchu „śląskiego *genius loci*”, do którego au-

tor przyznał się podczas spotkania z pisarzami w Bítovie w 1998 roku. Wypowiedź ta ma istotny ładunek kulturotwórczy, została więc następnie opublikowana w formie eseju *Genius loci Śląska* w pierwszym numerze poetyckiego czasopisma „Weles” (1998) w tłumaczeniu Milana Sikory i Stanisława Pietroszka, a potem przedrukowana w periodyku „Znad Olzy”. Autor i jego interpretacja zainteresowały zarówno czeską, jak i polską społeczność literacką. Liczne cytaty i interpretacje eseju Trojaka zaczęły poecie coraz bardziej przeszkadzać, niektóre idee częściowo sam ironizował, niemniej jednak czytelnik dzięki nim łatwo identyfikuje poetycką twórczość autora, znajduje oś grawitacyjną, wokół której poruszał się on w pierwszym etapie swego pisarstwa. Trzeba tu dodać, że pojawia się w nich pamięć miejsc, śląskie i morawskie wioski, spośród miast zaś wymienione jest nie tylko Brno, ale także Trzyniec. Miejsca te są związane z osobistymi doświadczeniami autora, pojawiają się także w nowych i niekiedy zaskakujących kontekstach znaczeniowych. Poetyka w nich zasadniczo się nie zmienia. Często występują konkretne miejsca i dialektyzmy, przyciągają tajemniczo brzmiące archaizmy (*ratiště, kolčí přilby*), które nabywają metafizycznego znaczenia. Trojak ukazuje świat, który go formował, głosi regionalne poglądy na twórczość na płaszczyźnie społecznej i komunikacyjnej, przy czym z jednej strony przejawia szersze zainteresowanie historią i literaturą, z drugiej pogłębia teorię tzw. małych ojczyzn lub małych kultur. Poetycka twórczość Trojaka i twórczość jego krajanów w pewnym sensie zaczęły reprezentować określoną diasporę kulturową, która na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku naruszyła stereotypowe podejście do rozróżniania kultury narodowej i regionalnej, centralnej i peryferyjnej. Spotykamy się w niej z kluczowymi metodami i motywami, które wpłynęły na poetyckie początki Trojaka lub je inspirowały. Autor oferuje szeroki zakres strategii językowych, posiada również wiedzę na temat kultury polskiej i czuje się z nią wewnętrznie związany, choć istotnie przeważa identyfikacja z gwarą śląską i kulturą Zaolzia, ale nie brakuje też odniesień do kultury czeskiej, pogłębianych dzięki przyjacielskim kontaktom z czeskimi pisarzami, rozwiniętym podczas studiów w Brnie i Ołomuńcu. Obecnie poeta mieszka wraz z rodziną w południowych Morawach i poświęca się produkcji wina. Początkowa faza jego twórczości obejmuje delikatne liryczne refleksje nad przyrodą, chłopięce wiersze przepelnione wyobraźnią dziecka, inspirowane zdumieniem nad nieustającym ruchem i niewidocznymi procesami zachodzącymi w przyrodzie. Wystarczy zauważyć nornice w trawie, które ryją pod powierzchnią ścieżki prowadzące wzdłuż i wszerz. Po raz pierwszy tematyzuje latanie, ruch w powietrzu, który staje się dla niego uniwersalnym symbolem wolnej przestrzeni, niebezpiecznej, ale kuszącej, związanej z oderwaniem się od przyziemności. W wierszach znajdujemy wpływy neoawangardowe, czeskie i polskie, dlatego też wiersz *Hrušky na vrbě* dedykował polskiej poetce Wisławie Szymborskiej, laureatce Nagrody Nobla. Wobec Víta Slívy prze-

jawia respekt i uznanie. To właśnie Vít Slíva oraz Ludvík Kundera i Vladimír Holan należą do jego wielkich literackich wzorów, jego wiersze współbrzmia z tym, jak człowiek jako istota jest wrośnięty w krajobraz podobny do kołyski i grobu, ale także do duszy człowieka, ponieważ przyroda wywołuje w nim świadomość tymczasowości. Solidarność ze światem przyrody widzimy już w początkowej fazie twórczości Trojaka, gdzie można znaleźć obrazy powolnych zmian w przyrodzie, jakimi są np. ściemnianie się czy wzrost, paralelność zdarzeń, które reprezentują naturalne dźwięki i zapachy. Nieprzerwany proces percepcji, oznaki i podpowiedzi, intymne dotknięcia, uczucie bliskości i dystansu należą do nieznanego i sekretnego świata, w który od dzieciństwa był wtajemniczany. Te elementy przypominają poetykę Oldřicha Mikuláška i Jana Skácela.

Szczególnie w dwóch pierwszych tomikach poeta nie kryje podziwu dla stolarki, zręczności rzemiosła, nie ukrywa swojej pasji do dawnych narzędzi, które nad podziw dobrze zna i potrafi je fachowo nazwać, ich nazwy przypominają nam metafory. Sam jako dziecko spędzał długie chwile, przyglądając się pracy dziadka, jako chłopiec zaś chętnie sklejał modele samolotów. Niewykluczone, że stąd pochodzą częste motywy kości, szkieletu, żeber (Jodasová 2003: 459). Na przykład w wierszu *Před dílnou* w tomie *Pan Twardowski* znajdziemy zaskakująco dokładne opisy („V stěžích z hoblovaných fošen skřípají rozložité vrátne”). Wiersze te są interesujące ze względu na spostrzegawczość i konkretność, zwielokrotnione przez frekwencję wyrazów specjalistycznych, za których pomocą poeta wyraża przynależność do czegoś, co dobrze poznał. Na stronach czasopisma „Welles” tekst został uzupełniony o fotografię i szkice.

W drugim tomiku poezji *Pan Twardowski*, za który w 1998 roku poeta otrzymał prestiżową Nagrodę Jiřego Orteny, aktualizuje starą polską legendę o wędrówce księżycy po niebie. Dzięki zastosowaniu wielowarstwowego motywu podróży i snu, w którym przeplata się autobiografia ze starą historią, autor tworzy nowy mit. Poeta potrafi za pomocą drobnych szczegółów unaocznic cykliczne zjawisko zachodzące na firmamencie i znane wydarzenie. Przywołuje atmosferę, w której wzrastał w dzieciństwie, choć z pozoru dominuje tu bogate obrazowanie metaforyczne. Warstwa znaczeniowa całego zbioru *Pan Twardowski* w pełni koresponduje z eseistyczną twórczością Trojaka. W eseju *Genius loci Slezska* autor przypomina lokalnych poetów śląskich, którzy według niego nade wszystko kochają góralski region Beskidu Cieszyńskiego w okolicach Jabłonkowa. Są to m.in. Paweł Kubisz, Henryk Jasiczek, Gustaw Przeczek, przy czym porównuje ich imiona i nazwiska do małych wiatraków ze skrzydłami wykonanymi z cienkiej blachy, których w Beskidach znajduje się bez liku. W utworach z tomu *Kumšt-kabinet* można znaleźć inne autentyczne postacie: Stanisława Gołę, polskiego poetę, autora tomiku *Biblia lasu* (1979), w wierszu *Rodný dům Ó. Lysohorského ve Frýdku* zaś Trojak wspomina laskiego barda Łysohorskiego (właściwe nazwisko

Ervin Goj), który był przekonany, że dzięki stworzeniu „języka laskiego” najlepiej wyrazi społeczną atmosferę regionu, a tym samym nawiąże do poezji Petra Bezruča. W dedykacji wiersza *Královo Pole* wymienia Víta Slívě, Roberta Fajkusa i Vojtěcha Kučery, z którymi łączy go szereg inicjatyw artystycznych, wspólnie zainteresowania twórczością Halasa i Holana.

Jedną z charakterystycznych cech tomików poetyckich Trojaka jest przestrzeń przedstawiona, miejsca usytuowane w kontekście czasoprzestrzennym, konceptualnie związane z domami, dworami, stajniami, stodołami, ogrodami, łąkami i lasami bukowymi. Widzimy błękit gór i ciemne niebo z gwiazdami, głębię wnętrza i nieskończoność wszechświata, całość i detal w postaci kory drzew i kształtu liści, rześkie powietrze na otwartej przestrzeni, a przy tym w kieszeniach kielkuje ziarenko słonecznika, szczególnie gdy spełnia się marzenie podmiotu, a on w wierszu *Pulchart (Kuním štětcem)* siedzi w pachnącej kabinie samolotu (jego ojciec lata samolotami sportowymi) i „letí nad beránkem se zlatým rounem, Frýdlant a Brušperk vesele pískají na ukazováký komínů”. W postłowie do *Kumštškabínetu* krytyk literacki Jan Štolba przywołuje inny tomik *Strýc Kaich se žení* (2004), niewłączony do powyższego wyboru. Zwraca uwagę na obrazowany tam dom, opływany przez potok, siłą sprawczą fabuły, ponieważ jest łącznikiem ze źródłem rzek. W obrazie tym – według Štolby – jest coś plebejskiego, inicjalnego, dzikiego, co staje się również obietnicą odległej wielkiej rzeki i wzburzonego morza. Jak gdyby od samego początku Trojak wiedział, że krajobraz rodzinny nie jest związany tylko z zapachem kopru i siana suszonego na stojących w szerokim rozkroku osterwach, ale że wszystko to odsyła do dużo szerszego kontekstu, dlatego nie zaniechał poszukiwania powiązań między światem naturalnym i znakowym, między narodzinami i wieczną przemianą życia, która podobna jest do śmierci. W wierszu *První sena (Rezonance)* następuje koncentracja motywów, które ściśle wiążą się z codziennym życiem w krainie jego dzieciństwa, ożywa w nich świat przyrody i rezonują podstawy kultury europejskiej. Pojawiają się związki łączące rzeczywistość, fikcję i wyobraźnię, pamięć, wspomnienia i pejzaż.

Noc zahrocuje ostrícemi první sena,
na kterých spolu sladce hynem,
když Kasiopeja doširoka rozkročena
ostrve staví dórským klínem.

Když děje se to trávě poprvé,
zabouchá v hroudě hraboší srdce
a ozvuk stoupá dříkem ostrve
dokmitat v slovu na patře smrtce.

Według Józefa Zarka punktem wyjścia literackiej wędrówki poety stała się Wędrynia, szczególnie zaś północna część Śląska z górą Ślężą, od której pochodzi nazwa Ślązaków. Następnie przywołany jest Wrocław jako historyczna stolica

rozległego regionu, a idąc dalej w kierunku Wędryni pojawia się szereg innych konkretnych miejsc. Wśród wymienionych miejsc ważny jest także Cieszyn, przecież poeta uczył się w polskich szkołach. W ten sposób dochodzimy pośrednio do odniesienia do Księstwa Cieszyńskiego. Przywołana zostaje romańska rotunda św. Mikołaja, w której bije serce Śląska Cieszyńskiego, fascynuje tu też beskidzka Wędrynia z górą Czantorią i legendą o zaklętych rycerzach, wspomniany jest również stary dzwon wędryńskiego kościoła św. Katarzyny, łączący to miejsce z królewskim miastem Krakowem i bliźniaczym dzwonem w krakowskim kościele Mariackim. Wśród innych miejsc zwraca uwagę np. Babia Góra, która znajduje się w pobliżu Wędryni, szczyt Ostrý, Guty, Ruprechtov, Vidnava, Koniaków, następnie Bogumin, Hlučín, Góry Odrzańskie (*Pulchart*), Hukvaldy, Rakvice i Pálava. W ten sposób docieramy do południowych Moraw. Jednak nie zapominajmy też o Galicji, w wierszu *Růženečkář* jest mowa o Lwowie.

Wybór wierszy *Kumštkaabinet* nie jest nagromadzeniem wszystkiego, co autorowi przyszło do głowy, wręcz przeciwnie, staje się refleksją nad miejscami i ich wewnętrznym rozwarstwieniem. Układ zbioru odpowiada układowi opublikowanych wcześniej tomików poezji, dlatego poszczególne teksty można prześledzić w porządku chronologicznym, dopiero dzięki owemu bezpośredniemu sąsiedztwu wierszy możemy sobie uświadomić, w jaki sposób realizuje się w jego liryce dramatyczny rezonans, jak konsekwentnie podporządkowuje poeta swój tekst scalającemu aktowi, możemy ocenić, że wydarzenia nie rozpadają się na niezliczoną ilość motywów, ale tworzą system, który jest powiązany z miejscami i bliskimi osobami, teksty charakteryzują się wariantywnością i otwartością. Już same tytuły tomików i poszczególnych części są wymowne. Malowanie „pędzlem z końskiego włosia” to naprawdę sztuka. Sam akt twórczy zawiera w sobie dramatyzm, kreatywność, naturalność i ciemną kolorystykę.

Treść utworów odwołuje się do powtarzanych tematów wiodących: przyrody, przestrzeni i czasu, związków rodowych, widoczna jest w nich kontynuacja sposobu ujęcia międzyprzestrzeni, w której znajdują się wydarzenia z przeszłości i przyszłości, pragnienia i marzenia, owe wewnętrzne dążenia człowieka, zmierzające od prawdziwego życia i przeżycia zmysłowego do gwiazdzistego nieba. Teksty wybranych tomików przenikają się pod względem znaczeniowym jak filmy Bergmanna. Widzimy detale, ostatecznie tworzące spójną całość, w której poszczególne obrazy są samodzielne i mają równą wartość, pną się między ziemią (gliną, glebą, polami i lasami) a niebem. Wiersze zachowują charakter refleksyjny i charakter spowiedzi, zmierzają ku sentencyjności, spotykamy w nich zarówno relacje intymne, miłość i wieczną tęsknotę, żeby wznieść się w górę, fenomen kobiecości i męskości, jak i pamięć o czymś na zawsze utraconym. Ożywa tu stara polska legenda faustowskiego typu o szlachcicu panu Twardowskim, który uciekł

przed diabłem na księżyc, gdzie jest na zawsze skazany na jego nocną wędrówkę po niebie.

W tekstach interesujące wydaje się funkcjonowanie antycznych realiów i mitów, które w coraz większym stopniu utożsamiają się z filozofią życiową poety. Powtarza się nocna sceneria. Niekiedy właściwym tematem staje się noc, występująca w wypowiedzi dialogowej, jej źródłem jest upływający czas (*Noc pod Girovou*). Wiele antycznych atrybutów, oczywiście o różnym znaczeniu, miesza się z chrześcijańskim mitem, odwołującym się przede wszystkim do narodzin Chrystusa. Obie mitologie podkreślają wagę tematów poruszanych przez autora, a jednocześnie je nacechowują, ponieważ punktem wyjścia jest zwykły ludzki los:

Kdo mě bolí víc?
Šedý pes kousavec od severního remízku,
anebo Bůh,
pastorek o sedmi zubech
v těžkém převodu skřipávém?

(*Kuním štětcem*)

Odniesienia do antyku podkreślają obiektywny charakter liryki Trojaka i włączają ją do niekończącego się strumienia czasu, akcentują powtarzalny, typowy charakter wydarzeń. Wszystko to, co istotne i ogólne nabiera większej wagi, ponieważ autor nie robi niczego przypadkowo, ale łączy, obraca z wszystkich stron, uwspółzależnia obiekty i zdarzenia.

Kierunek ruchu naziemnego odbywa się na osi Wędrynia, Wrocław, Kraków, tu najwyższym punktem jest Czantoria, odbywa się na styku ziemi zamieszkaney (*Zahrada Karla Tonowského*), określonej czasowo (*Září pod Čantoryjí, Noc pod Girovou*), natomiast ruch kosmogoniczny jest nieprzewidywalny, wyznaczany przez wiatr, „modrý a třepotavý”, przez deszcz i płatki śniegu, promienie słoneczne, „hoblíři dlouhých latí”, odwołuje się do lotu ptaków, aniołów i cherubinów. Dawne doświadczenia nie mijają, ale transformują się w sennych wydarzeniach i scenach, w ten sposób kosmos przenika się nawzajem z konstrukcyjnym dążeniem do zbudowania latającej maszyny, do bycia nowoczesnym Dedalem, ze świadomością tego, iż Ikarz był jego synem. Osobiste pragnienia mieszają się z nocnym krajobrazem i gutowskim mitem. Mít o Ikarze dotyczy Gutów i wydarzeń z 1935 roku, kiedy w powietrze wznosił się balon, startujący w wyścigu o Puchar Gordona-Bennetta. Kierunek i konfrontację losów warunkują nieoczekiwane znaczenia, które pojawiają się np. w mottach. W niektórych wierszach Trojaka bodziec jest bardzo jasny i konkretny. Staje się nim dzieciństwo w Wędryni, krajobraz w cyklicznych zmianach nocy i dnia, szybka zmiana pogody w różnych porach roku, więzi rodowe i pokoleniowe. Dla Trojaka ważne jest, że jego pradziadek przyjechał ze Styrii do Morávki do pracy jako leśniczy, że jego wędryński dziadek Kajetan, u którego dorastał i którego podejście do życia przejął, miał wy-

obraźnię, dlatego często opowiadał mu „o svém pradávnm, karbonském mládí”. Dziadek Kajetan stał się bezpośrednią inspiracją do napisania czterech wierszy zatytułowanych *Modré hory* zawartych w tomiku *Jezernice*.

Przyjrzyjmy się mottom poszczególnych tomików w wyborze wierszy *Kumšt-kabinet*. Motto pierwszego tomiku *Kuním štětcem* zawiera odautorską wskazówkę dotyczącą drogi prowadzącej do samopoznania – własnych dążeń do wniknięcia w tajemnice twórczości. Poeta wspomógł się tu metaforą z oryginalnym odniesieniem:

Být stínem na práh tištěn.
Po vlastní černi znát se.
Rozhrnout mraveniště
až k matce.

W drugim motcie tego tomiku, które jest wprowadzeniem do części *Muzika*, podmiot dziwi się wiecznym i aktualnym uwarunkowaniom i możliwościami wypowiedzi:

Kdyby najednou všichni ptáci zkameněli,
kolik hlav by rozbil kamenný zpěv?

Ciekawe jest tematyzowanie przez Trojaka losu Jana Jakuba Ryby i jego muzyki, łączącej nasz świat powszedni ze światem kosmicznym, opartej na sprzecznościach, które są pokonywane i rozszerzane pod względem znaczeniowym, ponieważ dla autora istota zrozumienia nie tkwi w racjonalistycznym demontażu rzeczywistości. Nasze życie przypomina mu Bożą maszynkę do robienia baniek mydlanych:

jak na čepici mouka,
kterou si mlynář Bůh
o rukáv jednou setřepe.

Chociaż w części *Kuním štětcem II* nie ma motta, to jednak powtarza się w niej dążenie do nazwania czegoś, co jeszcze nie zostało nazwane, połączenia poezji z semantyczną mocą sztuki (słownej, muzycznej i wizualnej). Już w tych wczesnych utworach lirycznych poeta jest zafascynowany tajemniczym ruchem, ukrytym „dzianiem się” ze stale towarzyszącą mu transformacją, spełnianiem i potęgowaniem doznań i emocji. Wszystko jest w ruchu, dlatego w zagłębieniach zrobionych przez wiatr na równinach widzimy poruszające się uszy zająca, obserwujemy nasionka, które kielkują, rosną, dojrzewają, co jednak nie wyklucza, że „zoraná pole do černa, tak jako láska nevěrná” zmieniają się i oprócz podziwu wyłania się także nostalgia, ów zapiecek duszy, drżenie bliskie świtu, czasoprzestrzeni, w której życie pokrywa się ze śmiercią. Noc jakby we własnej obronie wypuściła wielkiego doga, ponieważ ktoś wchodzi do jej ogrodu oraz na cmentarz, rozciągający się za wysokim murem, ze starymi grobowcami i wyniosłymi sosnami.

Swojego anioła miał u boku tylko do czasu, gdy potknął się i upadł boleśnie na kolano:

češka vyskočila na oblohu,
aby se stala jednou z hvězd,
velikým měsícem v úplňku.

W debiucie Trojaka ruch uchwycony jest za pomocą obrazów, które zachwycają swoją wewnętrzną energią, delikatnym ruchem, wciągającym czytelnika w wydarzenia. Oryginalność autor osiąga dzięki binarnym opozycjom derywowanym z zewnętrznych sprzeczności (pradawnego i nowego, zewnętrznego i wewnętrznego, zmysłowego i abstrakcyjnego), kiedy nazywa to, co jest niemal niemożliwe do nazwania:

Kopry si roztáčí čelenky vůní,
pokryté karbonskou mědí.
Jsi v centrifuze novoluní
a čekáš, zda tě neodstředí
se vším tím těžším na černé stěny,
které jsou za vsí vystavěny
lomovým zdivem oderských hor.
Tu gotickou parcelou duše
na mokrém koníku kluše
pulchartský puškař Neamor
(*Pulchart II.*)

Drugi tomik, *Pan Twardowski* (1998), jest opatrzony mottem:

Čím oslepnout? Co nevyklovat?
Mlhou kráčí Ženy se psy věžníky v tmách očí.
Zběl mosaz a spal svá slova
Pak žhavou přeslicí i do tebe svůj konec vročí.

Jest w nim zawarta symbolika poszczególnych części zatytułowanych *Noc v polouvisí*, *Gutský Daidalos*, *Růženečkáři*, *Otto Lilienthal*, które są wariantami licznych przemian podmiotów lirycznych. Zachodzi tutaj mapowanie „odlotów”, ucieczek przed nieczystą siłą pochodzenia świeckiego lub szatańskiego, obecne jest oczyszczające odkrywanie i odrzucenie ciemności. Pan Twardowski, średnio-wieczny znawca magii i poszukiwacz kamienia filozoficznego, zwraca się z żarliwą modlitwą do Najświętszej Marii Panny, która ostatecznie go ratuje. Grzesznik nie może wejść do nieba, dlatego jako samotny lotnik wiecznie unosi się w przestrzeni między niebem a ziemią, jak pająk na cienkiej nici pajęczyny uwodzicielsko opuszcza się na ziemię. Nie ukrywa swojego podziwu dla Belli, panny z pięknymi włosami, która urodziła się ze skrzydłami i wiecznie elegancko znika, podczas gdy tytułowy legendarny bohater jest skazany na powroty, co noc musi pracowicie toczyć po niebie księżyc podobny do gipsowego odlewu. Dedal moliźnie klei rozpadające się skrzydła, aby w końcu wzlecieć, przy tym Jan Smrt

tkwi okrakiem na żywopłocie, a kochanka zmienia się w Dalilę Samsona, która zdradzając swojego kochanka, pozbawia go mocy. Spersonifikowana noc niesie magię nocnego krajobrazu, tajemnicę snu i dziecięcych marzeń, wieczną pokusę i tęsknotę, niebezpieczeństwo i śmierć. Poezja Trojaka w powyższym tomiku jest z pozoru semantycznie przejrzysta, ponieważ może oprzeć się na prototekstach – znanej legendzie i greckim micie, na biblijnym zwiastowaniu gwiazdy betlejemskiej.

Dla twórczości Trojaka charakterystyczna jest zwiększająca się ilość wierszy, których podstawą jest czterostopowy jamb lub trochej, przechodzący w wiersz wolny lub prozę, w formę dialogową (*Dialog cum lacrima I a II*). Początkowo tomik *Pan Twardowski* składał się z trzech części, tworzących pewien rodzaj trylogii lirycznej. Natomiast omawiany wybór wierszy ma prostszą strukturę, a ponieważ jedną piątą stanowi tu proza, która pozostaje w opozycji do mowy wiązanej, to nie bez znaczenia pozostaje fakt, że do zbioru został włączony utwór *Otto Lilienthal*, poświęcony pamięci pierwszego lotnika i wszystkich pilotów z lotniska w Dolnym Benešovie. Utwór ten zawiera szkic wydarzeń, w którym znajdujemy dramatyczną historyczną terażniejszość oraz ciągle żywe pragnienia chłopca marzącego o lataniu. Oczywiście, poruszamy się również w przestrzeni uczucia miłości, kobieta posiada niepojętą, silną energię i niesie z sobą harmonię, jako istota uosabia trwające życie. Ponownie pojawia się biały kolor, który pomaga wyrazić czystość pragnień i niewinność. Kwiat lilii przywołuje nie tylko imię lotnika Lilienthal, ale także połączenie umysłu, ciała i duszy, które spajają się jedynie w człowieku. Znaczenia się rozwarstwiają, a dźwiękonaśladowcze akordy tworzą sklepienie krajobrazu:

Údolí lilii, údolí lilii
Lilienthal, bílý Lilienthal
li li-í li li li-í.

Tomik poetycki *Jezernice* (2001) rozpoczyna się od motta:

Budu pít výluh z krabilice,
abych byl naráz rub i líc.
Chci vrústat do hlín jako peň,
zároveň chci být prostoupen.

Już w nim przejawia się tendencja do usamodzielnienia się pewnych słów. Należą do nich wyrazy typu *krabilice*, które brzmią jak neologizm, a przy tym chodzi tu o nazwę trawy, środek ciężkości zostaje przeniesiony z obrazu na słowo (awers i rewers) i na dobór słów z aliteracją oraz instrumentalizacją głoskową „jak peň – být prostoupen”. Taki sam stan rzeczy występuje w wierszu *Jezernice*.

V ní lomem lomcuji
V sobě lomcuji lomem.

Autor bawi się w nim eufonią, aliteracją, rymami wewnętrznymi, powtarza grupy głoskowe, łączy je i przestawia. Tomik otwiera *Karpatské requiem*, dedykowane Vítowi Slívie, zabawna gra słów z wykorzystaniem nazwiska poety, następnie pojawiają się krótsze wiersze, w których rozwijany jest opis relacji między mężczyzną i kobietą, gdy tajemnica zamienia się niekiedy w alegoryczność, lub podkreśla się skłonność do cykliczności, występuje pełnia księżycy i nów, gwiazda Jezernica, złożona z perełek nadziei i miłości, tomik kończą wiersze o górach, będących charakterystycznym symbolem (*Modré hory*).

Poeta ukazuje tu, co znaczą dla niego rodzinne góry, przechodząc od pieśniowości podobnej do twórczości ludowej aż do prozaizowanych lub udratyzowanych opowieści dziadka w części zatytułowanej *Ludus de Silesia*. Tomik obejmuje lirykę miłosną, rodzinną (dziecięcą), lirykę przyrody, przyciąga swoją oczywistością, prostotą, wiecznością, rajem i aniołem, który według wędryńskich kronik kiedyś w 1794 roku spadł zbutwiały podczas mszy św. na głowę proboszcza i o mały włos go nie zabił. W opowieściach dziadka zawsze są obecne anielskie dziewczyny, które przed snem rozpościerają na łóżkach śnieżnobiałe sukna, a w tym czasie po górach chodzą z putniami na plecach cisi najemnicy bojący się komety i czekający na gwiazdę poranną. Ostatni cykl, *Modré hory*, jest inspirowany wspomnieniem ukochanego dziadka, który na zawsze pozostał poecie w pamięci, stał się filarem jego dzieciństwa.

V oknech zvichřené mázdry.
Stín tušíš na vnitřní straně.
Budeš jej tušit navždy.
Tajemná dětská paměť.

Nie idzie tu o żaden wierszowany życiorys, cykl wierszy jest fragmentaryczny, poeta znajduje wyimaginowane ślady w śląskiej topografii, jednak synonimiczne obrazy, sceny i części zdań wydają się być syntezą dzieciństwa i jego wizji, powroty niosą czułość dotyku, wartości, które poeta potrafi za pomocą swojej twórczości przekazać innym. Nawet zwyczajne człowieczeństwo w pewnych sytuacjach życiowych jest obdarzone życzliwym humorem, pomimo faktu, że dziadek w przeddzień Wigilii nagle zmarł, a Bogdan jako mały chłopiec długo obwiniał się, że przyczynił się do tego przygotowany przez niego prezent pod choinkę – żyletki, ponieważ ostry przedmiot może stać się żelaznym atrybutem śmierci. Trojak jednak w typowy dla siebie sposób kończy tę część równie silnymi lecz odmiennymi emocjami – erotyką. Później wyobraża sobie śmierć jako pełną wdzięku dziewczynę, która lubieżnie wetknęła sobie między kolana jaskier, aby w ciemną noc nie tylko w sposób magiczny przyciągnąć partnera, ale także aby go zniszczyć.

Każdy utwór z wyboru wierszy *Kumštkaabinet* stanowi integralną całość, jest świadectwem intymnej i ścisłej relacji z rzeczywistością. Poeta wypełnia swoje

obrazy aktualnymi przeżyciami, ciągle przeplata się w nich to, co naturalne i ludzkie, łącząc obraz ziemi i powietrza jako jednego podstawowego żywiołu przyrody, odwołuje się do mitu natury i przeżycia erotycznego. Wspólną cechą tekstów pozostaje dobrze znana przestrzeń, która zmieniała się wraz ze ścieżkami życia, jednak po raz pierwszy włączona została do artystycznej wizji świata już na początku twórczej drogi poety. Wiersze i tomiki można czytać niezależnie, są bowiem autonomiczne i nie jest tu istotna chronologia absolutna, choć dla opublikowanego wyboru tekstów jest charakterystyczna zarówno siła obrazu, jak też zmiana form, bardziej złożona polaryzacja odczuć i przeżyć, kiedy poeta ponownie i niewątpliwie przede wszystkim dla siebie odkrywa własną historię ściśle zakotwiczoną w rzeczywistości, łączy ją z własnymi wizjami sennymi, dopełnia o wzajemne powiązania i przekształca w poetycką, dramatyczną lub prozatorską inwencję. Teksty Bogdana Trojaka czerpią inspirację ze współczesnej poezji czeskiej, odwołują się do twórczości wielkich poetów, takich jak Vladimír Holan, jednocześnie posiadają wiele cech podobnych do wczesnej twórczości Oldřicha Mikuláška (Martinek 2015). Autor intensywnie przeżywa czas, będący źródłem wszystkich obrazów, związanych z przemianą światła i ciemności, łączy się z ideą ciągłości i z wiarą w to, że śmierć nie jest końcem wszystkiego, ponieważ reinkarnuje do nowych form życia. Jakby do wierszy o miłości i śmierci wkraść się ludowy sposób elementarnego pokonywania strachu i smutku za pomocą powiedzenia

Keře v parku šustí,
noc je strašně zlá.
V hlavě má teď ústí
jed, co probublá.

za pomocą śmiesznego obrazu, jak np. Jan Smrt tkwiący okrakiem na żywopłocie, czy za pomocą bajkowej intrygi. Dzięki temu, że w swojej twórczości Trojak potrafi w sposób naturalny czerpać inspirację zarówno z oralnej literatury ludowej, jak też ze współczesnej poezji, kiedy opiera się na intensywności przeżyć, autopcji i pamięci przodków, możemy mówić o sytuacji egzystencjalnej, która wykracza poza granice regionu. Coraz bardziej uwalnia się z rzeczywistości regionalnej i porusza się po krainie fantazji, w której rzeczy i zjawiska są zapisane głęboko w pamięci, stykają się z marzeniami. Obrazy północnomorawskiego rodzinnego krajobrazu w sposób surrealistyczny przenikają się nawzajem z obrazami krajobrazu południowomorawskiego, wspomnienia identycznego otoczenia z dzieciństwa wielokrotnie dodatkowo pojawiają się w krótkich mozaikowych rozmowach, które w zakończeniu są konfrontowane z chwilami ludzkiego przemijania i śmierci. Przestają tutaj obowiązywać granice topograficzne i pomimo kolorytu regionalnego, który jest związany z Śląskiem Cieszyńskim, poezja Trojaka staje się semantycznie otwartą, uobecnia przeszłość, zakotwiczoną empirycznie, a przy tym tajemniczo niedopowiedzianą.

2. „Zwykle niepokoje” i „dramaty” – o poetyce wierszy Petra Hruški

Petr Hruška (ur. 1964) należy do grona najbardziej wyrazistych postaci w czeskiej literaturze ostatnich dwóch dekad, jest jedynym poetą ostrawskim, który otrzymał Państwową Nagrodę Literacką (2013). Należy dodać, że jest tak samo dobrym historykiem literatury, jak i tłumaczem oraz wydawcą. Przypomnijmy, że dzięki niemu ukazało się pośmiertne wydanie twórczości jego rówieśnika i towarzysza literackiego, Jana Balabána pt. *Sebrané dílo* oraz wybór wierszy Ivana Martina Jirousa *Magorova mystická růže*. Trzeba również dodać, że jest autorem monografii *Někdy tady. Český básník Karel Šiktanc* (2010) oraz redaktorem komentarza do działu poświęconego poezji w książkach *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích* (2008) i *V souřadnicích volnosti. Česká literatura první dekády jedenadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (2014). Z innych jego działań należy jeszcze wspomnieć napisane wspólnie z Ivanem Wernischem słowo wprowadzające do publikacji starych fotografii pt. *Byl jednou jeden svět* (2009). W różnych środowiskach cieszy się naturalnym autorytetem, jego głosu słucha opinia publiczna, nieinteresująca się zbytnio literaturą i poezją. Wraz z bratem, Pavlem Hrušką (ur. 1964), krytykiem literackim, i Janem Balabánem znacząco przyczynił się do kształtowania współczesnego życia literackiego w regionie ostrawskim.

Jako poeta pozostaje wierny swojej poetyce. W twórczości Hruški rytm tekstu i jego strona graficzna właściwie się rozchodzą, w niektórych miejscach wiersz wolny przechodzi w prozę. Ich wewnętrzne napięcie wynika ze scen o wymiarze racjonalnym i emocjonalnym, tematyzujących sytuacje życiowe człowieka, które dotyczą tych najbardziej podstawowych – niemal archetypowych relacji między mężczyzną i kobietą, widzianych jednak w kontekście cywilizacyjnym. Autor wielokrotnie, w sposób retardacyjny, uważnie i wytrwale skanuje chwile, obserwuje i rozumie to, co się dzieje, a przy tym zasadą konstrukcji jego tekstów poetyckich staje się polaryzacja. Podstawę jego wierszy stanowi metaforyczność wraz z indywidualizacją i intymnością poetyckiego gestu. Jest ona oparta na oznaczeniu poetyckiej relacji między określoną ukrytą cechą rzeczownika i atrybutu. Petr Hruška umiejętnie wykorzystuje epitety i metaforę konstruowane na bazie dopełniacza, podstawowe poetologiczne cechy swojej twórczości. Interesujące są również relacje czasoprzestrzenne, przemyślana kompozycja poszczególnych tomików, powtarzające się motywy związane z konkretnym miejscem, miastem i przyrodą. Ważne jest to, w jaki sposób poeta organizuje tekst i pomaga zrozumieć silne doznania zmysłowe i wspólnie przeżywać przekazywane sensory, nie bez znaczenia pozostaje zatem to, czy wiersz czytamy oddzielnie, czy jako włączony do tomiku, który stanowi dla niego ramę.

Podmiot liryczny od czasu ukazania się jego debiutu poetyckiego pt. *Obývaci nepokoje* (1995) był łączony z faktycznym Petrem Hrušką, czemu autor nigdy nie zaprzeczał, jego wypowiedź jest subiektywna, chociaż nie egocentryczna, bywa wiązana z domem poety, z mieszkaniem w kamienicy czynszowej i z elementami jego przestrzeni: oknami, drzwiami, ścianami, biurkiem, szafką i łóżkiem oraz z różnymi przedmiotami użytkowymi, które należą do najbardziej intymnych stref męskiego i kobiecego świata. Reprezentuje ona coś tak specyficznie Hruškovskiego, że wytwarza poetycki (autorski) typ i z tej perspektywy jego poezja jest interpretowana wielopłaszczyznowo. Mieszkanie przedstawia świat wewnętrzny, kobiecy, tajemniczy, czuły, spokojny, co jednak nie wyklucza zamknięcia, powodującego niepokój, choć w przeciwieństwie do innych przestrzeni zamkniętych (tramwaje, pociągi, samochody, butelki) jest bardziej kameralny, pełen kruchości i delikatności, życiodajny. Miasto natomiast jest światem brutalnym, zewnętrznym, surowym i bezkompromisowym, wyeksploatowanym, z niezwykle, a nawet niekiedy podejrzanymi, losami ludzi – outsiderów. Przedstawiona jest tu szczególnie pozycja miejsca – miasta, które bezkompromisowo otacza człowieka, wciąga go swym ciężarem i przytłacza ku ziemi. Te dwa światy, wewnętrzny i zewnętrzny, nie wykluczają się wzajemnie, ale stoją obok siebie, dzięki retorycznym figuram porównania i wieloznacznym aluzjom stają się częścią żywego organizmu. Kobietę stawia autor w centrum domu i wiąże z mitotwórczą siłą macierzyństwa i z podstawowymi żywiołami, które zbiegają się w absolutnym początku narodzin (w wierszu *Ráno*: „Na břehu velkého moře | svlečené ženy (s otvírakem na konzervy)”), natomiast miasto i męzczyznę łączy z ulicami i drogami do piekieł, męzczyzna wkracza w noc ze światłami kiosków, przesiąkniętych smrodem i alkoholem, pobierających bezwzględny podatek za swoje splądrowanie (*Nesu kurvú*).

Krajobrazy zewnętrzne i wewnętrzne

Przebywanie w mieście zyskuje wymiar dramatyczny, typowe jest dla niego niestabilne podłoże i niepokój egzystencjalny, podczas gdy krajobraz wiejski działa odradzająco. W zbiorze *Měsíce* (1998) ponadto związany jest z letnim czasem wakacji, z czymś wolno płynącym (włącznie z wodą w rzece, obłokami, ptakami), zatem nawet relacje partnerskie, którym wraz z upływem czasu grozi niebezpieczeństwo znudzenia i alienacji, ulegają tu wskrzeszeniu. Piękne obrazy ogrodu z drzewami owocowymi, być może symbolami czegoś odziedziczonego, przypominają martwą naturę. Sposób, w jaki Hruška obchodzi się z przestrzenią, coraz bardziej narusza granice między tym, co rzeczywiste a wymaginowane, odczuwane i wyrażone za pomocą synekdochy, ma to związek ze stopniowym przechodzeniem przez autora z liryki na prozę i odwrotnie. Metaforycznie ujęty liryczny obraz lata w tomiku *Měsíce* odwołuje się do sytuacji, bliskiej własnemu

doświadczeniu odbiorcy. Niemniej jednak do dziecięcej sypialni niespodziewanie wkrada się ciemność, upał unieruchamia afrykańskie zwierzęta na kotarze w przedpokoju, strach może czaić się wszędzie i przybiera formę tęsknoty, przyrównanej do niezamkniętej szuflady z mydłem, niepewność jest porównana do nieznannej pozycji wyłącznika itp. Miłosne doznania przelotnie wciskają się w pamięć jak kwiecisty wzór sukienki bliskiej kobiety, która ją opina tak, że sama przez chwilę zachowuje kształt kobiecego ciała. Symptomatyczne stało się objęcie przez poetę zielonego swetra (z tyłu), małe miłosne wyznanie, które niesie w sobie Bachtinowską „siłę organizującą”, przez którą podmiot liryczny potwierdza swoją przynależność. Nosicielem znaczenia w poezji Hruški stają się przede wszystkim metaforyczne określenia relacji z czymś konkretnym, umieszczonym w codziennej życiowej sytuacji. Jesteśmy świadkami ulotnych chwil codziennego życia, patrzymy przez szparę lub szczelinę na oświetlone przedmioty, dla których ramę stanowią rodzinne rytuały, np. stołowanie się. Stają się one integrującym śladem, wzmacniają rodzinę, wydłużają czas spędzony razem.

Poszukiwanie inspiracji

Za typowy modalny gest poetycki można uznać wgląd w rzeczywistość dnia codziennego. Zwykle sytuacje życiowe zazwyczaj przypominają poetykę Skupiny 42, w szczególności zaś widać tu wpływ poetyckiego tomiku Kainara *Nové myty*, w którym pojawia się słynny wiersz o stryżeniu małego chłopca. Ten moment w życiu dziecka zmienia się w parabolę życia ludzkiego. Nie ma takiego interpretatora poezji Hruški, który nie wspominałby egzystencjalnej doniosłości prezentowanej sytuacji i nie cytowałby wiersza *Adam*. Prywatne wydarzenia podobnie jak u Jiřego Kolářa przekształcają się w mity, chłopak Adam jest tu zaprezentowany w kategoriach indywidualnych, a jego egzystencja staje się świadectwem bolesnego rozpadu małżeństwa, jego pozycja przypomina „pohozeného uloveného plyšového mrtvého bobříka odvahy”. Do chłopięcego zdumienia Adama potajemnie przenika dorosłość, niekiedy nawet wprowadza nas w osłupienie owo ściśle powiązanie dzieciństwa z elementarnym ludzkim doświadczeniem i dorosłością.

W pierwszym wydaniu tomu *Obyvací nepokoje* (1995) znalazły się dziecięce rysunki pasierba Adama, konkretnej postaci, która żyje „swoją historią”; tematyzowana jest tu jego inność, przy czym autor znajduje oparcie we własnej biografii. Relacje między dorosłymi i dziećmi w wierszach Hruški nie zamykają się w wąskiej przestrzeni stosunków partnerskich i rodzinnych, jak to często stwierdza się w recenzjach. Dzieci bowiem pojawiają się również w wierszach o innej tematyce, ale to właściwie stosunek pasierba-postaci do faktycznego Adama intryguje głęboką penetracją podświadomości i nieświadomości oraz innymi libidinalnie

motywowanych obrazów i motywów (*Měl radost; Jako modlitba*). Dziecięce wyobrażenie słońca („chlapeček kreslí | únor v listnatém lese | a obrovské | sprosté | slunce”) jest proste, jasne i wyraźne, podobnie jak spontaniczne dziecięce poznanie świata. Uderzająca jest współobecność semantyki pozytywnej i negatywnej. Wraz z Adamem pojawia się motyw ubioru, np. koszuli, która jest „úspěšlivě vyhrnutá jako modlitba”, oraz w innym miejscu, w tomiku *Měsíce*, niebieskiej koszuli zapiętej starannie pod szyją na ostatni guzik. Plamy nieznanego pochodzenia znalezione na prześcieradle dwunastoletniego chłopca są pierwszymi śladami dojrzenia, wywołują dziecięcy strach i panikę, ponieważ nagle poznaje on to, czego się nie spodziewał, bezpowrotnie kończy się dzieciństwo i jednocześnie zaczyna coś, czego nie można ani zahamować, ani powstrzymać. W tomiku *Vždycky se ty dveře otevíraly* Adam ma już tak „dlouhé nohy jako pravda | visí z horní postele”.

Chyba każdego recenzenta zainteresowało traktowanie przedmiotów jako świadków codziennej egzystencji, podobnie jak zwyczajność sytuacji, profaniczność, fizjologiczność, których funkcjonowanie nie polega na zasadzie zbiegu okoliczności. Metoda Hruški przypomina nieco sposób obrazowania Jiřiny Haukovéj i jej tomik *Cizí pokoj* (1946). Poetka próbowała w nim uchwycić wyobcowanie za pomocą drobnych szczegółów życia, migawek, wypowiedzi i fragmentów. W tomie *Obývací nepokoje* Hruška stara się utrzymać stabilność, uniemożliwia pełną alienację, dlatego tworzy sieć składającą się nie tyle z przedmiotów, ile z fundamentalnych relacji rodzinnych, niezwerbalizowanych oczywistości, współistniejących m.in. z obiektami nieożywionymi (rurki, butelki, narzuty, laska matki, książki, zegary). Relacje partnerskie i komunikacja są zmienne, nieoczywiste, kształtują się na wiele sposobów, za pomocą drobnych poufałości i małych fragmentów: „v drobinkách ticha” jest smutek, a w „v žilce písně | celé štěstí” (Yveta). Z pewnym zażenowaniem, nieśmiało, ostrożnie Hruška wydobywa na jaw swoje wewnętrzne odczucia. Przyciąga naszą uwagę wiersz *Žádost o ruku*, gdzie podmiot za pomocą autoironii chce uniknąć żenującej sytuacji, świadomie broni się przed patosem i komunałami (*Zpráva z domova; Matko*). W wierszach-migawkach rozpoznajemy historie życiowe związane z konkretnym ostrawskim środowiskiem społecznym, odzwierciedlają się w nich przemiany egzystencjalne, ciężar samotności związany z rozejściami, rozwodami, wygnaniem, brakiem środowiska rodzinnego, z pełzającym zanikaniem czegoś podstawowego. Bardzo często przedmioty upadają, rozpadają się, spadają lub pękają, ale mimo to poeta pisze, tworzy gniazdo „hned pod trámem | srdce” (*Svítím*), dlatego że czyni to zgodnie z życiowym przeznaczeniem.

Debiut poetycki Hruški otwiera wiersz *Kolem Ostravy*, w którym w drobnych ujęciach przenikamy pod skórę rodzinnego miasta poety składającego się z wielu prostych „żylastych” historii. W wierszu przywołane są gospody, później także

hale targowe, piwiarnie, konkretne zakłady przemysłowe oznaczone numerami, betonowe ściany, przejścia podziemne, osiedla o konkretnych nazwach i azjatyckie bistra. Nie chodzi jednak tylko o lokalne umiejscowienie. Ostrava stanowi dla Hruški miejsce przeznaczenia, wiąże się z domem, z historią miasta i jego niepowtarzalną atmosferą oraz typowym kolorytem, z żywymi ludźmi wywodzącymi się z określonego środowiska społecznego i jego siecią relacji. Na pewno nie bez przyczyny w utworze *Odstavce* w wyborze wierszy *Zelený svetr* pojawia się esej *Misto Ostrava* i zamieszczone zostają fotografie Viktora Kolářa, co potwierdza, że pamięć miejsca się zmienia, że chodzi o miejsca mające podłoże egzystencjalne. Przez miasto płyną wprawdzie rzeki, ale o wiele więcej jest w nim labiryntów rurociągów, które wzbudzają ciekawość tajemniczym łoskotem przenoszonym w wierszach Hruški do intymnej sfery życia. Te migawki i ulotne chwile ozywają, odsłaniają kolejne podstawy twórczości Hruški. Poszerza się w niej nasza świadomość epizodycznych tematów ujmujących niezwykle kontrast krajobrazu przemysłowego i naturalnego na przykład obrazów drzew rosnących w parku, które autor potrafi nazwać fachowo, a równocześnie poetycko i życzliwie oraz familiarnie.

Rodzinne dramaty

Poetyckie obrazy i sceny w tekstach Hruški przyciągają uwagę od początku tym, że ewokują napięcie (niepokój), tajemnicę, ukrytą w najbardziej banalnych sytuacjach. Większość z nich głęboko zapada w pamięć właśnie ze względu na swoją zwyczajność. Rodzina, od początku przedstawiana za pomocą trójkąta kobieta – mężczyzna – dziecko, jest widziana w ujęciach: całość – detal – połowa, jest uchwycona nieatrakcyjnie, w formie niezaaranżowanych ujęć, które łączy potrzeba wypowiedzenia i niewyrażona oczywistość. W tomiku znajdziemy wypowiedź literacką na temat głębokich powiązań z domem rodzinnym, a zwłaszcza z ludźmi, którzy go tworzą. Rejestruje teraźniejszość w szerszym rozumieniu czasu (chronotop jest wyrażony przez poranki, soboty, gdy przywołujemy nagość mieszkania w czasie cotygodniowych porządków, niedziele z pozostawianiem resztek po świątecznym obiedzie). Emocjonalnie postrzegamy ciszę w mieszkaniu po kłótni małżeńskiej, wzmocnioną stromością ścian lub obfłuczonymi narożnikami tak podobnymi do sponiewieranym relacji lub do nieostrożnych ruchów, przeprowadzek i zabaw. Teksty bazują na łączeniu i nawarstwianiu małych części, składają się z segmentów i fragmentów czegoś widzianego, ale intymnie i przestrzennie bliskiego, różnią się tylko głębią ujęcia. Małe dramaty odgrywają się w mieszkaniu komunalnym, w gospodarstwie domowym z kuchnią, pokojem stołowym, łazienką, przedpokojem lub spiżarnią, na osiedlowym balkonie, w sklepie z wannami. Jest w nich uchwycony życiowy horyzont poety tożsamy z egzysten-

cialnym doświadczeniem podmiotu lirycznego. Jeśli spojrzenie niekiedy oddala się od tych autentycznych miejsc, to ponownie do nich powraca, ponieważ są one miejscem twórczej samorealizacji i miejscem życiowego wyboru twórcy.

Wymiar metafizyczny

Perspektywa czasu u Hruški nie jest niezwykła. Podmiot liryczny rozgląda się wokół, opisuje, rejestruje, komunikuje, ale w przeciwieństwie do nas widzi coś więcej, postrzega głębiej, bardziej sensytywnie, za pomocą szczególnej optyki chwytą chwile, które znowu ożywiają statyczny obraz. W wierszu *Chvíle pro rybu* łączy się pragmatyzm i imaginacja, co prowadzi do powstania mocnej metafory o czasie identyfikowalnym na podstawie wtajemniczenia i przeżycia (relacji i postawy):

pro tuto chvíli
pomalou důkladnou chvíli
chvíli pro rybu
na samém převisu nicoty
rybu soustředěně sněženou
z umakartu
vytřeštěné kuchyně
se světlem
není dostatek důsledků
nadějí
a výmluv
marně se hrnou
do úžasného prostoru
této nebezpečné
tiše vržené chvíle.

Poeta nazywa sytuacje i stany, które niosą w sobie to, co pierwotne i niealuzyjne. Spostrzeżenia poety pozwalają nam zobaczyć człowieka w postaci, która nie jest zainscenizowana, jest właściwie nawet nieidylliczna czy niestosowna, widzimy go w świecie rzeczywistym w jego elementarnej socjalizacji, ale także w inny sposób. Autor zmierza od pozornych drobiazgów do szerszych interpersonalnych konfrontacji i do metaforycznej refleksji o charakterze transcendentnym.

Wiersz pt. *Chvíle pro rybu* z tomu *Obývací nepokoje* pozornie nie zawiera w sobie żadnej gradacji dramatycznej. Jednak i dla tej części tomiku charakterystyczne są elementy autobiograficzne. Chodzi o uchwycenie czasu (chwili, momentu, sekundy). Znajdujemy tu jedność środowiska (znowu poznajemy miasto Ostrawę i nazwy konkretnych miejsc) i podstawowe relacje intymne, w których powtarza się modalność sytuacji życiowej. Coś gna poetę gdzie indziej, wraca z poczuciem winy, i nie uświadamia sobie dokładnie, co jest tego przyczyną. Nie chodzi tylko o realną treść wypowiedzi, ponieważ ważniejsze staje się to, co mies-

ci się w tle. Kreatywne warianty tematów i motywów z wyraźnym potencjałem wizualnym tworzą zestaw policentrycznych podzbiorów znaczeń. Ten niestały ruch można śledzić już od debiutanckiego tomiku *Obyvatci nepokoje* (1995) przez zbiór pt. *Měsíce* (1998), a także w tomiku *Vždycky se ty dveře zavíraly* (2002) i w rozszerzonym wyborze pt. *Zelený svetr* (2004), na który składają się utwory pochodzące z trzech wcześniejszych tomików poezji. Kierunek zmienia się dopiero w tomikach *Auta vjíždějí do lodí* (2008) i *Darmata* (2012).

Trwanie w czasie

Tomik *Měsíce* (1998) zmierza pod prąd czasu. Niekiedy recenzenci mówią tu o bezczasowości, według mnie nie jest to jednak określenie precyzyjne. Wydaje się, że *Měsíce* tworzą trzy płaszczyzny. Pierwszą jest płaszczyzna czasowa – nierozległa, zwarta wakacyjnym szczytem, kiedy panuje lato, brakuje chłodu ulicy i płonie ołtarz kredensu, kiedy budzimy się przez szarpnięcie, sklejeni snem, gdy wszyscy wyjeżdżają z miasta, remonty w domach osiagają punkt kulminacyjny, nasila się otepiające gorąco, a poczucie zatrzymania czasu przerywają krótkie chwile, kiedy z nieba spada tak dużo wody, że aż jesteśmy zdumieni. Wszystkie 32 wiersze, noszące ten sam tytuł *Červenec*, nie są wolne od doświadczenia emocjonalnego. Druga płaszczyzna dotyczy postaci. W czasie letniej bezwietrznej pogody, kiedy gorące powietrze dosłownie stoi i czeka się choć na kroplę deszczu, potęguje się niepewność, która jest związana z nieokreślonością postaci. Mignie tu facet w koszuli w paski, kobieta z gołymi rękami, matka z dziewczynką. Postacie nie mają wiążących imion, chociaż z pewnością rozpoznamy, że pasierb to Adam, a kobieta w zielonym swetrze to Yvetta, nie odgrywa to jednak większej roli. Każdy zapewne trochę podjada ze wspólnego życia, jest tutaj niedojedzony posiłek i nadgryzione życie, jemy i trochę nakruszymy. W przeciwieństwie do precyzyjnego określenia czasu trwania miesiąca w roku obiektywny czas ulega zakłóceniu i deformacji, stoimy pośrodku, niemożliwe okazuje się wytyczenie początku i końca, dzień jest podobny do dnia, na przemian w kręgu zmienia się dom – pokój – stół – jedzenie. Nie tylko czas, ludzie i relacje znajdują się w nowych współrzędnych znaczeń („bělavé peří nepokoje | v červenci sněží | z holubníku i orloje”), ale również przedmioty w przestrzeni. Trzecią płaszczyznę stanowi właśnie modyfikacja przestrzeni. W lipcu przedmioty przemieszczają się z miasta na wieś, przeprowadzają się na krótko gdzie indziej z prozaicznego powodu – z powodu lata, ale znaczenie nie wyczerpuje się tu poprzez instrumentalny stosunek do nich.

W poezji Hruški trwa ludzkie współlistnienie, zwiększa się siła, jaką człowiek czerpie z przyrody. W wiejskim krajobrazie poeta postrzega bardziej intensywnie twórcze prawidłowości, siłę ziemi, barwę i światło, dźwięki środowiska, kontynualność. W ogrodzie nagle konkretyzuje się ulotne wspomnienie o ojcu, który

gdzieś w rogu przy porzeczkach kiedyś dawno temu rąbał szafę, dostrzega się tu ciągłość egzystencji. Literackie ujęcie świata przez Hruškę jest związane z kształtowaniem tożsamości osobistej, która formuje się tylko w kontakcie z innymi, we wzajemnym połączeniu przeżywanego teraźniejszości i określonej świadomości jednostkowej („vidím jakési štěstí | podle všeho | svoje”). Powtarzalne uspokajające motywy mają w sobie coś mitycznego, ukrytego, co przebiega jednocześnie i ukradkiem, mimo że podmiot liryczny broni się przed tajemnicą i znajduje dla zjawisk racjonalne wyjaśnienie (mieczyki są kołysane przez wiatr, szelest jest spowodowany przez źle powieszony płaszcz), to jednak wkrada się ona powoli do jego wypowiedzi.

Do budowy wierszy zawartych w omawianym tomiku Hruška wykorzystuje paralelizm natury i psychiki ludzkiej. Większe znaczenie zyskuje fenomenologiczny sposób obrazowania, który odnosi się do poszukiwania samego siebie, do zapewniania światła i wody nie tylko do kąpiel. Wiejskie zabudowania ponownie związane są z rodziną, chociaż nie wytwarzają już w tak intensywny sposób intymnej przestrzeni, w domu z wieloma pomieszczeniami członkowie rodziny raczej tylko spotykają się. O ile w miejskim mieszkaniu lub w pociągu musi wystarczyć widok z okna na drzewa, np. kasztany, co jest związane z dynamicznym wewnętrznym napięciem psychicznym i jego rozładowaniem, o tyle w cieniu ogrodu rozgrywa się niemal idylliczne przedpołudnie, pojawia się motyw dziecięcych zabawek, kwiaty, ptaki i ryby są w zasięgu wzroku i wystarczy rozłożyć ręce, a świat można zaborczo zawłaszczyć. Płaszczyzna emocjonalna tomu *Měsíce* jest delikatna i krucha, przy tym jakby właśnie w scenerii przyrody decydowało się o losach partnerskiego współżycia.

Podstawową zasadę tomiku *Měsíce* widzę w potrzebie wielokrotnego wnikań w indywidualne losy, przy czym autor nie postępuje tu abstrakcyjnie, nie deforuje odczuwania wartości tylko dlatego, że chce rozpalić eksperymentalną pomysłowość i metaforyczną oryginalność. Poszukuje raczej odpowiednich słów do portretu, do uchwycenia przeżywanego, jest uczestnikiem i świadkiem, który ma wyrafinowane poczucie szczegółu i przenikania się przeciwieństw, w osobliwy sposób opisuje środowisko, eksponuje podobieństwo i bliskość, choć zdarza się, że nagle widzimy je inaczej, odmiennie, z nagromadzonym napięciem:

Okry stěn
popraskané do větví cypřišů
vinárna na Nádražní
v okrovém bezvětrí
sedění pijaček
úsporně nehnuté
v cikánských domech naproti
navečer hasnou
rudé koberce

(*Červenec*)

Tajemnica życia

Tomik *Vždycky se ty dveře zavíraly* (2002) to nadal autentyczna wypowiedź, będąca poszukiwaniem słów, koniecznych do wyrażenia polaryzacji tego, co banalne i metafizyczne, tak typowe dla Jiřego Kolářa. Na tomik składa się szereg drobnych tekstowych form poetyckich i prozaicznych, w których poeta czerpie inspiracje z fantazji i rzeczywistości i łączy przedmioty, należące do sfery codzienności. Odzwierciedlają one korelację rzeczywistości – iluzji – nowej rzeczywistości, składają się z chwil, z drobiazgów realnego życia, które stają się niemal poetycką refleksją nad jego tajemnicami. W wierszu tytułowym drzwi nie zamknęły się, co według poety nie dzieje się bez przyczyny, ale z jakiegoś szczególnego powodu; wraz z nim stajemy się świadkami tajemnicy czegoś, co działa niezależnie od woli podmiotu, być może przypadkowo i prosto lub z przyczyn ukrytych, czego możemy doznawać tak samo jak zmysłowego doświadczenia rzeczywistości, ale też jako czegoś zupełnie innego, zrządzonego przez los lub śnionego. Podobnie będziemy zdumieni, kiedy w innym wierszu dostrzeżemy całkiem nieoczekiwane cień wiosennego jaśminu padający na biurko lub kiedy zobaczymy resztkę śniegu wczesną wiosną jako pozostałość czegoś na zawsze utraconego, kiedy zaskoczy nas głęboka ciemność w pokoju dziecięcym, kiedy dostrzeżemy kobietę w bezwstydnie swobodnej pozycji podczas popołudniowej drzemki.

Środek ciężkości w powyższym tomiku został przeniesiony na pogranicze asocjacji intelektualnej i emocjonalnej oraz wyobraźni. Już w wierszu tytułowym cudowność łączy się z podmiotem lirycznym, z narratorem odwołującym się do sfery autobiograficznej, ponieważ wszystkie wiersze tego tomiku są poświęcone kobiecie Yvetcie. Stają się odmianą podstawowej płaszczyzny tematycznej pierwszej książki, przy tym nowość widzę tu w głębszym wnikananiu w jednostkowość ludzkiego losu, a nie w zmysłowości. Ramę formalną spostrzeżeń i odczuć stanowi ponownie dobrze już znana przestrzeń domu rodzinnego. Spostrzeżenia i odczucia odznaczają się subtelnością i rozróżnianiem delikatnych niuansów znaczeniowych (na próżno wyciera się blat stołu w *Pustorylu*, wciąż czuje się zapach ceraty wytartej wilgotną szmatką w wierszu *Co ještě*). Przeważa liryka miłosna z końcowym efektem uwewnętrznienia. Przeplatanie się poezji i prozy wskazuje na usytuowanie życiowe i usytuowanie autora, wprowadzanie poezji do prozy życia. Poeta kształtuje swój kręgosłup moralny z pozycji outsidera, uświadamia sobie, że coś jest „tu” i „tam”, „w przybliżeniu” i „biorąc wszystko pod uwagę”, czeka na coś nieprzyjemnego, co kształtuje go jednak bez patosu, bez sentymentu i użalania się nad sobą, raczej powściągliwie zmysłowo, intymnie, a przy tym z dystansem (*Přibližně, Před koupelí*).

Rozszerzenie ujęcia

Zbiór *Zelený svetr* (2004), nazwany tak od pierwszych słów jednego z erotyków z tomiku *Měsíce*, obejmuje pierwsze trzy tomki Petra Hruški. W przeciwieństwie do oryginalnego wydania dodano tu motto, cytat z *Obcego* Alberta Camusa:

Už dvě hodiny se den nehnul z místa, už dvě hodiny kotvil v oceánu rozteklého kovu.

Ponadto w wydaniu tym znajdują się także zapisy z dziennika o charakterze eseistycznym pt. *Odstavce*, które powstawały regularnie i były publikowane przy różnych okazjach. Dzięki nim niektóre tematy i inspiracje twórczości poetyckiej stają się jasne, eseje stanowią więc ich dopowiedzenie. Jan Štolba, kompetentny i empatyczny interpretator poezji Hruški, zwraca uwagę na wiele ważnych elementów jego poetyki, nie zamierzamy ich tutaj powtarzać. Stwierdzamy tylko, że w tomiku *Vždycky se ty dveře zavíraly* (2002) i w zbiorze *Zelený svetr* (2004) kształtuje się szersza sceneria (myślimy więcej o domu, mieście, krajobrazie). Człowiek i przedmioty zaczynają przypominać przyrodę, ponieważ przestają być nieruchome. Hruška konkretyzuje znaną już nam przestrzeń rodziny, poufale nazywa przedmioty za pomocą przymiotników (*zelený svetr*), którymi zwykliśmy charakteryzować to, co żywe. Wybrana metoda, stworzona z myślą o szczegółach (kształt, kolor), w sposób niezwykle uzupełnia owo widziane, otwierają się nie tylko widoki, ale nawet horyzonty, wzmacnia się atmosfera oczekiwania na moment, kiedy coś minie. Ustępuje ciemność, deszcz ustaje, wyzwalamy się z bezruchu, upływający fizyczny czas, mierzony godzinami, dniami, miesiącami równoważy świat duchowy. Czas wewnętrzny, z tak bardzo potrzebnym porządkiem i cyklicznością, oceniany jest w zależności od otoczenia tekstowego i w związku z życiem rodziny. W ten sposób przestrzeń i czas zyskują głębsze znaczenie symboliczne.

Po raz kolejny uświadamiamy sobie, że za twórczością Hruški stoją konkretni czescy autorzy (stopniowo ożywają w pamięci: Karel Toman, Jaroslav Seifert, František Halas, Jakub Deml, Josef Kainar, Jiří Kolář, Jiřina Hauková, Jan Hanč, Ivan Wernisch, Karel Šiktanc, Petr Kabeš, Ivan Martin Jirous, Petr Král, Miloslav Topinka, Vít Slíva, Pavel Řezníček, Jan Balabán, Petr Motýl), rozpoznajemy także wpływ poezji anglosaskiej i francuskiej, Préverta, Camusa, Williama, Saroyana, Steven-Thompsona, Raymonda Carvera. Przeżycia związane z lekturą sięgają głęboko i przenikają do wyobraźni poety, niekiedy mówi o nich, chociaż nawiązanie jest tu niepewne, chodzi raczej o relację wewnętrzną, przeżywaną przez niego i odkrywaną subiektywnie. Wizualna metaforyka świadczy zaś o silnym wpływie sztuki na jego twórczość. Nie bez znaczenia też pozostaje szata graficzna jego tekstów, umieszczone tam ilustracje nie są tylko uzupełnieniem poszczególnych edycji.

Horyzontalna płaszczyzna życia

Tomik *Auta vjíždějí do lodí* (2007) obejmuje sześćdziesiąt wierszy i podzielony jest na cztery części wprowadzane krótkim tekstem. Wzbogacona zostaje w nim płaszczyzna horyzontalna, rozszerza się mapa miejsc. Podróże życia nie mijają w sposób planowy, pojawia się rozczarowanie, zaniepokojenie, brak harmonii, niekiedy nawet krańcowość. Ponownie widzimy, że w utworach Hruški jeden motyw przechodzi w drugi, a następnie w kolejny, autor nie unika relacji intymnych, zaangażowania emocjonalnego w stosunku do dzieci, jednak jest zaskoczony, kiedy zostaje okradziony, czuje odwrotność rzeczy, żenującą bezsilność, niepewność, kuriozalność sytuacji, wstydy się za swoje płonne nadzieje, staje się bardziej czujny i niespokojny. Pod pozorną powierzchowną przejrzystością wierszy kryje się lęk przed ciemną oddolną energią, którą nazywa „nieznanymi dążeniami ludzi”. Podczas gdy w kameralnych wierszach poprzednich tomików dominowały czułość i miłość, tutaj pojawia się wrzawa i zachłanność, świat widziany horyzontalnie wypełnia się ciężarem skrzyń biegów, tirów i promów. Do tego tomu, podobnie jak do zbioru *Odstavce*, poeta dołączył eseje, dodatki i komentarze, pewne wyjaśnienie źródeł swoich inspiracji, pojawiają się również bonusy w formie fraz kontemplacyjnych, kluczy do interpretacji. Być może idzie o niepotrzebne dublowanie, a może nawet o zaciemnianie ciekawych metaforycznych tytułów poszczególnych części (*V prudké blízkosti*, *Nocovina*, *Ruce v krmítku*, *Neznámé úsilí*).

Wiersz po wierszu

Pierwszą część *V prudké blízkosti* rozpoczyna historia opowiedziana w wierszu pt. *Zatímco jsme v kuchyni*. Otwierają się przed nami plany podróży, fascynujące opisy ginącego krajobrazu, przerwane nocnym postojem z parą buchającą z ust i wtulaniem się w swetry w świetle reflektorów, być może pełne poczucia zagubienia, jeśli nie zapytacie o drogę i z powrotem nie schowacie się do samochodu, ale także pełne zachwyty. Historia znajduje dopełnienie w wierszu *Krádež*, te „nieznane dążenia” kogoś anonimowego, zaciętego i podstępного, dla kogo torba z rzeczami osobistymi przypadkowo pozbieranymi jest niepotrzebna i bezwartościowa, a potem przez niego wyrzucona. Niemal surrealistyczne wrażenie wywołuje bliski kontakt, w jakim znalazły się niebieska kraciasta koszula, koperty i czerwona damska spinka do włosów. Libor Magdoň w interpretacji tego tomiku ponownie przypomina wiersz *Alky* mówiący o spotkaniach pary poza domem, kiedy poeta nie pojmuje i nie rozumie sytuacji, mimo że stał jej uczestnikiem, ale ma odwagę, aby uchwycić to uczucie. Droga prawdziwa i wyobrażona, do przyszłości i z powrotem do przeszłości, zostaje przywołana podczas przypadkowego prze-

glądania książki o malarstwie flamandzkim XVII wieku, znalezionej niespodziewanie w poczekalni na dworcu (*Ve středisku*). Przełomowym momentem jest kupno samochodu na bazarze (*Opel*), srebrnej Nevy, jak dowiadujemy się później, która powoduje zmianę w relacjach rodzinnych. Stają się cieplejsze, jakby ze śniegu przygotowano gorącą herbatę (*Čaj*). Podczas przypadkowego postoju w wierszu *Nocleh* wspinamy się po stromych schodach do wynajętego pokoiku, gdzie jest tak ciasno, że partnerzy muszą się objąć, żeby się obrócić. W wierszu *Titan* zaś jesteśmy zdumieni wiadomością, że na księżycu Saturna znajduje się dzikie morze metanu, z którego wynurzają się lodowate pomarańczowe skały, w efekcie ziębi nas bliskość żółtych rur w mieszkaniu. Podczas wyjazdu w góry, spontanicznego, tylko tam i z powrotem (*K horám*), podzielamy wspólną radość z szybkiej jazdy, zaś w utworze *Ryzec* przeżywamy jesień w białym świetle i popołudniową radość z grzybobrania, od pierwszego znalezionej grzybki aż do ich obfitości, która nas zaskakuje i powoduje niepewność. Proste informacje kończą się samodzielny czterowierszem:

Z mokrého hadru předjaří
vyletěl hýl.
V tom záblesku zahlédneme,
že jsme stále spolu.

Pierwszą część zamyka wiersz *Auta vjíždějí do lodi*, który dał tytuł całemu tomikowi poetyckiemu, choć tutaj liczba pojedyncza została zmieniona na liczbę mnogą. Aby przeprowić się wspólnie, należy wsiąść na pokład. Metafora statku jako środka transportu z ładunkiem i załogą, rejs jako symbol ludzkiego życia, prapierwotny ruch do środka, do wnętrzości, wyraża dwoistość relacji dwóch symultanicznie zamkniętych przestrzeni, mniejszej i większej. Hruška potrafił tutaj skojarzyć przestrzenną strukturę wielkości i czasową strukturę trwania w taki sposób, że oba środki transportu związane są ze sobą jak dwa ciała. Statek, sugerujący asocjacje z kobiecością, jest także czynnikiem formotwórczym, który decyduje o porządku kompozycji, o budowie tomiku, prowadzi do przejścia od jednego skojarzenia do drugiego: *Nesmírná vřava a přitom klid*. Motywy tworzą grupy skojarzeń, wokół których skupione są kolejne implikacje czasoprzestrzenne: skupiają wszystko, co jest możliwe, różne sceny metaforyczne, i bezpośrednio zachęcają do uporządkowania, do cichej obserwacji rzeczy i zdarzeń.

Druga część tomiku nosi tytuł *Nocoviny*. Tytuł ten nie jest grą słów nawiązującą do *kocoviny* (kaca), autor bowiem za pośrednictwem neologizmu odnosi się raczej do nocnych wydarzeń, scen i obrazów, cudzych niepokojów, które wryły mu się w pamięć. Tom otwiera wiersz *Kšiltovka*, mówiący o tym, że w nocnym tramwaju jadącym do Zábřehu nie można uspokoić płaczącego bez łez małego chłopca w mokrych spodniach, którego rodzice śpią w czapkach z daszkami na głowie i nie zwracają na nic uwagi. Samotność dziecka na próżno próbują łagodzić miłe

słowa obcych. Dzieciństwo to nie tylko słodko-gorzka nostalgia, ale także głęboki smutek i samotność wśród ludzi. Z ową wstępną sceną kontrastuje pozostała część tomiku, przepelniona miłością rodzicielską, połączoną z niepokojem i lękiem o zdrowie swoich dzieci, z ich nocnymi przebudzeniami i prośbami o herbatę, ponieważ chcą one w ten sposób zwrócić uwagę dorosłych (*Víla*), z wiecznym przykrywaniem pleców, żeby się nie wychłodziły (*Ledviny*), z wczesnym odprowadzaniem córki na pociąg w śnieżną porę, kiedy „snad ani řeč není” (*Krupkovitý snih*). To właśnie w tej części pojawia się miejski nocny przechodzień w tanich wietnamskich butach, przejęty lękiem, ponieważ przebiega mu przez głowę mnóstwo myśli o tym, co można załatwić, kopnąć, wyprzedzić, gdzie należałoby już być (*Partyzánské náměstí*). Powtarza się poczucie straconego czasu i brak nadziei na zmianę (*Něva*). Interesujące wydają się tu pół-jawa i pół-sen, w połowie ciężar i w połowie lekkość (*Noční lod*).

Ciemne obrazy Jakuba Špaňhela przedstawiające nocne stacje benzynowe w wielkich miastach mają swój odpowiednik w wierszu Hruški *Ostrava – Mariánské Hory*, w którym do nocnego okienka kasowego ściągają w oparach nocy ciemne postacie z plastikowymi torbami, aby zapewne coś uczcić,

nelze vyloučit
že skvrny na některých kamenech
znamenají život.

Przywołajmy jeszcze wiersz *Večerní obchod*, w którym widać zamysł kompozycyjny Hruški i wycucie obiektywizmu. Wypowiedź, która nie jest podzielona na strofy, operuje kilkoma silnymi pauzami składniowymi. Obraz jest derywowany od słowa *jídlo* (‘posiłek’), które omamia w czasie, kiedy „pomalu leze zítřek”. Po wyliczeniu nazw wystawionych towarów pojawia się ruch na zapleczu nocnego sklepu, milczącego, jakby z magazynu towarów wyglądała głębia nocy, magazynu zakonserwowanego, podobnie jak kupowane bałtyckie sardynki.

W części zatytułowanej *Ruce v krmítku* pojawiają się interpretowane przez autora portrety ludzi opuszczonych, którzy według niego „znají cestu k velikému jezeru”. Są to pijacy i outsiderzy, młodzieńcy i mężczyźni, istoty nieszczęśliwe i rozpaczliwie starające się odnaleźć w życiu (*Hlidač, Stěhovák, Pořád Adam*). W wierszu tytułowym *Ruce v krmítku* jest ukazana niestosowność sytuacji i wywołana nią bezradność. Rozczulony pijak chce nakarmić ptaki knedlikiem, ale jego wielkie dłonie utykają w małej przestrzeni, chce zrobić coś dobrego, ale w rzeczywistości nawet tego nie umie i wygląda raczej komicznie. W wierszu *Za Kamencem* zaś chłopcy na rowerach znikają „touze dospělých | nadělat z nich | smysl života”. Jakbyśmy mieli do czynienia z antycypacją końcowego wiersza z tomiku *Po neštěstí*, kiedy jest już wszystko „jedno, co se přihodilo, | Jedno, v kterém sirotčinci to jsme”, ale nadal szukamy schronienia dla siebie i wierzymy przynajmniej w doczesne zbliżenie.

W końcowej części, zatytułowanej *Neznámé úsilí*, Hruška ponownie gromadzi motywy miejsca i wędrówki związane z symboliką egzystencjalną i z wyobraźnią przepełnioną subiektywnymi pragnieniami i dążeniami, a także z wymówkami, poczuciem zagrożenia, z brakiem zdecydowania, obawami i lękiem przed rozpadem rodziny („a kdyby někdo sáhnul na moje děcko | zabiju!”): obrazy wiążą się zarówno z podstawowym usytuowaniem w gronie najbliższych, jak również z atmosferą miasta i atmosferą panującą na świecie, tkwią jednocześnie w świadomości oporu, jak też w różnych innych odczuciach: wyrażają niepewność (*Pokoj*), kulminację (*Moje matka*), izolację (*Na okraji*), obcość (*Tvář*), altruizm (*Volat Jar-kovi*), woluntaryzm (*Řetězy*), nieoczywistość istnienia (*Po neštěstí*) i świadomość, że istnieje konieczność utrzymania magii ognia (*Oheň*), owego centrum wszelkiej energii, przeznaczonej przez los dla człowieka. W tym przejawie jednostkowego istnienia i w coraz silniejszym połączeniu z naturą mieści się nadzieja, że autor za pomocą poetyckich słów znajdzie odpowiedź na pytania dotyczące własnej egzystencji.

Na początku było słowo

Jak dotąd ostatni tomik pt. *Darmata* (2012) skupia w sobie większość historii i dramatów literackiego życiorysu Hruški i jego sposobu pisania. Otwiera kolejny etap twórczego rozwoju poety, ponieważ pokornie żegna się w nim z czymś nieodwracalnym, czym jest dzieciństwo jego potomków, zdaje sobie sprawę z zamieszania, jakie powodowały niepotrzebnie wypowiedane słowa. Pozostaje samokrytyczny wobec tego, z czym nie chce i nawet nie zamierza się pogodzić, i jest zdeterminowany, aby to zmienić. Niewątpliwie istnieje wiele odczytań twórczości poetyckiej Hruški, różnie także deszyfrowane bywa nowe słowo *darmata*. Jego użycie w tytule i w kluczowym utworze *Chlapče*, nawiasem mówiąc, włączonym do wyboru wierszy pod tytułem *Nejlepší české básně 2009*, posiada chyba najszerszy zakres semantyczny. Sugeruje ono, że autor rozpatruje „daremne słowo” i to, kiedy na próżno się mówi – o czymś straconym, czemu towarzyszy już tylko milczenie. *Darmata* posiadają jednak także warianty i pojawiają się w postaci fal dźwiękowych, żenujących wypowiedzi, paplaniny polityków, wszystkiego, co zagłusza, pochłania i otępia, czy są to puste obietnice czy niezrozumiałe żargon formularzy kredytowych i tym podobnych diabelskich umów, e-maile zapraszające do zapoznania się z kimś, gry komputerowe, reklama, tłumaczenia elektroniczne. Neologizm Hruški przypomina słowo Šiktanca *Darmoděj*, zakłęcie miłości, które możemy znaleźć w *Dni čtvrtém* w tomiku *Adam a Eva*. W trzydziestu sześciu wierszach Hruški znajdujemy echo miłosnego zagrożenia obecnego też u Šiktanca, i to zagrożenia z obu stron. W przypadku mężczyzny grozi mu niebezpieczeństwo ze strony demona alkoholu, „pekelnování po samotách | s varletem

holé žárovky u stropu”, po stronie kobiety panuje krzywda, smutek, wyczerpanie (*Škrt*). Języczek u wagi niebezpiecznie wychyla się, powstają „prázdná a neúplná místa” obietnic i ogłuszająca cisza. Jednak w tomiku pobrzmiwa *Darmata!* | *Ochcaná darmata!*, chłopięcy gniewny krzyk na ojca przez mętne kaskady. Okrzyki niosą w sobie emocje, w tym rozczarowanie matki, deziluzję, pasję, bunt, niedowierzenie własnym siłom, stają się zaklinaniem win i występków.

Biograficzne zakorzenienie Hruški powtarza się w konkretnej rzeczywistości, i choć wiersze wykazują wyraźną powściągliwość, nawet nieśmiałość wobec konsekwentnego tematyzowania historii rodziny, to jednak możemy znaleźć tu liczne autorefleksje i potrzebę poszukiwania zrównoważonego środka. Cztery razy powtarza się refren o liście do zakładu leczniczego na temat powodów, dla których sensowne byłoby tam wrócić. Zawsze rozwija kolejną zwrotkę na wzór litanii, która wzmacnia orędowanie za powrotem i przypomina coś fundamentalnego. Wraca na przykład do wyciągniętej ręki chłopca z ptakiem drapieżnym, kiedy obaj zwrócili na siebie uwagę i „najednou pocítili živou váhu”. Ciężar życia i początkowe wspomnienie o wszystkim, czego chcieli, pojawiają się w wierszu *Pořádný tuňák*, dedykowanemu Janowi Balabánowi. Znaczenia i symbole występujące w ostatnim liście przypominają utwór *Zeptej se táty* Balabána, który Hruška przygotował do publikacji. W liście czytamy:

A viděl jsem
jak vyzábly
je ten dopis do léčebny,
přestože obsahoval všechny důvody,
pro které má smysl vrátit se zpátky,
sem,
do světa důvodů.
Navečer si hory berou zpět
celý svůj stín.
Odevšad zírá prostor.
Pouštní pes zvedne hlavu,
oči mu plavou
rozfoukané větrem.
Odehnán vrženým odpadkem
brzy přibíhá
a ulehá neomylně
do středu.

Nowość sytuacji

Przesunięcie, które występuje w tomiku, wynika prawdopodobnie z licznych transgresji egzystencjalnych. Również te jego wiersze wyrażają intymne przeżycia. Kobieta przedstawiana jest tu jednak jak na obrazach starych mistrzów hollenderskich (*Průhled*). Powtarzanie stereotypów wyraża opór wobec nacisków ze-

wewnętrznych, które mogłyby spowodować rozkład wszystkiego, do czego człowiek dążył. Zasadnicze przemiany życia człowieka są w tomiku *Darmata* połączone zarówno ze zmianą ról społecznych, jak też ze świadomością, że to, co zostało nabyte można stracić lub zyskać tylko szcążkowo, ale tak samo niebezpiecznym powolnym sposobem. Autor nie unika odpowiedzialności za swoje życie (*Chodba*), pokornie przyjmuje los, naprawdę dąży do zniwelowania przerwy pomiędzy wdechem pełnym ekspresji i wydechem związanym z intymnością i czułością (*Návrat*). Dwoistość, która występuje w całej twórczości Hruški, jest już nie tylko konfrontacją codziennej harmonii i wewnętrznego niepokoju, rzeczywistości i marzeń, jest nie tylko zwykłym rozpoznaniem własnej sytuacji życiowej i obrony przed ewentualnym niebytem (zanikaniem, upływaniem), kiedy się „pozdě přesype v brzy”. Jego akt twórczy zyskuje kolejne skojarzenia, związane ze znaczeniem aktu mowy jako wartości egzystencjalnej.

Rzeczywistość, w której poeta się porusza, to nie tylko rzeczywistość przeżywana. Przeraza go marność słowa, utrata jego znaczenia, zamieranie ochronnego mimetyzmu, pogłębiająca się korozja moralna, stopniowy proces zaniku stabilnych wartości, dlatego w jego poezji zderzają się słowa wulgarne oznaczające konkretne zmysłowe odczucia z pojęciami abstrakcyjnymi. Niszczycielskie działanie czasu i epoki pełnej instytucji bankowych w „stávajícím jeku hromadění” coraz bardziej wykluczają człowieka z aktywizującej rzeczywistości, gry komputerowe stają się osobliwym obszarem życiowych wartości i strategii, ludziom brakuje przeżywania i bycia z kimś, przeraza ich niezrozumiałość komunikacji e-mailowej. Zagęszczenie znaczeń, które zawsze było typowe dla Hruški, tutaj jeszcze głębiej wyjaśnia wyjałowienie życia. Warstwa znaczeniowa jego wierszy określa autorefleksję pełną lęku i złości, nie unika własnej niewystarczalności, jednak odrzuca ustępstwo wobec szarlatańskich ataków na prywatność ludzi bezbronnych lub naiwnych, takich jak Adam, odrzuca też bezmyślne przyglądanie się plądrowaniu krajobrazu i kraju, sekundowaniu przy konsumpcyjnych taktykach i marketingowych sztuczkach, które dopuszczają wysyłanie e-maili reklamowych nawet po czyjejś śmierci. *Darmata* to zbiór wierszy, w którym mamy do czynienia z rzetelnie wyważonym słowem, jest to spowiedź i zaklinanie, wyznanie człowieka grzesznego i błędzącego, ale nie zaślepionego powszechną obojętnością.

Dodajmy na zakończenie, że w 2014 roku Hruška opublikował w kwartalniku „Revolver Revue” utwór *Jedna věta*, jednym zdaniem opisujący każdy dzień, zapiski bowiem, jakie prowadził w zeszycie przez cały 2013 rok, stracił bezpowrotnie, po prostu zapomniał zabrać je z pociągu, najprawdopodobniej skończyły gdzieś na wysypisku lub w spalarni. W tej luźnej historii ujętych jest wiele przeżyć i impulsów, dominuje w nich zaniepokojenie z powodu chwil pełnych napięcia, przy czym zdania nie tracą kontekstu, a pamięć staje się narzędziem kompensacji.

Rozdział VII

O pamięci, wspomnianiu, kodach referencyjnych i autoreferencyjnych – nad powieścią Jana Balabána *Zeptej se táty*

Ostatnia powieść Balabána *Zeptej se táty* (2010) służy utrwaleniu historii, która nie powinna tak po prostu zniknąć z pamięci. Traktuje o przeżytych życiu, umieraniu i śmierci, ale też o współobcowaniu żywych i umarłych, oraz o tym, że człowiek pozostawia na Ziemi ślady swojego istnienia. Jan Balabán (1961), jeden z najbardziej charakterystycznych czeskich pisarzy ostatnich dwóch dekad, zmarł nagle (23 kwietnia 2010 r.) w wieku prawie pięćdziesięciu lat, kilka miesięcy przed ostatecznym ukończeniem swojej powieści. W ten sposób książka stała się twórczym epilogiem, o którym powstało już wiele tekstów w czeskiej myśli historycznoliterackiej (Iwashita, Plzák 2011). Powieść *Zeptej se táty* bywa porównywana w płaszczyźnie semantycznej z historiami i z bohaterami autobiograficznymi z poprzednich książek autora, wskazywane są podobieństwa przede wszystkim do tekstów ze zbiorów opowiadań *Možná že odcházíme* (2004) i *Jsme tady* (2006), ponieważ już ich tytuły sygnalizują problem sensu ziemskiej egzystencji, zwracają uwagę na niedokończone odpowiedzi, które odzwierciedlają elementy autostylizacyjne i w których znaczenie zyskuje kod referencyjny i autoreferencyjny. Rola konstytutywnych pierwiastków powieści *Zeptej se táty* polega nie tylko na tym, że ukazują one sposób wzajemnego odnoszenia się do siebie postaci oraz wskazują na to, co powoduje przemianę ich punktu widzenia, a co pozostaje ukryte i przemilczane, ale także na tym, że ma tu miejsce zmiana funkcji społecznych indywidualnej wypowiedzi i pojawiają się kolejne refleksje, wspomnienia i uwagi. W powieści ponownie ważniejszy jest narrator niż fabuła, którą czytelnik po-

strzeżę dopiero sekundarnie. Dialogi między rodzeństwem oddają ich relacje, ożywiają pamięć i wspomnienia, nabierają otwartości i stają się małą życiową inwentaryzacją. W różnych warstwach tekstu powieść wyraźnie nawiązuje do starszych utworów prozatorskich Balabána, przypomnijmy tutaj przynajmniej książki *Prázdny* (1998), *Černý beran* (2000), *Kudy šel anděl* (2003, wydanie zmienione w 2005), ale również do jego tekstów publicystycznych.

W wybranym sposobie narracji autor wykorzystuje różne strategie przekazu, najpierw konfrontację z innym sposobem widzenia, następnie dręczącą autorefleksję, ponieważ cały czas uświadamia sobie, że już nic nie może zmienić, sam pyta siebie przejmująco i boleśnie, w czym zawinił, kiedy i gdzie dopuścił się krzywdy, co niestosownie uczynił. Nie trzeba tu powtarzać, że jest to seria pytań dotyczących wspomnień, intymnych świadectw osób żyjących w poczuciu wielkiej straty. W powieści spotykamy się z szeregiem pytań połączonych w zestawy i podzestawy podobne do kęp traw, ponieważ członków rodziny zmarłego przeraża, że tak niewiele wiedzą o drugim człowieku, że rozmijają się być może z tym, co jest zasadnicze. Czasami dochodzi do wzajemnego przenikania się emocjonalnych „zestawów wspomnieniowych”, innym razem wiele z nich szybko znika i pozostaje raczej w formie zastępczej sceny lub obrazu, ponieważ już nie istnieje, tylko człowiek nosi je w sobie, gdyż nie wybiera tego, co zapamiętuje. Tutaj wzmaga się poczucie zagubienia i pustki. Autor pisząc powieść, wkładał w ten proces całą swoją energię twórczą, a w odpowiedziach na odwieczne pytania tylko niekiedy sięgał po przenośnię. W ten sposób niespodziewanie mamy do czynienia z powieścią o ludzkiej egzystencji uwarunkowanej szeregiem relacji, niekiedy odległych i przeciwstawnych, ukrytych i oczywistych, spośród nich wiele wydarzeń i ich przyczyn odgadujemy, inne właściwie dedukujemy stosownie do możliwości własnych lub autora. Powieść *Zeptej se táty* staje się rodzajem niezwyklego śladu, przekraczającego historię autora i jego autobiograficznego bohatera i nadającego jej rys uniwersalny, okazuje się ostatnim napisanym dialogiem, unikatowym ze względu na to, że autor przedstawia tu akt pisania jako ciągle powtarzający się ruch zmierzający do poznania świata. Także jeden z wywiadów dziennikarskich nosi charakterystyczny tytuł *Psaním se snažím pochopit svět*.

Utwór Balabána przenika idea, że człowiek odznacza się swoją „niedoskonałą konstrukcją”. Wypowiedź autora przypomina ciągłą introspekcję, dokonywanie oglądu i nazywanie czegoś, można ją porównać do spowiedzi, do poczucia niespełnienia, o ile nie pustki. Jakby człowiek wciąż próbował znaleźć swój cel, ale mijał się z nim. Na strukturę komponentów tematycznych powieści składają się nie tylko świadome powroty do motywów, które autor wykorzystywał wcześniej, dlatego tak często przypomina to krążenie wokół tych samych pytań i pogłębianie podobieństw, ale jesteśmy także świadkami przerzucania przez autora łuku pomiędzy tym, co jest postrzegane z zewnątrz, a co odczuwane we wnętrzu, co toczy

się w umyśle, a co w emocjach, co jest treścią prowadzonej rozmowy, a co się przemilcza, co wydarzyło się w przeszłości, a co ma związek z teraźniejszością. Wspomnienia rodzeństwa Emila, Hansa i Kateřiny oraz ich matki, Marty przypominają więc ślady, które się wyłaniają, wywołują asocjacje, czasem jako konkretne obrazy, są zniekształcane przez interwencję z zewnątrz lub przez rodzaj osobistych powiązań. Postrzeganie to jest pełne ekspresji i emocji. W tekście autor dąży do pogodzenia się z cielesnością i żywą pamięcią oraz procesem przechowywania wspomnień, przy czym nie wyklucza też traumy i aktu rozmywania trwałych konturów w pamięci zbiorowej i historycznej, dąży również do pogodzenia się z aktem zapominania, w wyniku którego po człowieku może pozostać tylko napis na nagrobku.

Powieść traktuje o trudnej drodze do poznania i samopoznania, o brakach odkrywanych w złożonych perypetiach komunikacyjnych, osobistych i historycznych. Interesujący jest tu sposób, w jaki narrator w introspekcyjnych eksperymentach pełnych indywidualnych kryzysów wytwarza wizję swojej integralności i wyjątkowości, określa granicę odpowiedzialności, własnej i innych, za czyny, których nie popełnił, a które stają się rozpowszechnianą wiedzą zbiorową. W powieści nieustannie przeplatają się motywy osobiste i egzystencjalne, ponieważ zapytać ojca znaczy zapytać samego siebie.

Do uchwycenia wewnętrznego „ja” konieczne jest określone przeciwieństwo („ty”). W powieści *Zeptej se táty* tę antytezę stanowi ojciec, którego rodzeństwo nosi w sobie tak głęboko, że się z nim utożsamia. Imię i nazwisko ojca *Jan Nedoma* to nazwy znaczące. Imię znaczeniowo i formalnie sugeruje podobieństwo do autora, ale także do imienia biblijnego, i prowadzi do rozważań nad stosunkiem postaci do ewangelii Nowego Testamentu. Ojciec narratora – jak Jan Chrzciciel – przemierza życie, widzi, doznaje cierpień, „drží v míse svou hlavu, kterou mu ut’al Herodův kat ve sklepení paláce”, swoją głowę przynosi Bogu, mając skrzydła anioła. Jego imię reprezentuje spór między poniżeniem a wywyższeniem, sprzeczność idealnych wyobrażeń i rzeczywistości. Nazwisko *Nedoma* jest wewnętrznie połączone z pewną tymczasowością, doczesnością naszego przebywania na świecie, ponieważ wieczny dom jest tam, gdzie przechodzi się przez bramę śmierci do domu innego. Zbawienie jest tu związane również z potępieniem. W doczesnym życiu, na tym świecie jesteśmy tylko pielgrzymami, mając nadzieję, że przekroczymy granice samego siebie ku wszechstronnej wrażliwości komunikacyjnej, towarzyszy nam jednak także stały niepokój, wynikający z poczucia braku zakorzenienia lub niezdolności do odpoczynku.

Ważnym elementem struktury tekstu pozostaje rekonstrukcja życia ojca oraz wspomnienia, które stały się częścią jednostkowej i emocjonalnej pamięci osób, znajdujących się kiedyś blisko niego. Powoduje to spowolnienie narracji, prowadzi do wtrącania dygresji i wypowiedzi o innych osobach, będących zwykle ofia-

rami swoich czasów. Przywołany jest tu los nauczyciela szkoły średniej pełen błędów i kompromisów oraz życiowe perypetie wykładowcy akademickiego. Powracają motywy lęku, wynikającego stąd, że nie posiadamy wystarczającej siły ducha i mocy, aby odróżnić to, co było, od tego, co jest ważne.

Wspomnienia rodzeństwa związane są przeważnie z dzieciństwem przeżyтым w czasach normalizacji w rejonie Ostrawy lub z doświadczeniem wakacyjnych pobytów na wsi. Bazują na stałych punktach, które wynikają z wysokiego i naturalnego autorytetu ojca. „Škoda, že se ho nemůžu na nic zeptat” – wzdycha córka Kateřina w rozmowie z kolegą ojca i przyjacielem – endokrynologiem.

Ale můžete, můžete se ho zeptat na všechno. Máte ho v sobě víc, než si myslíte, odpovídá jí. To je pravda, odpověděla a věděla, že to pravda je (Balabán 2010: 95).

Celowo mówimy najpierw o Kateřinie, trzecim dziecku małżonków Nedomów. Przedstawianie przez Balabána silnych, konkretnych i praktycznych kobiet jest w jego prozie zawsze elementem pozytywnym. Kateřina, piękna młoda kobieta o długich gęstych włosach, zaprezentowana zostaje jako najodważniejsza z całej trójki rodzeństwa, z własnym doświadczeniem bliskości śmierci. Kateřina, z wykształcenia doktor nauk przyrodniczych, wyróżnia się doskonałą pamięcią do liczb, pod względem ludzkim i zawodowym najbardziej przypomina ojca, posiada jednak intuicję, która przejawia się w niej wbrew ścisłemu myśleniu. W rodzinie opowiada się o tym, że ojciec stoczył wielką walkę o jej życie. Jako małe dziecko bowiem była niemal umierająca, ale ojciec nie poddał się i wierzył w nią nawet w takich chwilach, w których u wielu innych osób zaczyna się już rozpacz. Trzymał ją za rękę, kiedy powoli odchodziła i wciągał ją z powrotem do życia. Kateřina od siódmego roku życia chorowała na ciężki przypadek cukrzycy, a z ojcem połączona była najsilniejszymi więzami – owym właśnie doświadczeniem umierania. Rozumieli się bez słów. Jej życie, które kiedyś było podzielone na etapy od dializy do dializy, nigdy nie oznaczało wegetacji, ponieważ szybko dojrzała do konstatacji, że zawsze wszystko zależy od tego, czy potrafimy przyjąć to, co jest nam oferowane, czy mamy dla kogo żyć i czy mamy powody, dla których warto żyć (Balabán 2010: 94). Jednak także ona, matka dwójki zdrowych dzieci, odbiera „svět jako prázdne břicho”, czuje się jak kobieta bezdzietna albo kobieta, która poroniła.

Dłoń Kateřiny po śmierci ojca jest pusta, tylko powietrze przepływa jej między palcami, ponieważ nie zdążyła mu powiedzieć: „Táto, neumírej”. Zarzuca sobie, że nie mogła mu oddać tego, co on zrobił dla niej, że nie było jej przy nim, kiedy umierał. We wspomnieniach powraca do doliny beskidzkiej, w której w dzieciństwie często razem spacerowali (Balabán 2010: 49). Kateřina nie akceptuje pośmiertnej formy cielesnej powłoki ojca, nie chce widzieć tego chorowitego, żółtego, stygnącego ciała (Balabán 2010: 77). W jej wyobrażeniu ojciec na zawsze po-

został ogromnym, mocnym mężczyzną, związanym z żywym górskim krajobrazem, z podchodzeniem ku górze, ku źródłom rzeki Ostravicy. Wie o tym, o czym czasem także się mówi, że jeśli docieramy do źródeł rzeki, zawsze jesteśmy na górze, pod granią, a ponieważ woda nigdy nie płynie pod górę, zatem i prąd Černej Ostravicy, omywający jej nogi, ma działanie nie tylko oczyszczające, ale woda ta zmierza również do doliny, do jej mieszkańców. Jest jedyną osobą, która zauważa, że Emil z profilu jest podobny do ojca. Widzi, że mają takie samo szerokie czoło podobne do barana, który tak szybko się nie poddaje. Jako jedyna w rodzinie uświadamia sobie, że tata i Emil byli najbardziej do siebie podobni zarówno pod względem charakteru, jak i postury. Potrzebowali siebie nawzajem, chociaż w życiu oddalali się od siebie. Emil jako mały chłopiec był bardzo niegrzecznym, samotnikiem, ekscentrycznym i bardzo zazdrosnym. Chyba najbardziej spośród rodzeństwa tęsknił za obecnością ojca i pragnął jego stałej uwagi, potrzebował jego bliskości bardziej niż sam ojciec. Od dziecka jednak nigdy nie pokazywał tego po sobie. Zawsze ukrywał swoje uczucia, ukrywał też swoje pierwsze próby artystyczne (zeszyty, małe rysunki i teksty pisane), jak gdyby chciał ich bronić przed kimś i chronić w ten sposób swoją prywatność, chociaż nikt mu jej nie chciał odebrać.

Przeciwnieństwem Emila był Hans, starszy brat, imiennik ojca, z zawodu i światopoglądu artysta, wykształcony agnostyk, który twierdzi, że tego najważniejszego nie przemilczamy, ale po prostu tego nie wiemy. Według niego prawdę można ustalić jedynie za cenę własnej śmierci. Każda jednostka do niej dotrze, ponieważ życie jest jak planeta, która kiedyś i tak zapadnie się do środka. Z tym nie możemy sobie poradzić i nic nie da się zrobić. Jest o wiele bardziej pewny siebie niż jego brat, bardziej niezależny w rozumieniu świata i postrzeganiu kształtów, zapachów i kolorów, jest towarzyski, biegły w werbalnie i zwinniejszy, od dziecka ma poczucie humoru. Emil często był obiektem dziecięcego dokuczania i kpin z jego strony, z których chyba najbardziej dotknęło Emila jego stwierdzenie, że nie jest z ich rodziny, że ojciec przyniósł go z pracy, a rodzina przyjęła go jako porzuconego noworodka znalezione w worku od odkurzacza. Wszyscy dorośli śmiali się z tego, ale małego Emila ta historia głęboko poruszyła i zraniła emocjonalnie do tego stopnia, że epizod ten wrył mu się w pamięć już w wieku czterech lat. Wtedy po raz pierwszy poczuł swą odrębność w rodzinie (Nedomów), strach i lęk, ogarnęła go niepewność, że może do tej rodziny nie należy, że jest tylko kimś przyniesionym w zawiązanym worku, że dosłownie nie ma domu.

Główny bohater powieści, Emil, nosi wyraźne cechy autobiograficzne. Jest powiązany z innymi postaciami z wcześniejszych utworów Balabána. Łączy go z nimi udręka i kryzys wieku średniego, osobliwe doświadczenia, wewnętrzna sprzeczność i rozpacz, wynikająca z obawy, że nie znajdzie poczucia równowagi. Potrzebuje być kochanym, ale nie potrafi ani dawać, ani przyjmować miłości.

Wygląda na człowieka, który cierpi na depresję, jest gwałtowny i kłótlivy, potrafi krzyknąć i dotkliwie znieważać, poniżać innych, a potem dokonywać pomsty sam na sobie za coś, czego może nawet nie popełnił, a wszystko to w jednej chwili, w jednej sekundzie, która jakby go nie dotyczyła. W powieści Emil pojawia się jako rozwiedziony mężczyzna w średnim wieku, który miał problemy alkoholowe, z zawodu jest tłumaczem z języka angielskiego, w skomplikowany sposób radzi sobie z bolesnym wspomnieniem o tym, że zawiódł jako mąż i ojciec w pierwszym małżeństwie. Z całej siły stara się zrozumieć syna i swoją obecną przyjaciółkę, Jeny, jednak zdaje sobie sprawę z tego, że popełnia te same błędy. Żyje, ale ma poczucie, że jest outsiderem, na próżno goniącym własny cień, wiecznie mu towarzyszy poczucie niepowodzenia wynikające z pozycji młodszego brata, który jest według niego obdarzony mniejszym talentem, obarczony kompleksem mańkuta, i który wprawdzie potrafi rozpoznać, co jest na górze, a co na dole, ale nie rozróżnia strony prawej od lewej, a jeśli w złości użyje lewej pięści, potrafi niemal zabić (Balabán 2010: 100). I znów paradoksy. Jest człowiekiem, który wprawdzie żywi się słowem i pisaniem, ale cierpi na dysortografię, świat postrzega w sposób negatywny i pesymistyczny, ciągle prześladowuje go poczucie winy za czyny, których nie popełnił i które ciągle na nowo odnosi do siebie, mimo że nikt od niego tego nie wymaga. Takim przewinieniem jest na przykład wspomnienie dziecięcej zabawy z wymyślonym pieskiem. Ze swoją małą siostrą poświęcili większą uwagę wymagowanej idei niż rzeczywistości i w rezultacie nie zauważyli, że w domu mieszka samotna starsza pani. Do dziś wciąż obwinia się za to, że jako dzieci mogli rozweselić smutną kobietę, wystarczyłoby ją odwiedzać i rozmawiać z nią, ale wtedy o tym nie pomyśleli, nie mieli w ogóle czasu na nic innego poza zabawą.

Łączenie przyczyn i skutków przez Emila, poczynając od obojętności i podstawowej odpowiedzialności, a kończąc na cynizmie, nie zna granic, jego samobiczowanie postępuje dalej. Prowadzi wieczne spory z bratem Hansem na temat treści listów, których autorem jest były przyjaciel rodziny, Petr Wolf. W związku z nimi zadaje pytania, które odnoszą się do własnych wartości etycznych i moralnych. Debaty drążące to zagadnienie pełne są pytań:

Proč jsi nepodepsal Chartu 77, proč jsi na vysoké škole studoval marxismus-leninismus a vědecký ateismus? Proč jsi chodil k volbám? Proč jsi žebrol o devizák, abys mohl do Paříže? Hodils jim to na hlavu? Vysral ses jim na to? Řekls pravdu? Držels hubu? (Balabán 2010: 13).

Rekonstrukcja życia ojca obejmuje szereg epizodów, które nie pasują do jego idealnej biografii, do tego, jaką chciałyby ją widzieć jego dzieci i żona. Do zróżnicowania poglądów dochodzi zarówno w rodzinie, wśród osób, które były najbliższe niego, jak też wśród osób z zewnątrz. Z jednej strony łączy ich chrześcijańska wspólnota wyznaniowa i potrzeba odwoływania się do wyższych zasad, z drugiej strony zaś mamy do czynienia z odpowiedzialnością zawodu lekarza i z solidarnością ze słabszymi i chorymi. Niezwykle krytycznie wypowiada się były przyja-

ciel ojca, Petr Wolf, gorliwie wierzący, fundamentalista, który zło chce wykorze-
nić mieczem, a za pomocą religii i wyjaśniania Biblii pragnie chronić ludzi. To on
bombarduje rodzinę listami – płomiennymi epistołami o słabości ojca i o tym, jak
łatwo go było można wykorzystać, o zawodzie, jaki ojciec sprawił w czasach po-
przedniego reżimu, kiedy według niego nie zachował się zgodnie z zasadami mo-
ralnymi i duchowymi i pomógł tylko tym, dla których na pomoc wyraziła zgodę
ówczesna władza. Regularnie wysyła do członków rodziny Nedomów obwiniają-
ce, złośliwe i ponure listy pełne rozliczeń z przeszłością ojca, w których podważa
jego moralność. Według Wolfa ustępstwa Nedomy przekroczyły granice lojalnoś-
ci wobec reżimu, a jego decyzje, dotyczące tego, któremu pacjentowi należy po-
móc, przekroczyły granice etyczne i moralne zarówno zawodu lekarza, jak też
granice uległości wobec tajnego aparatu bezpieczeństwa CSRS (Státní tajná bez-
pečnost). Postawa ojca była według niego dowodem na fałsz, karierowiczostwo,
wyrazem jego słabości i pragmatyzmu. Opinie Wolfa i jego ostre reakcje wynikają
nie tylko z zawziętego dążenia do ukarania grzeszników, ale także z braku zdolno-
ści do przebaczenia winowajcom.

Powieść posiada dwie ramy czasowe. Pierwsza z nich to historia trójki ro-
dzeństwa (rozpoczyna się od przybycia Emila i jego przyjaciółki do schroniska
dla psów, a kontynuowana jest przez trzykrotne odrzucenie proponowanych zwie-
rząt). Natomiast druga rama jest określona przez sam tytuł oraz otwartą możli-
wość odpowiedzenia na stawiane pytania, dopóki jest na to czas. W powieści do-
chodzi do celowego zachwiania chronologii wydarzeń, a pierwszoosobowa nar-
racja ma charakter zróżnicowany. Przenikają się tu wypowiedzi osobiste z dyskur-
sem filozoficznym. Wraz z narratorem możemy śledzić bieżące wydarzenia, a tak-
że wnikać w wewnętrzny świat bohaterów, który wykazuje związki z labiryntem
świata (społeczeństwo) i rajem serca (wiara, wartości, miłość). Występujące tu
postaci niosą w sobie część przeszłości, dlatego powtarzają się motywy i pro-
blemy, ale wciąż obecna jest także współczesność, stosunek do miejsc pobytu,
przynależność rodowa, ponadosobowy porządek. Interesujący jest tu bezpośredni
zapis subiektywnego przeżywania wydarzeń przez jednego z bohaterów, który
równocześnie jest narratorem, stąd wypływa zmiana odzwierciedlenia subiektyw-
nej rzeczywistości w czasie teraźniejszym (czas akcji jest czasem narracji). Za-
miana podmiotów narracji podlega zróżnicowaniu, co widać szczególnie w fik-
cyjnym wyroku sądu Bożego, w którym Emil reprezentuje nie tylko swojego ojca,
ale także siebie. W powietrzu dźwięczy wezwanie:

Ať tedy obžalovaný vysvětlí, jak je možné, že ve své funkci setrval i po okupaci v roce 1968,
kdy byli vedoucí pracovníci prověřováni a museli vyjádřit svůj souhlas s okupací?

Pane obžalovaný.

Můj otec, tedy – já jsem jako nestráník nemohl být vyloučen ze strany.

A pokud jde o souhlas s okupací?

Použil jsem jako mnoho mých kolegů vyhýbavou formulaci, za což se stydím.

Chtěl jsem zůstat lékařem a pomáhat lidem.
A hlavně sobě, že ! (Balabán 2010: 156)

Do powieści *Zeptej se táty* autor włącza odwołania do pamięci historycznej i zbiorowej. Uświadomienie sobie tej zmiany prowadzi do głębszego zrozumienia pamięci zbiorowej oraz znaczenia, jakie autor nadawał samopoznawczym monologom i dialogom, które w powieści zostały celowo wyróżnione graficznie.

Czytamy historię jednego zamkniętego życia, które jest jednak kontynuowane w życiu potomków i tych, którym kiedyś bohater pomógł albo miał na nich jakiś wpływ. Egzystencja ludzka nie może obejść się bez obecności troskliwej i bezinteresownej miłości między ludźmi i miłości do Boga. Może być odczuwana w kategoriach marności, ale równie ważna jest tu świadomość, intensywne uczucie wewnętrznego spokoju, pokory i poczucie bezpieczeństwa, że kiedy wstrzymasz oddech i chcesz coś sobie przypomnieć, to już dawno nie ma tego w twojej pamięci.

Życie toczy się „ve společenství úkolů” (Balabán 2010: 16), zauważa Marta Nedomová, żona dr. Nedomy i matka trójki dzieci. Robi to ze świadomością, że czas stopniowo wypełnia się, że każdego dnia odchodzimy. To od jednostki zależy, co zdąży zrobić w życiu, do czego wystarczy jej twórczej siły myślenia, wiedzy i zakotwiczenia, co jest samorefleksją, a co refleksją jej otoczenia. W innym miejscu Balabán mówi:

Všichni umíráme, jenom někteří zatím pomaleji (Balabán 2010: 43).

Je možné na chvíli neumírat? Na chvíli neublížovat? Na chvíli nemyslet na dopisy, které se tě snaží přesvědčit, že tvůj otec byl zlý a špatný člověk, který předstíral, že je křesťan, a přitom se zúčastnil skutečných zločinů? Obvinění tak hrozná, že tě z toho rozbolí právě ty ledviny, které otec celý život léčil, které ho přivedly do hrobu a do kterých ho ještě po smrti kope jeho bývalý bratr v Kristu (Balabán 2010: 46).

Wszystko zależy od tego, jak widzi się rzeczy, jak się je przyjmuje, czy rozumie się siebie samego i dopuszcza błędy, wybaczają sobie, czy jest się w stanie (i chce) przyjąć historię swojego życia lub historię życia drugiego człowieka, a także od tego, z jakiej perspektywy o tym się mówi. Jego historia może się rozwinąć jako przejaw współczucia i miłości albo gniewu, z pozycji oskarżyciela i sędziego lub z potrzebą samooskarżania, winy i wspólnej odpowiedzialności za coś, czego się nawet nie spowodowało, jeśli zmaga się z pięknem, które rani, albo jeśli jest się na nie obojętnym. Łatwiej jest znieść własne życie, jeśli potrafimy z drugim człowiekiem dzielić jego radości i smutki, aniżeli smucić się, i uważać, że szczęście jest dla nas wtedy osiągalne, kiedy zobaczymy przynajmniej przeblask światła wiary, nadziei i miłości.

Powieść posiada ramę kompozycyjną, którą tworzy niemal symboliczny przyjazd Emila i jego przyjaciółki do schroniska dla psów i odjazd z tego przyby-

ku zbudowanego na obrzeżach miasta, pod nasypem kolejowym. Budynek jest „pełny wysiłených tvorů bez domova”. Znajduje się na opuszczonym terenie, z dala od ludzi, mijają go tylko przejeżdżające pociągi towarowe i pasażerskie, ale mało kto z podróżnych spogląda na tę gromadę klatek. Jest to peryferyjne miejsce, w którym zmniejsza się ilość gruntów, a zagubienie psów, niemających domu, odpowiada egzystencjalnym odczuciom człowieka z regionu ostrawskiego, jego melancholii i strachowi przed sprawami ostatecznymi. U boku Emila stoi Jeny, mała kobieta o silnej woli, współczująca istota, która potrafi drugiemu bez słowa mocno ścisnąć rękę i podtrzymać go na duchu. Nikogo nie osądza, nawet zatraconej siostry Johany, współczesnej Marii Magdaleny, która dla wielu to tylko „piča – kurva – žebračka – prostitutka – feťačka” (Balabán 2010: 136), osoba godna pogardy, mająca jednak coś wspólnego z życiem św. Szczepana, którego los jest przedstawiany w taki sposób, że ciało jest kamienowane, ale palce dotykają wyciągniętej ręki Jezusa w niebie.

Balabán operuje detalami osadzonymi w przeżywaną rzeczywistość, związanymi z doświadczaniem życia, które są interesujące ze względu na przynależność do sfery symboliki artystycznej, mają swoje stałe miejsce w strukturze dzieła literackiego. Wskazują na odmienną charakterystycznych cech widzenia świata, na wymianę pozycji tematycznych pierwszego i drugiego planu. Na przykład, na początku przestrzeń dziecięcych zabaw Hansa i Emila wydaje się być tłem. Miejscem zabaw często były las lub łąka. Emila przyciągała łąka, otwarte pole (bitwy), na którym mógł być łatwym celem, ale czuł się tam szczęśliwy, ponieważ otoczyły go trawy i zboże i czuł gorące słońce nad głową, natomiast Hansowi bliższy był las, gdzie światło się załamywało, podobnie jak przelamuje się dzień i noc, ciemność i światło. Temat światła pojawia się tutaj epizodycznie, ale coraz wyraźniej przesuwają się na konotacyjny pierwszy plan powieści. Hans ponownie tęskni za widokiem aury wydobywającej się z kancjonału podczas nabożeństw ewangelickich, tak samo pociąga go światło południowego słońca w kaplicy prawosławnej gdzieś na szczycie wzgórza na Cyprze, kiedy opuściła go złośliwość i przez chwilę zaląła miłość, wiara i nadzieja. Hans w rozmowie z Kateřiną wspomina, że wspaniałe światło połączone z wiarą widział również w oczach umierającego ojca na kilka dni przed jego śmiercią. Wtedy ojciec jakby doznał uśmierzenia bólu i jednocześnie przestał bać się śmierci.

Konstrukcja powieści Balabána ciąży ku epice, tym niemniej jej podstawę stanowi filozofia, wyraża uniwersalne wartości ludzkiego bytu. Jego postacie są wyznawcami tradycji, łączą je związki rodowe i rodzinne, choć w swoim życiu pozostają samotne. Autor operuje czasem hybrydycznym, powstałym z zetknięcia dwóch sposobów postrzegania czasu, i dąży do uchwycenia myśli, że ślady przeszłości niesiemy w sobie, że czas przeżywany to czas życia śmiertelnego. Balabán jako autor zdecydował się na konstrukcję „trzeciego czasu”, należącego do linii prze-

łomowych, złączył w ten sposób czas ludzi z czasem świata, jednocześnie prezentowanych wydarzeń nie osadzając w sferze ponadczasowej, ale sytuując je w odniesieniu teraźniejszości do przeszłości i przyszłości. Swoją ostatnią wypowiedź literacką odnosi do mowy („zapytaj taty”) i do sposobów ożywienia sytuacji za pomocą możliwości tkwiących w narracji. Na pytanie Hansa, co dokładnie różni światło na początku dnia od światła na jego końcu, Kateřina odpowiada w sposób całkiem oczywisty:

Budoucnost kreslí do přítomnosti (Balabán 2010: 87).

Osobista historia Emila jest częścią historii jego ojca, a Hans jest drugim „ja” Emila. Jest to druga osoba na świecie, względem której bohater ma potrzebę ciągłego definiowania się. Stale go przyciąga, podobnie jak ojciec, a jednocześnie klóci się z nim, nieustannie się z nim konfrontuje, bez niego byłby niekompletny. Ambiwalencja ta przypomina sytuację, kiedy Hans chce uderzyć swego podstępного potomka, który kradnie mu pieniądze na narkotyki, a równocześnie jako ojciec jest nieszczęśliwy i obwinia się, że gdzieś popełnił błąd w wychowaniu syna.

Modyfikacja technik narracyjnych jest związana z ruchem i zmiennością bohaterów, z ich myślami, refleksjami, odczuciami i wyznaniem religijnym. Widzimy siostrę oczami Emila, ale również Emila oczami siostry. Zmiany focalizacji, przeplatanie się punktów widzenia oraz techniki stylistyczne i narracyjne dynamizują tekst i sprawiają, że nie zdajemy sobie sprawy z jego fragmentaryzacji i ceszur. Według Petra Hruški, przyjaciela Balabána i jego wydawcy, tekst był w pierwszej wersji podzielony na mniejsze i większe części, być może rozdziały i podrozdziały, o samodzielnych tytułach. Pierwotnie Balabán prawdopodobnie wykorzystywał częściej mechanizmy pamięci psychologicznej, asocjatywność, która mogła być fragmentaryczna. Skoro jednak zdecydował się wprowadzić do tekstu zmiany, silniej zaakcentował zdarzeniowość, ciągłość i semantyczną otwartość, to znaczy, że całkiem świadomie zaczął swoją osobistą historię łączyć z pamięcią komunikatywną, historyczną i społeczną, połączył w swojej wypowiedzi kod referencyjny i autoreferencyjny. Powieść w ten sposób zyskała kolejny wymiar znaczeniowy.

„Lek. med. Jan Nedoma”, tak brzmi napis na nagrobku, który matka kazała wygrawerować, syn ewangelickiego pastora, internista i specjalista w zakresie leczenia nerek, jest oglądany z różnych połączonych i skorelowanych perspektyw. Jego żona Marta, obecnie siedemdziesięcioletnia wdowa, nadal widzi go, jak wyłania się z dali, uważa, że był uczciwym, bezpośrednim i prostym człowiekiem, który w swoim życiu przede wszystkim pomagał innym, narażając się na ryzyko pomyłki. Z jej refleksji dowiadujemy się o wieloletniej przyjaźni męża i o późniejszym rozstaniu z Petrem Wolfem (Wolf znaczy wilk, Piotr to skała).

Dlaczego nie sprzeciwił się reżimowi, kiedy zdecydowano, kto dostanie sztuczną nerkę, dlaczego był posłuszny decyzjom niekompetentnych przełożonych?

Do powieści o charakterze raczej rodzinnym autor wprowadza nietypowo rozumiane wątki polityczne. W tekście stawiany jest szereg pytań, które nie znajdują jednoznacznych odpowiedzi, nie są obroną, ani potępieniem. Czy ojciec zachowywał się niebohatersko, gdy się okazało, że jeden z seniorów (ewangelicki odpowiednik biskupa) był regularnym informatorem tajnego aparatu bezpieczeństwa CSRS, a w nagrodę pozwolono mu wyjeżdżać za granicę na różne konferencje religijne (Balabán 2010: 114)? Reakcje są różne. Niektórzy współwzierni próbowali wszystko zignorować, podczas gdy inni uzbrowili się w wiarę w swojego seniora, brata Aloisego, który po prostu nigdy by nic takiego nie zrobił..., chociaż to jednak zrobił. Wiara i kłamstwo połączyły się w coś obrzydliwego. Balabán informuje o niepewnej i nieoczywistej rzeczywistości, o problemach, z którymi spotykamy się w krajach postsocjalistycznych, dotyczących całych społeczności i zwykłych rodzin, o traumach, z którymi muszą rozliczyć się pamięć pokoleniowa i historyczna, społeczeństwo i jednostka. Różne są tylko granice tego, jak daleko człowiek ustępuje (Balabán 2010: 115), w przeszłości i obecnie. Reakcja ojca na donosicielstwo była pojednawcza, zwrócił się do Petra Wolfa, aby ten przebaczył, aby dał czas Aloisemu, a sam wyleczył swoją ranę. On jednak jak anioł z mieczem nie ustąpił.

Odpustit můžeš jinému člověku, ale sobě odpustit nemůžeš (Balabán 2010: 116).

Balabán nie tylko rozwija w powieści motyw grzechu, przewinienia, strachu, odwagi, tolerancji i bezkompromisowości, współczucia i obojętności, karierowiczostwa i pragmatyzmu, ale także rozlicza się z relatywizmem pojęć *bohaterstwo* i *tchórzostwo*, ponieważ waży siłę potencjalnej zdrady lub ofiary. Konkretna sytuacja niszczy przyjaźń dwóch osób, ponieważ dla jednego z nich zachowanie winnego jest niezgodne z jego interpretacją Biblii, z religią i wiarą. Według Emila tylko sąd Boży jest w stanie wydać wyrok, jednak Petr się z tym nie godzi.

Powieść opowiada o związkach, o życiu, którego nie można ponownie w inny sposób przeżyć, żadnej decyzji nie sposób cofnąć. Dla niektórych życie jest niczym płynąca rzeka, dla Emila jednak jest raczej stawem, sztuczną strukturą, przestrzenią ograniczoną groblami, które w dowolnym momencie mogą zostać przerwane. Dla ojca życie jest służbą, dla Kateřiny egzaminem stałości, dla Hansa staje się sekwencją obrazów przedstawiających ruch światła, dla Emila prowizorycznym obozowiskiem, może nawet kolejnym opuszczonym miejscem, dla Marty Nedomovej pomieszczeniem z uchylonymi drzwiami, za nimi czernieje prostokąt, który nie powinien się zmienić w kwadrat zapomnienia.

W powieści powtarza się symboliczny motyw drzwi, które ojciec musi mieć zawsze otwarte, nawet kiedy jest przykuty do szpitalnego łóżka. Potrafi odłączyć

się od kroplówki i z cewnikiem oraz workiem na mocz w rękę iść otworzyć drzwi, ponieważ wydaje się mu, że są zamknięte. Następnie pojawia się tu motyw miejsca, jakie zajmujemy w życiu, czy jest to miejsce w rodzinie, przy stole, czy w małżeńskim łóżu, pozycja społeczna czy towarzyska, która nie należy tylko do pamięci rzeczy, ale także do pamięci komunikatywnej. W powieści konsekwentnie powtarzane są informacje o miejscach, które budują indywidualną mapę autora, i które stają się dla bohatera terenem prywatnym, kryjówką, ucieczką, podobnie jak obecne są w niej tajemnica objawienia, poczucie winy i przewinienia, motywy przebaczenia i miłosierdzia. Jest to wymiar, który wykracza poza nas. Tajemnica przenika niekiedy do obrazu halucynacyjnego lub sennego, pojawia się jako cień w zbożu, gdy kiedyś dawno Emil i Katka spacerowali po polach, Emil wciąż nie wie, czy zjawa nie przypominała mitycznego pływającego statku czy może czegoś pochodzącego z pozaziemskiej cywilizacji.

Balabán, wierny swoim zwyczajom, wkomponował w tytuł książki problem pokoleniowy, podstawowe relacje społeczne (rodzice, rodzeństwo, małżeństwo, kochankowie). Ukrył tutaj również kolejnego strukturalnego adresata, który pozwala usłyszeć więcej głosów. Jakby za jego pomocą zwracał się do czytelnika i zapraszał go, żeby zapytał taty, którego nosimy w sobie, żeby zapytał o sprawy, o których nikt inny nie może opowiedzieć, jeśli zapyta w porę i w pytaniu uwzględni sam siebie, wówczas tak łatwo nie popadną one w zapomnienie. Tytuł możemy rozumieć na dwa sposoby. Najpierw jako apostrofę (jeśli chodzi o relację ojca i Emila, ojca i Hansa, ojca i Kateřiny), ale także inaczej, ponieważ nie chodzi tu tylko o ukazanie więzi pokoleniowych. Powieściowy świat sytuuje się w kontekście semantycznym, który aktualizuje kwestie społeczne i stawia pytania związane z pamięcią historyczną i zbiorową winą. Pytania te obejmują wiele palących problemów, które mieszczą się w ogólnym kontekście etycznym i moralnym, relacje i znaczenia są przenoszone na płaszczyznę egzystencjalną. Ponownie otwarte zostają kwestie winy i kary, grzechu i rozgrzeszenia, pamięci i zapomnienia, iluzji i deziluzji, które występują na wszystkich etapach życia i we wszystkich epokach historycznych. Są obecne w płaszczyźnie osobistej i moralnej, a ich doniosłość jest wprost proporcjonalna do stopnia odpowiedzialności, granic możliwych kompromisów, wiary w Boga i filozofii życia. Wszystko zależy od tego, jakie jest nasze życie i kto o nim opowie w formie fabuły powieściowej, czy stanie się historią wyzwalającą współczucie czy też obojętność (s. 181). Powieść Balabána *Zepfej se táty* była uznana przez „Lidové noviny” za książkę roku 2010, a po śmierci autora uzyskała najwyższą nagrodę Magnesia Litera 2011 – Książka roku. Stanowi ona naturalne zwieńczenie twórczości Balabána, która stawała się coraz bardziej zrozumiała i komunikatywna, a rozumienie przez autora świata i sposobu bycia w nim człowieka nie traciło siły moralnej i symbolicznej.

Rozdział VIII

Kam chodí uhli spát – tomik wierszy Petra Motýla

Tomik wierszy Petra Motýla (ur. 1964), jednego z najbardziej interesujących poetów, prozaików i tłumaczy ostatnich dwudziestu lat, odnosi się do regionu Ostrawy i nosi charakterystyczny tytuł *Kam chodí uhli spát* (2008). Publikacja zawiera także informację o jego genezie, autorstwa Martina Skýpala, który stwierdza:

[...] jádro sbírky tvoří rukopis nazvaný Od harendy k hypermarketu, s nímž autor v roce 2006 zvítězil v soutěži Ostrava – město pohybu. Básně zařazené do prvního oddílu vznikaly zhruba v polovině 90. let. Oproti původnímu rukopisu doznal podstatných změn především druhý oddíl (rozhlasová hra napsaná v roce 2002 pro ostravskou sekci Českého rozhlasu), jehož dramatickou podobu autor přepracoval do podoby básnických próz. Třetí oddíl tvoří především básně psané pro původní cyklus, jenž vznikl v roce 2005. Součástí rukopisu byla též báseň Mapa Ostravy, která vyšla samostatně v časopise Protimluv (4/2007) a kterou autor do knižního vydání nezařadil.

Dlaczego tomik *Kam chodí uhli spát* zwrócił naszą uwagę? Ponieważ jest to poezja bliska miejskiemu folklorowi słownemu, językowi ulicy, wyraźnie zaznacza się w nim wymiar aksjologiczny i figuratywna poetycka projekcja. Autor potrafi równie dobrze odtworzyć wypowiedź mówioną, jak i za pomocą hiperboli zasugerować treść przekazu: zwrócenie uwagi na egzystencję byłych górników, dla których świat zachwiał się po zamknięciu kopalni w regionie Ostrawy, a byt stał się niepewny. W jego wierszach postawy życiowe, nastroje i emocje są jednoznaczniejsze i lapidarniejsze niż to na ogół bywa w poezji, występują w nich mini-historie w krótkich sekwencjach fabularnych. Ten, kto nie zna robotniczego folkloru słownego ziemi ostrawskiej i szorstkiego humoru górniczych anegdot, może

czuć się zaskoczony rzeczowym i zwięzłym dowcipem, grą językową i pełną humoru obserwacją. Spoglądając z tej perspektywy, możemy powiedzieć, że poetyckie teksty Motýla są emocjonalnymi i zwięzłymi oraz wiarygodnymi wypowiedziami o życiu, przerażająco surowym i tragicznym, które przyjmuje się jako goły fakt, bez podkreślania niezwykłości i negatywnej społecznej diagnozy. Patrząc z innej perspektywy, otwiera się przed nami mały ostrawski pitawał, pełen pijaków, narkomanów, złodziei, morderców i samobójców, i nie ma znaczenia, gdzie czai się niebezpieczeństwo, czy w pociągu, w taksówce, na ulicy, czy w sklepie, na dworcu.

Na pierwszy rzut oka wiersze przypominają fragmenty wypowiedzi, które poeta usłyszał w gospodzie. Historie takie zapewne opowiadano innym dla zabawy, być może służyły ku przestrodze, na przykład gdy bohater opowieści zapił się na śmierć. Codziennosc to przetrwanie, zwłaszcza gdy koledze uda się przechrzyć policję. Wypowiedź ma niewiele wspólnego z nutą smutną czy balladyczną. Konstatuje jedynie, podobnie jak w wierszu *Ficnerovi (mrtvý leží... mrtvý leží)*. Chociaż wypowiedzi postaci są często nieuporządkowane, tworzą jednak własną normę etyczną, stają się potencjalnym źródłem wiedzy. Mogą być przenikliwym objaśnieniem niektórych ogólnoludzkich sytuacji granicznych, ostrzeżeniem, nie narzucają jednak moralnego pouczenia, nawołują raczej do emocjonalnego współudziału, czyli do tego, z czym mamy do czynienia w przypadku Maryčky Magdónovej ze zbioru *Slezské písně* Petra Bezruča. Nie możemy wykluczyć, że relacje figuratywne mają prawdziwe, autentyczne podłoże, jednak w formie tekstowej powstały wypowiedzi syntetyzujące wiele podobnych losów, chociaż są napisane przez autora z określoną intencją etyczną. W ten sposób ustrzegł się on fałszywego patosu.

Autor od czasu bibliofilskiego wydania swojego debiutanckiego tomiku poezji (*Řemeslníci a máničky aneb Hospoda černě vypráví*, 1990; oraz tomik *Ten veliký veliký kamenný dům nebo hrad tam daleko daleko v horách*, 1990) powraca po raz kolejny do codziennej egzystencji zdefiniowanej społecznie, pod najzwyklejszymi sytuacjami zawsze skrywają się u niego ludzkie dramaty, pustkę lub niezadowolenie przysłania gestami albo jeszcze czarniejszymi wizjami. O tematycznych kryteriach wyboru prototypów swoich bohaterów, współrzędnych wewnętrznych i zewnętrznych, autor zdecydował już na początku. Pociągają go „szpetne zjawy”, które są tylko o krok od poetyckich portretów demonów i upiórów, outsiderów, obszarpańców, zbirów i macherów, ponieważ mają w sobie coś z proroków i jasnowidzów (*Šílený Fridrich*, 1992). W tomiku *Kam chodí uhli spát* wyczuwamy, w jaki sposób mogło na życie wpłynąć rozchwianie po aksamitnej rewolucji, odejście od ustabilizowanej socjalizacji i zaplanowanych etapów życia z niezmiennymi regułami kariery (przyuczenie – rozpoczęcie pracy – służba wojskowa – praca w kopalni – śmierć). Do codziennego życia przenikają silne bodźce

z zewnątrz, oddziałują konsekwencje zasad wolnego rynku, komercjalizacji, zwiększa się dystans pomiędzy dodatnim i ujemnym biegunem, między wolnością wyboru i utratą perspektywy. Niestabilność jest tak znaczna, że ludzie odczuwają zarówno euforię, jak i niebezpieczną pustkę, wyzwala to w nich skrajną agresję albo prowadzi do całkowitej bierności. Na początku zaczyna się szalbierstwo zafascynowane afektywną perspektywą przyjemności. Nie musi się pracować, a mimo to można zdobyć pieniądze, oferuje się różnego rodzaju towary, które jeszcze do niedawna wydawały się nieosiągalne, wszędzie płynie dużo alkoholu, a przemysł rozrywkowy przyciąga chętnych, jeździ się samochodami zagranicznych marek. Negatywnym aspektem przemian okazuje się upadek ustalonego systemu wartości, ciężar egzystencji narasta. W obrazach ludzi mieszają się flegmatyczność i agresja, nasila się bezwzględność wobec rodziny, matki, żony, dzieci, eskaluje poczucie zagubienia i zmęczenia światem pozbawionym złudzeń. Na środowisko społeczne Ostrawy składają się w równym stopniu mężczyźni sprawni fizycznie, którzy nagle znaleźli się bez pracy, jak również opuszczone lub samotne matki z dzieckiem, chore kobiety, żyjące z niepełnosprawnymi rodzicami, bezbronne dziewczyny, które chcą żyć dobrze, ładnie się ubierać, ale tak naprawdę niczego nie rozumieją.

Sprzeciw jako sposób postępowania często jest bardziej wyrazisty, spontaniczny, ostry i irracjonalny, wydaje się nawet, że gubi się tu bezpośredni stosunek do realnego usytuowania bohatera w relacji czasoprzestrzennej (Močigemba bez przyczyny bije Veličkę; Rykuała i Bystron przyduszają taksówkarza, który nie zrozumiał, że „kdo má zbraň, ten jede”; gdzie przyjdzie Gajdečka, tam jest „vraždečka”), wystarczy być pod wpływem alkoholu a może i narkotyków. Świat kieruje się tu raczej instynktami i impulsami, a nie autorefleksją, postacie są oderwane od przeszłości i od przyszłości, ich gesty tracą znaczenie albo nawiązują do pierwotnych czy nawet zwierzęcych reakcji. Lakoniczność wyznań życiowych nie zniosłaby wyrafinowanych metafor, dlatego wystarczy prymitywny początkowy rym i opis intensywnych emocji z wykorzystaniem konstrukcji porównania z *jak*:

Macur starý kocur
 buchnul kamenem do vykladu
 sklo se vysypalo
 jako snih
 na černý led štěrkovny
 vlezl dovnitř
 sebral kožich z modré lišky
 pro svoji robku
 do včilka ho nechtyli.

Prywatne losy rozwijają się przed nami bez większych emocji, chociaż zmierzają w kierunku śmierci. Tragiczna historia jest opowiadana krótko, fragmenta-

rycznie, zwięzłe, bez związku z psychologiczną koncepcją nastroju. Nie po-brzmiewa w niej nawet bezradny śmiech, choć ton emocjonalny zmienia się w zależności od sytuacji, a wydźwięk wypowiedzi jest czasem gorzki. W ciężkich warunkach pracy w hali fabrycznej wszędzie czai się niebezpieczeństwo, np. w „Vitkovicach” Francek ostrzega Ficnera, który nieostrożnie szedł przez halę i nie doszedł, spadło na niego „żelazo z jeřabu”, co możemy w tej sytuacji zrobić – nic. Taki sposób radzenia sobie z rzeczywistością, budujący porozumienie pomiędzy nadawcą a odbiorcą, bywa u Motýla częsty, pojawia się również w innych miejscach. Na przykład w biografii *Perníková chaloupka* (Protimluv 2013), będącej prawdziwą historią producenta metamfetaminy z Havířova, Romana Pecha (1963), ludzie z różnych przyczyn dostają się do aresztu, a w końcu zostają osadzeni w więzieniu w Ostrawie-Herzmanicach. Czasami zdarza się tak dlatego, że ktoś przypadkowo kogoś zabił. Powaga i dramatyzm niejako sąsiaduje tu z codziennością i zwyczajnością, a przy tym nie zanika przeciwieństwo systemów wartości tych dwóch sfer rzeczywistości usytuowanych względem siebie na zasadzie inwersji, obie nadal stanowią ważną płaszczyznę dramatyczną. Lakoniczność wypowiedzi łagodzi tragizm życia.

O wiele ostrzejszymi jawią się granice prawa i bezprawia w tomiku *Kam chodí uhli spát*, który odsyła do konkretnej pozatekstowej sytuacji politycznej. *Explicite* podawane są tu nazwiska faktycznie istniejących osób, łączonych w rejonie ostrawskim z zamykaniem kopalń i ograniczeniem przemysłu ciężkiego, ze wzrostem bezrobocia i zapaścią społeczną. W wierszu *Laryšův vnuk* przywołany jest minister Vladimír Dlouhý, którego ironicznie nazwa się następcą właścicieli kopalń i hut, w wierszu *Úřad práce* przytacza się autentyczną wizytę w Ostrawie byłego premiera Václava Klause, przewodniczącego Obywatelskiej Partii Demokratycznej (Občanská demokratická strana), późniejszego prezydenta Republiki Czeskiej, a równoległe z tym ma miejsce inne wydarzenie – Pavel Onderk, były górnik właśnie okrada garaż jakiegoś biznesmena z Frýdka-Místka. Dla Bezruča region ostrawski i Podbeskidzie były spójną przestrzenią ucisku społecznego i narodowego, a los jego bohaterów stał się symbolem, w wierszach Motýla zaś odgrywają się historie, które odwołują się do tego, co dobre i co złe, wielkie i małe. Jakby wszystkie prezentowane postacie należały do typowych społecznych kulis i realiów lat dziewięćdziesiątych, jakby stanowiły część codziennych wydarzeń, którymi są przepełnione wiadomości medialne i kampanie reklamowe. Podmiot liryczny kreuje w tym tomiku fikcyjny świat, jednak wyraźne opozycje nie odwołują się już tak masowo do szarości okresu normalizacji i panoptikum funkcjonariuszy, ale koncentrują się raczej na dominującej obecnie destrukcji przemysłu ostrawskiego i niepewności społecznej. Towarzyszą frustracji człowieka, którego rytm życia był kiedyś wyznaczany przez pracę na zmiany i gospodę, tymczasem teraz jest pełen powtarzających się zakupów, nadspodziewanie bogatej oferty pro-

gramów telewizyjnych, salonów gier, robienia interesów, kibicowania zawodnikom piłki nożnej, nocnych wędrówek po słynnej ostrawskiej ulicy Stodolní i kilkudniowych ekstaz na festiwalach.

W poetyckich scenach, kreowanych przez Motýla, nie poruszamy się w półświatku, ale w zwykłym trudnym miejskim środowisku Ostrawy na przełomie XX wieku i XXI wieku, w tanich gospodach i barach, na osiedlach i w noclegowniach, na hałdach pokrytych dziko rosnącymi drzewami. Z taką wizją spotykamy się np. w tomikach *Jazykem haldy* (1993) i *Černá pěna Ostravice* (1995). Motýl przedstawia fragmenty losów ludzkich, a czytelnik obserwuje te same wydarzenia, przy tym nie słyszy głosu autora, chociaż wyczuwa go. Wydarzenia fabularne nieraz są jedynie w subtelny sposób wspomniane jako stwierdzenie faktu, dopiero z perspektywy czasu rozumiemy ich przyczyny. W większości przypadków padają tak niejednoznaczne informacje, bez komentarza, że nie potrafimy ocenić, kto rozpętał ciąg przewinień, gdzie mają one swój początek, gdzie kryje się istota tragedii życiowych. Spotykamy się tu z zarysami historii, które mogą zostać dopełnione i które stanowią coś w rodzaju współczesnych podań miejskich (*urban legend*), napisanych mową miasta. Neguje się tu ogólne zasady społeczne, jednak utwory te nie są przejawem moralnego relatywizmu. Zło, okrucieństwo, niesprawiedliwość nie wynikają z postaw samych postaci, ponieważ są one jednymi z wielu ofiar, jak np. Honza Svider z wiersza *Vlak*:

baraba chachar
 sedumnact roku stary
 metalista jak svyňa pyčo
 frajer jak cyp
 no tež byl naprany
 co by nebyl
 ten byl každý den naprany
 vlak svištěl železem
 uchem jehly prchajícího času
 míhal krajinu rozostřil
 Honza Svider na fleku mrtvý
 baraba chachar
 syneček z Ostravy
 každý den naprany
 tož fotr stejně v base
 mama už je mrtva
 delší dobu už přebývá za stěnou smrti
 tam kde je teď Honza Svider
 tam kde je většina.

Autor pozostawia czytelnikowi autonomiczną przestrzeń interpretacyjną, jakby chciał uchwycić fakt, że demon regionu ostrawskiego wyziera z innego miejsca, pochodzi z rodu szalonego Fridricha, destrukcyjnej siły, która przez wiele lat plądrowała i grabiła, a teraz jest ponownie katalizatorem stopniowego rozkładu

i upadku miasta. Droga anonimowego rowerzysty w ostatnim wierszu, *Prosinec*, zostaje niespodziewanie przerwana, czerwone światło zaświeciło się na niej, tak jak i na drodze podkopanego miasta. Głowa i wzrok (spojrzenie wprzód) zanikają pod powierzchnią, anonimowo, gorzko, przypadkowo. Wracają tam, „kam chodí uhli spát”, do podziemnej przestrzeni, do toposu zamkniętego i tajemniczego, gdzie niespodziewanie może nastąpić erupcja. Miejsca, gdzie następuje koniec fizyczny i psychiczny postaci, to nie tylko cmentarze, ale także ruiny hal fabrycznych i korpusy szybów kopalnianych, opuszczone budynki noclegowni i dzielnic robotniczych, ruiny świata, który popada w zapomnienie i przerażająco straszy samotnością, pustką, utratą swej dawnej historii.

Obrazowość Motýla jest nasycona prawdziwymi historiami ludzi i jest przeniknięta surowością, ale także życzliwością. Zmierza od mapy pamięci Ostrawy i od panoramicznego spojrzenia na krajobraz z konturami gór do skonkretyzowanych opowieści i obrazów. Jako poeta zmienia niektóre motywy, rozszerza je zgodnie z wcześniejszym lub równoległym zbiorem własnych tekstów literackich, jednak dla Motýla jest znamienne, że nigdy nie pozostaje na powierzchni rzeczy, nie manipuluje nieodpowiedzialnie uczuciem i sumieniem, choć odwołuje się do nich. W całej ramowej sieci tematycznej swojej twórczości przejawia znaczne zrozumienie dla outsiderów. Niewłączona do tomiku litania *Mapa Ostravy* niesie w sobie wiele kolejnych znaczeń związanych z przemianą postrzegania stanu miasta, z transformacją podstawowych stosunków międzyludzkich. Ewokuje głównie znaki pamięci społecznej i zbiorowej, która jest związana zarówno z historyczną świadomością miejsca *profanum*, materialnego, łączonego z negatywnymi emocjami, nawet z przestrzenią infernalną, z labiryntami rur ropy, gazu, pary pod ciśnieniem doprowadzanej do zbiornika gazu, jak również z nagromadzonym ciśnieniem, samotnością, bezsilnością i rozpaczą. Jakby święci zostali zamknięci w katedrze w Ostrawie, w kościele „s prázdným názvem Božského Spasitele”, z tynkiem tak samo szarym jak wszystko wokół, jakby nie było od kogo pożyć „ani milosrdenství ani soucit ani lásku”.

W trzech częściach zbioru pt. *Prívětivá náruč, Panorama: pes, Kam chodí uhli spát* pojawiają się motywy w postaci kart pamięci. Szczególnie w pierwszej i ostatniej części oferowane są konkretne historie życia zwykłych ludzi, byłych górników, hutników i robotników fabryk, które są przekazywane po męsku, oddziałują w sposób nieokrzesany i autentyczny. Zawsze podlegają konkretyzacji czy to za pomocą czasu, czy miejsca i osoby (bohatera czy narratora) i przypominają skaz, opowiadanie z życia. Dzięki aktywnemu połączeniu z rzeczywistością zachowują żywotność, chociaż tematami w nich są alkohol, kradzież, chamstwo, fircykowatość, zarozumiałość. Opowieści rzeczywiście zapewniają przyjazne objęcia każdemu bezbronnemu, grzesznemu, upadłemu aniołowi i przywracają go do dziecięcych ideałów, wizji i marzeń. Mówienie i słuchanie należą do podsta-

wowych antropologicznych uniwersaliów, do cech wspólnych dla wszystkich ludzkich społeczeństw i kultur, także i te portrety stają się sondą do twardego, surowego życia ludzi, którzy nie wiedzą, co mają począć z nadmiernym napięciem, nie wiedzą, jak sobie radzić w nowej sytuacji, np. kiedy zostają wyrzuceni z pracy, która była celem ich życia. W *Valcíři z Třince* bohater

robil ve verku v Třincu
 robil a robil
 čtyřicet let robil
 dali mu důchod
 nesměl do roboty
 nesměl do verku v Třincu
 půl roku měl důchod
 jak nesměl robit
 umřel
 bo na co taký život.

Do dwóch skrajnych części tomiku odnosi się jego środek, centralna część zbioru, która przypomina narodziny mitu o krainie, o jej pochodzeniu i stworzeniu nie przez bogów, ale przez monstrum w gładkiej masce, z pozbawionym charakteru rytualnego dymem unoszącym się z kominów i ogniem wygasającym wcześniej, nim starczyło czasu, aby zrozumieć historię jego płomienia. Mity odgrywają w każdym społeczeństwie ważną rolę, ponieważ odzwierciedlają normy społeczne obowiązujące w danej wspólnocie. W panoramicznym obrazie przemysłowego miasta pojawiają się jednak ponure obrazy o charakterze apokaliptycznym, na przykład wykrzywiona gęba monstrum, otwarty psi pysk, wypływana woda, ciekąca wódka, żółtawe mgły o świcie i zmierzchu; w jego mechanizmie czasowym chroboczą połamane żeliwne śruby, pomiędzy którymi przewala się szary kurz i tłusta sadza, „přízraky stojí v povětří a rudá kola jejich rozžhavených vozů brázdí popelavá nebesa”.

Jeśli spojrzymy na tytuł ostatniej części, który jest zarazem tytułem tomiku Petra Motýla, znajdziemy nawiązanie nie tylko do wydanej książkowo jego twórczości poetyckiej, prozatorskiej, dramatycznej i przekładowej oraz do jej tytułów, ale również do tego, co prawdopodobnie autora kiedyś zainteresowało. To oczywiście, że nie chodzi tylko o literaturę wysoką, poważną, ale także o brukową, trywialną, naiwną, inspirowaną twórczością czeską i zagraniczną. Również sam tytuł *Kam chodí uhlí spát* stanowi możliwą aluzję do dwóch tomików poetyckich dla dzieci: Ladislava Dvořáka i Jana Rohla. Tomik współczesnej poezji Ladislava Dvořáka *Kam chodí slunce spát*, który został wydany w 1963 roku, Motýl mógł poznać w dzieciństwie. Druga pozycja to mała książeczka Jana Rohla *Říkadla z uhlí* z podtytułem *Pro hornické děti k Vánocům* (1946). Poza tym technika poetycka stosowana przez Motýla w piosence *Ten veliký veliký kamenný dům nebo hrad tam daleko daleko v horách* (1990) przypomina nowoczesną poezję lat

sześćdziesiątych XX wieku, opartą na figlarnej zabawie pomysłami i słowami, które owocują tworzeniem neologizmów i magicznych słów podobnych do rymowanek.

W czasie opublikowania tomiku *Kam chodí uhli spát* (2008), swym tytułem przywołującego dziecięcą rymowaną, Motýl wydał także opowiadanie *Každý svojí rybičkou* (2008), które ukazało się w czasopiśmie „Host” i stanowiło wspomnieniowy powrót do dzieciństwa, do dziecięcego uczucia szczęścia: w zimowy rano bohater przebudził się z pięknego snu i zdał sobie sprawę z tego, jak bardzo jest szczęśliwy, że dziś nie musi iść do szkoły, ponieważ przedłużono ferie z powodu silnego mrozu. Pod koniec pierwszej dekady XXI wieku Petr Motýl celowo zajmował się twórczością dla dzieci. Tłumaczył poezję klasyka polskiej literatury dla dzieci, Jana Brzechwy – *ZOO a jiné básně pro děti* (Wydawnictwo Barrister – Principal, 2009), z powodzeniem udało się mu przełożyć groteskowe elementy oryginału, poszukiwał i znajdował odpowiednie określenia dla nieoczekiwanych point, opartych na absurdalnym humorze i parodii. Mniej więcej w tym samym czasie opracował również w języku czeskim sześć znanych polskich podań *O strašidelném drakovi pod krakovským hradem a jiné polské pohádky* (2010), w roku 2011 przygotował wybór z dzieł poetów polskich (Andrzeja Bursy, Rafała Wojaczka, Ryszarda Miłozewskiego, Wincentego Różańskiego, Jacka Bierzina), który zatytułował *Prokletí na básníky* (2011).

Poczynając od tomu poezji pt. *Šílený Fridrich* (1992), w którym akcja rozgrywa się „v Ostravě-Prívově a na okolní zeměkouli”, obrazowość autora odnosi się do środowiska przemysłowego i stratyfikacji społecznej. Jan Štolba w swojej recenzji *O tym škoda dřysat... Nová sbírka Petra Motýla* stwierdza, że mężczyźni w tomiku *Kam chodí uhli spát* biją się jak dzieci, kradną sobie nawzajem i niszczą różne rzeczy, fircyki, nie przyjmują rad i krytyki, w swoich fantazjach budują zamki na lodzie. Nie wiedzą, jak żyć, ale równocześnie bezmyślnie kipią energią i nadmiarem sił witalnych. Większość z nich porusza się w podstawowych mikroświatach: mieście, fabryce, gospodzie. Natomiast centralna część tomiku *Panorama: pes* to przede wszystkim lament nad całym spustoszonej krajobrazem. W obrazowaniu nie świeci tu słońce, owo źródło naturalnej energii kosmicznej i życia, wszystko zakrywa smog i przemysłowe odpady z substancji organicznych, z kamieni pierwotnie wydobytych z ziemi, z głębin ciemności, która przynosi się do ciał i dusz ludzi żyjących na powierzchni.

Biorąc pod uwagę alegorie spacialne, zauważamy, że rozciągłość przestrzeni w tomiku *Kam chodí uhli spát* uwzględnia hierarchię topograficzną. Poruszamy się po mieście: zaczynamy na obrzeżach (Hrabová), przechodzimy przez Ostrawę-Witkowice, Fifejdy, Porubę do centrum z Urzędem Pracy, dworcem kolejowym i stadionem Bazaly. Do Ostrawy można zmierzać od strony Karviny, Třinca, Frýdka-Místka i Čeladnej, czyli od strony Beskidów Cieszyńskich i Morawskich.

Są to konkretne miejsca, konsekwentnie wprowadzane za pomocą rzeczowników i pisane wielką literą, jak nazwy własne, związane przede wszystkim z doświadczeniem przestrzeni zamieszkałej, ale to, do czego zmierza Motýl, to przede wszystkim system wartości w społeczeństwie ludzkim. Lokalizacją narracji staje się miasto jako całość, i nie tylko jego dzielnice, dlatego że stroną negatywną nieodwracalnego fatalizmu nie jest efemeryczna przypadkowość i lokalność, ale wielość czynników ekonomicznych i społecznych, które eksponują szczególną otwartość problemów. Towarzyszy im utrata tradycyjnej tożsamości zawodowej, nadmiar spustoszenia przestrzennego, przeplatanie się gry tożsamości z anonimowością, nowość relacji, z którymi człowiek nie potrafi sobie poradzić ani w rodzinie, ani w społeczeństwie. W trzeciej części tomiku autor ironizuje miejsca demonicznej przestrzeni „światowości”, globalizacji i komercjalizacji (*Zkurvený Mac-Donald, baron Cyp von Kaufland*), nowe ideologie z widmem „kříže půlměsíce Leninovy hvězdy a ďábla”. Nazwy miejsc są proste, interpretacyjnie nieskomplikowane, tak jak mieszkańcy miasta, w większości pełni zwierzęcej cielesności. Podobną funkcję, jak wzmocnienie realnej konstrukcji, która staje się dominującą cechą miejsca, pełnią w przypadku bohaterów imiona i nazwiska. Już samo tylko wyliczenie najczęściej przywoływanych imion i nazwisk pozwala uświadomić sobie ich śląskie pochodzenie, bliskość imion i przydomków, zwykłe przedstawianie kolejności imienia i nazwiska przypomina szkolne wyczytywanie listy obecności (*Močigemba, Činčala Josef, Rykual, Bystroň, Honza Svider, Olšar Jiří, Ašerová Irena, Zgabaj Ondřej, Frasuňková, Macur, Brigita Dedková, Gajdečka, Lukášová a Večerková, Břuska Čeněk, Ficner, Francek, Zubek Miša, Gřimala Rudek, Pšovski Jarek, Robin Kukuška*). Pamięć miasta, nazwy miejsc, imiona i nazwiska osób, ostrawskie dialektyzmy i zastosowane przez autora techniki, włącznie z zamierzonymi odstępstwami od zasad pisowni, zwiększają autentyczność wypowiedzi, o którą autorowi wyraźnie chodzi najbardziej.

Portrety osób i ich historie w utworach Motýla cechuje przejrzystość, tematyczna i leksykalna detabuizacja, przy czym pod względem socjologicznym i artystycznym stają się one niezwykle cenne, ponieważ mówią wiele o niepokojącej zmienności regionu, o miejscach związanych z poczuciem zagłady i zagrożenia. Zmiany dokonują się tutaj tak szybko, że współcześnie żyjący nie nadążają z ich przyswojeniem i sami nie orientują się w nich, gubią się na własnym terytorium, tracą pozytywną energię. Redukcjonistyczny sposób pisania Motýla to autorska stylizacja, a jednocześnie ważny środek komunikacji, ponieważ sugestywnie informuje innych o tym, że przeciwieństwa społeczne i zróżnicowanie losów w regionie nadal istnieją, a jeśli ci ludzie przemieniają się w nowe literackie archetypy społeczeństwa miejskiego, nowe „szpetne zjawy”, to rodzi się w nich ogromny nieokiełznany potencjał. W tomiku *Kam chodí uhli spát* nawarstwia się pradawne

dziedzictwo i niedawna przeszłość, terażniejszość miga na przejeździe i dzwoni, głowa i myśli odlatują gdzieś daleko „až tam | kam chodí uhli spát”.

Geneza tomiku *Kam chodí uhli spát* jest niezwykle interesująca także dlatego, że autor powracał do napisanych tekstów i na swój sposób je zmieniał. Nie naruszył w ten sposób jednak zwartości i atmosfery poszczególnych części. Wprawdzie nie chodzi nam tu o prześledzenie problematyki procesu twórczego, jednak wiemy, że autorzy skupieni wokół czasopisma „Modrý květ” wielokrotnie wracali do mitopoetyckich wyobrażeń związanych z głębinami i tajemniczym składowaniem węgla. Wiersz Janusza Klimszy pt. *Widzenie matki węgla*, który został opublikowany w czasopiśmie „Modrý květ” (1994, w numerze drugim) i w przekładzie Ericha Sojki (*Vidění Matky uhli*) wydany na łamach „Tváru” (1995, nr 22), pojawia się również w antologii *V srdci černého pavouka* (2000). Wiersze J. Klimszy tłumaczył również Motýl. Petr Motýl, jako poeta i prozaik, nie unika kontaktów osobistych ze środowiskiem społecznie problematycznym, pełnym rozstań i powrotów, frustracji i deficytów moralnych, jego bohaterowie wchodzą w ciągłe spory z otoczeniem szerzej rozumianym (państwem, rzeczywistością polityczną), z bliższym (rodzicami, żoną, przyjaciółmi i sąsiadami) i z najintymniejszym (z własną wizją siebie i własnym ciałem), potrafi w sposób delikatny i empatyczny uchwycić charakterystyczne szczegóły fizjologiczne i mentalność ludzi z marginesu społecznego pozbawionych niektórych funkcji witalnych. Przekazał nam na przykład autobiograficzną wypowiedź najstarszego producenta metamfetaminy w regionie ostrawskim, Romana Pecha, który wielokrotnie znajdował się o krok od śmierci. Oddziałuje ona autentycznie, a nie jako przykład. Oferuje cenny ładunek znaczeniowy i jako czytelnicy wierzymy, że droga obrona przez Pecha nie traci nic z dramatyczności poszukiwania i przekonywania samego siebie (*Perníková chaloupka*, 2013). Motýl dysponuje niezwykle wyczułym strategii narracyjnych opartych na zasadzie tożsamości, ma zmysł obserwacji szczegółu i wyczucie nieprzypadkowej zależności fragmentów tekstu. Nigdy nie chodzi mu o wyjaśnianie tego, co powinniśmy sami zrozumieć, wręcz przeciwnie, ma dar przenoszenia naszej uwagi na narratora biograficznego, a tym samym uwalnia swoją wypowiedź od typowych regionalnych konfliktów i zaangażowania społecznego, unikając zbyt dosłownej dydaktyczności. Wielokrotnie powraca do tematyki związanej z regionem Śląska i północnych Moraw, choć sam przez kilka dziesięcioleci żyje w innym miejscu, podaje w wątpliwość i obala w ramach czeskich stosunków kulturowych tradycyjne podejście do regionalizmu jako przestrzeni ograniczonej komunikacji literackiej związanej z wypełnianiem luki w wyobraźni estetycznej i oczekiwaniach tradycyjnego czytelnika.

Podsumowanie

Współrzędne czasu i miejsc to zbiór dwudziestu studiów, nawiązujących do monografii *Souřadnice míst* (2003), opublikowanej przez Instytut Studiów Regionalnych Uniwersytetu Ostrawskiego (Ústav pro regionální studia Ostravské univerzity v Ostravě) i poświęconej badaniom nad regionem, regionalizmem i literaturą regionalną. Prezentowała ona sposób obrazowania świata wybranych autorów, ich stosunek do tematu domu rodzinnego oraz emocjonalnej krainy dzieciństwa. Impulsem do kontynuowania powyższych wątków badawczych stał się wzrost zainteresowania tym obszarem badań w zakresie nauk humanistycznych, w ramach którego mówi się dziś o „nowym regionalizmie” i na nowo formułuje się tezy o związku między regionem a kulturą, o pamięci kulturowej i pamięci miejsc, o lokalnym zakotwiczeniu człowieka, jego korzeniach i tożsamości. Niniejszy tom, obejmujący nowsze interpretacje literackie, jest podzielony na osiem tematycznych części, które mogą funkcjonować samodzielnie, ale jednocześnie nawiązują do siebie nawzajem. Analizowane utwory mają charakter społeczno-kulturowy, służą bowiem przekazowi estetycznych informacji literackich między autorem a odbiorcą w określonym kontekście historycznym, kulturowym i społecznym, prezentują się jako dzieła literackie, ponieważ formą przekazu jest tekst fikcyjny i komunikacja literacka, wychodzą z podobnej platformy artystycznej i platformy relacji przestrzennych. Poza perspektywą terytorialną i etnograficzną (czeski Górny Śląsk i północna część Moraw), dominującą w monografii, bierzemy też pod uwagę różnorodność środków wyrazu stosowanych w narracji (mówione, graficzne, gesty) i form narracyjnych (od wypowiedzi ludowych, autorskich baśni i podań, opowiadań, powieści i tomików poezji aż po komiksy), uwzględniamy osobowość autora, a także osobistą i społeczną rolę autora w określonej sytuacji społecznej oraz to, jaki jest jego udział w kształtowaniu struktur symbolicznych i mitu w świadomości zbiorowej. Wielokrotnie przywołujemy tu fenomen pamięci kulturowej, który obejmuje zarówno pamięć indywidualną, jak i zbiorową oraz historyczną.

Pierwszy rozdział stanowi teoretyczną podstawę dokonanych w dalszej części analiz utworów literackich. Znajdują się tutaj podstawowe terminy związane z takimi pojęciami, jak *region*, *regionalizm*, *nowy regionalizm*, *folklor*, *pamięć jednostkowa*, *pamięć zbiorowa*, *pamięć kulturowa*, *pamięć pokoleniowa*, *pamięć rodowa*, *pamięć miejsca*, *topos miejsca*, *model semiotyczny* itd. Ponadto w rozdziale tym wskazuje się na zależność literatury czeskiej części Śląska i północnych Moraw od świadomości jednostek i obywateli, przynależnych do określonych miejsc, skąd biorą początek wartości duchowe o charakterze informacyjnym, formotwórczym i użytkowym, zwłaszcza pisarzy tam żyjących.

Drugi rozdział, zatytułowany *Filiacje etnograficzne, folklor, tradycyjny regionalizm*, zawiera teksty dotyczące folkloru słownego występującego w regionie ostrawsko-karwińskim, prezentuje sposób jego zachowania w literaturze regionalnej, omawia specyficzne dziedzictwo, które nie może nadal się rozwijać, ponieważ w rejonie Ostrawy zanikła już wielowiekowa tradycja górnicza. Baśnie i podania mówiące o znalezieniu węgla, podziemiach i ciężkiej pracy paradoksalnie zachowały się tylko w książkach dla dzieci i młodzieży. Ważnym elementem konstrukcji wyimaginowanego świata jest tu środowisko, ramy czasowe i lokalne tworzą chronotop. Wstępny i końcowy tekst (pierwszy i ósmy rozdział) niniejszej monografii tematycznie nawiązują do siebie, dlatego na zakończenie omawiany jest tomik poetycki Petra Motýla *Kam chodí uhli spát*, który odzwierciedla przełomowy moment w sytuacji społecznej w regionie ostrawskim na przełomie wieków, związany z bezrobociem i często również z życiową pustką ogarniającą człowieka. Procesom tym towarzyszy kryzys komunikacji i defekty w podstawowych relacjach międzyludzkich. Wybrane utwory postrzegamy tutaj raczej w kategoriach „poetyki miejsc”, nawiązując do podobnych badań tematologicznych. W tekście, będącym przeglądem o charakterze literacko-etnograficznym, wskazujemy na źródła mityczne i archetypowe, w końcowym studium zaś na częstą demityzację.

Elementem regionotwórczym pozostają jednak nadal ludowe źródła i metody, które przyjęły się w tradycji literackiego opracowywania folkloru słownego od drugiej połowy XIX wieku i do których powracano, a czasem też instytucjonalnie je wspierano, na różnych etapach rozwoju literatury i kultury regionalnej w XX wieku. W kolejnym tekście pierwszego rozdziału stosunek do folkloru jest wyznaczony za pomocą kryterium pełnionej funkcji (twórca służy folklorowi, folklor służy twórcom), ale nie pomijamy tu także pamięci indywidualnej i wspomnień jako istotnego źródła inspiracji (J. Strnadel) oraz zmienności w czasie. Do twórczości artystycznej związanej z folklorem słownym przenika nie tylko tradycja kulturowa i wzorce kulturowe, estetyczna jakość przekłada się na fabularyzację, ale zawarte są w niej także powiązania i przenikalność fikcji i historii, zgodnie z poglądami francuskiego filozofa, Paula Ricoeura. Potrzeba tworzenia w dia-

lekcje jest nie tylko przejawem inspiracji etnograficznych, nie jest też jedynie dystynktywnym znakiem prymitywizmu w znaczeniu prostoty i charakteru ludycznego, wręcz przeciwnie staje się wyrazem indywidualizmu i potrzeby odróżnienia się od otoczenia (autonomia regionalna).

W następnym rozdziale, zatytułowanym *Mała rekapitulacja życia*, znajdują się interpretacje dzieł trojga autorów z Ostrawy (Karla Vůjtko, Václava Chytila, Marii Vosikovej), którzy w swoich fikcyjnych krainach ulokowali unikatowe cechy ludzkiej egzystencji. Motyw krajobrazu i domu rodzinnego w poemacie Karla Vůjtko czy obraz domu w alei lipowej jako podstawowego punktu wyjścia dla zrozumienia świata w opowiadaniach Václava Chytila dzięki swemu uniwersalizmowi przypominają archetypowy obraz gniazda rodzinnego, są – używając języka Bachtina – „siłą organizującą”, za pośrednictwem której postrzegamy siebie i oceniamy swoje życie. Na drugim biegunie znajdują się opowiadania Marii Vosikovej, które w ogóle nie są regionalnie zakotwiczone, autorka wykorzystuje w nich raczej mapę mentalną i pamięć przestrzenną jako potencjał intelektualny. W fikcyjnym świecie jej opowiadań, skądinąd skonstruowanym w interesujący sposób, nie ma nic z prowincjonalności, dlatego jeśli recenzenci uznali je za lekturę przeznaczoną przede wszystkim dla kobiet, to jedynie przez pomyłkę albo tylko na podstawie ich tytułów.

Jądro publikacji *Współrzędne czasu i miejsc* stanowi rozdział czwarty, *Poszukiwanie tożsamości indywidualnej, narodowej i społecznej*, który jest najobszerniejszy i tematycznie związany z trudną historią Europy Środkowej w XX wieku. Uwzględnia się w nim specyfikę regionalną wynikającą z czasu historycznego i przynależności terytorialnej, uzależnioną od mocarstwowych stosunków politycznych. Retrospekcja obejmuje opowieści i wydarzenia związane z II wojną światową, przestrzeń zaś powiązana jest z Ostrawą, regionem Hlučína i Jesioników, natomiast kwestie tożsamości narodowej dotyczą czeskiego, polskiego, słowackiego i niemieckiego etnikum („Wasserpolacy”, „Prajzacy”). Semantycznie problematyka wiąże się z poszukiwaniem własnej tożsamości, która jest wzmacniana lokalnie, odnosi się do konkretnych miejsc i domów, do krainy lub regionu, który bohaterowie uznają za swoją ojczyznę prywatną. W rozważaniach interpretacyjnych nie pomijamy także powiązań rodowych i relacji rodzinnych, przedstawiamy sposób, w jaki widzą je przedstawiciele najstarszego pokolenia, włączamy też doświadczenie uchodźstwa (Ota Filip) i zainteresowania najmłodszego pokolenia twórców, którzy nie mają oparcia we własnych wspomnieniach. Zadajemy pytania o to, kim faktycznie byli i kim są ich przodkowie. Najmłodsze pokolenie autorów (Petr Čichoň, Eva Tvrdá, Jaroslav Rudiš) w większym stopniu korzysta z dokumentów archiwalnych i relacji naocznych świadków, ich twórczość jest wolna od stereotypów ideologicznych i formalnych (viz jesionicka trylogia komiksowa z kultowym bohaterem Aloisem Nebelem).

W piątym rozdziale zatytułowanym *Regionalizm z wpływami postmodernistycznymi* poświęcamy uwagę satyrycznej powieści miłosnej Miroslava Stoniša i kryminałowi debiutującej Neli Rywиковej. Oboje autorów zbliża to, że w swych utworach wychodzą z dokładnej znajomości regionu, historii regionalnej i historii sztuki. Oboje umieścili akcję w miejscach typowych dla omawianego obszaru (w Beskidach, w Ostrawie), odzwierciedlają określony odcinek historii, który jest związany z postindustrialną fazą rozwoju miasta i regionu oraz rozpadem głęboko zakorzenionych wartości społecznych, religijnych, historycznych i kulturowych. Oboje wychodzą poza stereotypy regionalizmu i za pomocą gry lub szyfru zwracają się do czytelnika w zupełnie nowy sposób. Stoniš wybiera ton radykalnej ironii, parodii, aluzji, ponieważ zgodnie z zasadami postmodernistycznej destrukcji relatywizuje wszystko, co kiedyś uznawano za święte (honor, uczciwa praca, wiara religijna), natomiast Rywиковá rozgrywa partię intryg związanych z jednym miejscem uważanym za miejsce tajemnicze, tym samym wskazuje, w jaki sposób przebiega obecnie zmiana struktury społecznej ludności postindustrialnego miasta, demityzuje świadomość zbiorową i wskazuje, jak zmienia się stosunek między powszechnie przyjętymi wyobrażeniami o tym, co jest moralne i niemoralne, legalne i nielegalne.

W rozdziale *Poetycka refleksja nad miejscem i krajobrazem* skupiamy uwagę na twórczości poetów, którzy debiutowali po aksamitnej rewolucji. Bogdan Trojak, Petr Hruška wraz z Petrem Motýlem i powieściopisarzem Janem Balabánem należą do najbardziej charakterystycznych artystów okresu po aksamitnej rewolucji, których przywołuje się w każdym wykładzie dotyczącym współczesnej literatury czeskiej. Łączy ich zarówno geopoetyka, „śląski mit”, jak i odczuwanie wyraźnego dystansu między tym, co minione (socjalistyczne) a tym, co teraźniejsze, kiedy tradycji jako takiej nie uznaje się *a priori* za wystarczająco aktualną. Należą oni do ruchu literackiego lat dziewięćdziesiątych XX wieku, opisanego w publikacji zatytułowanej *V srdci Černého pavouka* i wydanej przez poetę i performerę, Milana Kozelkę, należą do grup poetyckich skupionych wokół „Literárnej harendy”, „Landeku”, „Modrego květu”, „Wellesu” (później „Protimluv”), „Obrácenej strany měsíce” i innych. Regionalne badania literackie muszą uwzględniać polifonię, którą wytworzyli owi pisarze poprzez swoje działania w licznych klubach literackich, antykwariatach, na spotkaniach literackich i wieczorach autorskich, działania obejmujące przede wszystkim oryginalne utwory napisane w kilku językach, nie tylko po czesku, ale także po polsku, słowacku, słoweńsku, w dialekcie itd.

W rozdziale *O pamięci, wspomnianiu, kodach referencyjnych i autoreferencyjnych* interpretujemy przede wszystkim pośmiertnie opublikowaną powieść *Zeptej se táty* Jana Balabána, w której autor w formie skondensowanej ukazuje istotę pokoleniowej i egzystencjalnej definicji regionu ostrawskiego i czasów,

w których żyjemy („Ostrava je město, kde se snadno zapomíná”). Kluczowa metoda stosowana przez autora nie tylko w utworach literackich, ale również w tekstach publicystycznych, przygotowanych do druku przez Petra Hruškę i opublikowanych w 2012 roku w brneńskim wydawnictwie Host, polega na przeplataniu ciągłości i nieciągłości, które pozwala na łączenie sprzecznych tendencji. Są nimi zarówno pamięć, jak też utrata pamięci i zapominanie.

Region staje się dla pisarzy nie tylko tematem, nie tylko przestrzenią, w której się poruszają, ale też naturalną podstawą, jaką budują dla pamięci osobistej i sfery przeżywania, „regionální se stává metaforou všeobecného” – jak twierdził Jan Balabán.

Bibliografia

A. Zrůdla

Rok pod horami. Ilustroval Antonín Strnadel. Praha: SNDK, 1954.

Černá slza. S fotografiemi Josefa Strnadla. Ostrava: Profil, 1966.

Hořká tráva. Variace na motiv času, života a smrti. Praha: Československý spisovatel, 1979.

Výhnal jsem ovečky až na Javorníček. Ilustroval Antonín Strnadel, fotografie Josef Sudek. Praha: SNDK, 1963.

Zamrzlá studánka. Pohádky a pověsti zpod Radhoště. Ilustroval Antonín Strnadel. Praha: Albatros, 1969.

Noc v patách. Praha: Československý spisovatel, 1969.

Listopadky. Praha: Československý spisovatel, 1970.

Noc je vlak, který jede domů. Praha: Práce, 1978.

Hadí mléko. Krajina, lidé, oblaka. Ostrava: Profil, 1986.

BALABÁN Jan. *Dílo I–IV.* Uspořádal a edičně připravil Petr Hruška, Brno: Host, 2010–2012 [1. svazek: *Povídky.* 2010; 2. svazek: *Romány a novely.* 2011; 3. svazek: *Publicistika a hry.* 2012; 4. svazek: *Publicistika a hry 2.* 2012].

BALABÁN Jan. *Zeptej se táty.* Brno: Host, 2010.

ČICHONĚ Petr. *Slezský román.* Brno: Host, 2011.

FILIP Ota. *Kavárna Slávia.* Praha: Československý spisovatel, 1993.

FILIP Ota. *Cesta ke hřbitovu.* Ostrava: Profil, 1968.

FILIP Ota. *Osmý čili nedokončený životopis.* Brno: Host, 2007.

FILIP Ota. *Sedmý životopis.* Brno: Host., 2000.

FILIP Ota. *Skoro zapomenutá ostravská elegie.* In *Bílá kniha. 17 příběhů z ostravské kulturní historie.* Ostrava: Statutární město Ostrava, 2009, s. 7–9.

FILIP Ota. *Sousedé a ti ostatní.* Brno: Host, 2003.

FILIP Ota. *Tři škarredé středy a sedm dalších elegií o zlých dnech.* Brno: Barrister a Principal, 2012.

- GRASS Günter. *Plechový bubínek*. Praha: Odeon, 1969.
- HRUŠKA Petr. *Auta vjíždějí do lodí*. Ilustrace Jakub Špaňhel. Brno: 2007.
- HRUŠKA Petr. *Darmata*. Ilustrace Katarína Szanyi. Brno: 2012.
- HRUŠKA Petr. *Měsíce*. Ilustrace Zdeněk Janošec-Benda. Brno: Host, 1998.
- HRUŠKA Petr. *Obývací nepokoje*. Ilustrace Adam Plaček. Ostrava: Sfinga, 1995.
- HRUŠKA Petr. *Vždycky se ty dveře zavíraly*. Ilustrace Daniel Balabán. Brno: 2002.
- HRUŠKA Petr. *Zelený svět*. Ilustrace Hana Puchová, doslov Jiří Trávniček. Brno: Host, 2004.
- CHYTIL Václav. *Holoubek*. Ostrava: Profil, 1981.
- CHYTIL Václav. *Chodci v soumraku*. Šenov u Ostravy: Nakladatelství Tilia, 2011.
- JURA František, JURA Richard. *Staré pověsti slezské*. Praha: Nakl. Vojtěch Šeba, 1934.
- LAZECKÝ František. *Dukátová stařenka*. Ostrava: Profil, 1983.
- MORCINEK Gustaw. *Z Říše Pusteckého. Z Krainy Pusteckiego*. Český Těšín / Czeski Cieszyn: Sdružení přátel polské knihy / Stowarzyszenie Przyjaciół Polskiej Książki, 2012.
- MOTÝL Petr. *Kam chodí uhlí spát*. Ostrava: Protimluv, 2008.
- PECHA Roman, MOTÝL, Petr. *Perniková chaloupka*. Ostrava: Protimluv, 2013.
- PEKÁREK Svatopluk. *Šlonzák*. In *Česká povídka 1918/1968*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 299–308.
- ROHEL Jan. *Haviři před tváří Boží*. Opava: Iskra, Ad. Tománek, 1947.
- RUDIŠ Jaroslav, JAROMÍR 99. *Alois Nebel. Kreslená románová trilogie*. Praha: Labyrint, 2006.
- RYWIKOVÁ Nela. *Dům číslo 6*. Brno: Host, 2013.
- SIROVÁTKA Oldřich. *Poslední permoník: České hornické pověsti. Pro malé čtenáře*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1965.
- STONIŠ Miroslav. *Paterek a pastýřka laní*. Praha: Knižní klub, 2003.
- STRNADEL Josef. *Hadí mléko. Krajina, lidé, oblaka*. Ostrava: Profil, 1986.
- TROJAK Bogdan. *Kumškabinet*. Brno: Host, 2005.
- TVRDÁ Eva. *Dědictví*. Ostrava: Littera Silesia, 2010.
- TVRDÁ Eva. *Nenápadný půvab Slezska*. Ostrava: Littera Silesia, 2009.
- TVRDÁ Eva. *Okna do pokoje*. Ostrava: Littera Silesia, 2010.
- TVRDÁ Eva. *Třešňovou alejí*. Ostrava: Repronis, 2008.
- VAVŘÍK Zdeněk. *Ostravice. Příběhy na řece*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1956.
- VOSIKOVÁ Marie. *Dámy bez deštníku*. Ostrava: Nakladatelství Anagram, 2002.
- VOSIKOVÁ Marie. *Jen já a ty*. Praha: Isadora, Jitka Stehlíková, 2006.
- VŮJTEK Karel. *Hlasité nebe*. Ostrava: Studio K, edice Múza, 2014.

B. Literatura przedmiotowa

- ARENDOVÁ Hana. »Co je svoboda?« In *Mezi minulostí a budoucností*. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2002, s. 129-152.
- ASSMANN Jan. *Kultura a paměť. Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001.

- ASSMANNOVÁ Aleida. *Bílá místa kulturní paměti*. „Česká literatura” 61, 2013, č. 1, s. 62–67.
- ASSMANNOVÁ Aleida. *Prostory vzpomínání*. „Pandora” 14, 2012, č. 14–15, s. 184–200.
- BACHELARD Gaston. *Poetika priestoru*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990.
- BACHELARD Gaston. *Poetika snění*. Praha: Malvern, 2010.
- BACHTIN Michal Michalovič. *Čas chronotop v románu*. In *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 222–377.
- BACHTIN Michal Michalovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.
- BAKOŠ Ján. *Region, periféria a umelecko-historický vývoj*. In *Región v národnej kultúre*. Ed. Peter Liba. Dolný Kubín – Nitra: Acta Musei Oraviensis Pauli Országh-Hviezdoslav, 1998, č. 9, s. 44–60.
- BALAŠTÍK Miroslav. *Postgenerace (Zátiší a bojiště poezie 90. let 20. století)*. Brno: Host, 2010.
- BALOWSKA Grażyna. *Lašské dílo Ondry Lysohorského. Kapitoly z lexika*. Acta Slavica et Baltica. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav slavistických a východoevropských studií, 2008.
- BALOWSKA Grażyna. *Leksyka kulturowa laszczyzny (na materiale laskiego mikrojęzyka literackiego)*. In *Konstanty a proměny v českém jazyce a literatuře XX. století / Stalość i zmienność w języku i literaturze czeskiej XX wieku*. Eds. Mieczysław Balowski, Jiří Svoboda. Wałbrzych – Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě a Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Wałbrzychu, 2004, s. 13–21.
- BALOWSKA Grażyna. *Laski mikrojęzyk literacki w kontekście społecznym i kulturowym*. Racibórz: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Raciborzu, 2013.
- BALOWSKI Mieczysław. *Zmiana funkcji nazw i placów (od funkcji symboliczno-lokalizacyjnej)*. In *Miasto w perspektywie onomastycznej i historii*, Eds. Irena Sanowska-Gieffing, Magdalena Graf, Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2010, s. 281–296.
- BALOWSKI Mieczysław. *Socjolingwistyczne uwarunkowania rozwoju języka polskiego na polsko-czeskim pograniczu*. In *Pogranicza słowiańskie w opisach językoznawczych*. Eds. Feliks Czyżewski, Marek Olejnik, Alicja Pihan-Kijasowa, Lublin–Włodawa: Wydawnictwo Polihymnia, 2015, s. 35–46.
- BARBORIK Vladimír. *Kol'ko znesie román*. „Tvar” 2004, roč. 15, č. 14.
- BARTHES Roland. *Kritika a pravda*. Praha: Dauphin, 1997.
- BARTOŠ Josef. *Kulturní krajiny z historického pohledu*. In *Studia moravica II*. Ed. Jiří Fiala. Olomouc 2004, s. 13–28.
- BAUMAN Zygmunt. *Cialo i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1995.
- BAUMAN Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Přel. Miloslav Petrussek. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002.
- BĘDKOWSKA Agnieszka. *Kategoria domu we współczesnej poezji śląskiej*. In *Region a jeho reflexe v literatuře*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1997, s. 153–161.
- BENEŠ Bohuslav. *Česká lidová slovesnost. Výbor pro současného čtenáře*. Praha: Odeon, 1990.
- BESTOVÁ Šárka. *Hornická pověst v literatuře pro děti a mládež*. Diplomová práce. Ostrava: Pedagogická fakulta v Ostravě, 1984.
- BLAHYNKA Milan. *Roztáčet kolotoče lásky*. In Karel Vůjtek. *Bereš mi rty. Výbor z milostné poezie*. Ostrava: Studio K, edice Múza, 2011.

- BLAŽEK Bohuslav. *Několik argumentů pro regionalismus*. „Souvislosti” 1996, 29, č. 2–3, s. 7–9.
- BOGOCZOVÁ Irena, BORTLICZEK Małgorzata, *Gdy twoja mowa cię (nie)zdradza [...], czyli wielojęzyczności na Śląsku Cieszyńskim w Republice Czeskiej*, „Socjolingwistyka” XXIX, 2015, s. 39–62.
- BRIKETA. *Ostravská poezie a poezie o Ostravě 1894–2013*. Ed. Ivana Motýl. Brno: Větrné mlýny 2013.
- BUKOVANSKÝ Karel Jaromír. *Dějiny Polské Ostravy*. In *Polská Ostrava 2*, 1901, s. 187–196.
- COOPER David E., *The Idea of Environments*. In David E. Cooper, Joy A. Dalmez (eds.), *The Environment in Question*. London and New York: Routledge, 1992, s. 163–178.
- CZAPLIŃSKA Joanna. *Tożsamość banity. Problematyka autoidentyfikacji w młodej czeskiej prozie emigracyjnej po 1968 roku*. Szczecin: Uniwersytet Szczeciński, 2006.
- DAVID Jaroslav, DAVIDOVÁ GLOGARDOVÁ Jana. *Druhý život spisovatelů v toponymii moravskoslezského regionu – na příkladu urbanonymie Ostravy*. In Krzysztof Czajkowski, Jan Malura, Janusz Spyra, *Historik a literát o provincii – Historyk a literat o prowincji. Vzdělávací na provinci*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2015, s. 341–354.
- DAVID Jaroslav, MÁCHA Přemysl. *Paměť míst. Historie, identita, kulturní dědictví*. Brno: Host, 2014.
- DĄBROWSKA-PARTYKA Maria. *Literatura pogranicza, pogranicza literatury*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004.
- DAMBROSZ Jerzy. *Region i regionalizm. Studium interdyscyplinarne*. Warszawa: Instytut kultury, 1987.
- DERDOWSKA Joanna. *Kmitavá mozaika – městský prostor a literární dílo*. Příbram: Pistorius a Olšanská, 2011.
- DOLEŽAL Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1993.
- DUBSKÝ Iva. *Domov a bezdomoví*. In *Per viam. Stati a eseje*. Praha: Torst, 2003, s. 13–44.
- DUTKA Elżbieta. *Doświadczenie regionu (na przykładzie literatury o Śląsku)*. In *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*. Eds. Małgorzata Mikołajczak, Elżbieta Rybicka. Kraków: Universitas, 2012, s. 135–151.
- DVOŘÁČEK Karel. *O funkci těšínských »bajek«*. „Slezský sborník” 1949, 3, s. 200.
- DVOŘÁČEK Karel. *Stará píseň. Zkázky a lidová vyprávění*. Ostrava: Profil, 1967.
- FILIP Ota. *Dopis Oty Filipa*. In *Literatura a region. Sborník z konference konané 7.–8.12.1994 v Ostravě*. Opava: Optys, 1995, s. 27–30.
- FILIP Ota. *Identita v cizině*. „Tvar” 1995, roč. 6, roč. 2, č. 17.
- FORET Martin. *Nová generace, nové světy, noví hrdinové*. In *Signály z neznáma. Český komiks 1922–2012*. Praha: Arbor Vitae, 2012.
- FOŘT Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host, 2005.
- GADAMER Hans Georg. *Problém dějinného vědomí*. Praha: Philosophica, 1994.
- GENETTE Gérard. *Figures III*. Paris: Saulil, 1972.
- GENETTE Gérard. *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. In Henryk Markiewicz (ed.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996, tom 2, 2. wydanie, s. 317–366.
- GRACOVÁ Blažena. *Vědomost a postoje české a polské studující mládeže*. Ostrava: FF OU, 2004.

- HAAGER Tadeáš. *Rudiš, Jaroslav a Jaromír 99. Hlavní nádraží (Alois Nebel 2)*. On-line: <http://www.literatura.cz/Clanek/16011/rudis-jaroslav-jaromir99>.
- HALBWACHS Mauric. *Kolektivní paměť*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2009.
- HANDZEL Karel. *Havirské bojky*. „Slezský sborník“ 1. 1951, s. 21–24.
- HANDZEL Karel. *Klimek*. Praha: Veraikon, 1920.
- HODROVÁ Daniela a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.
- HODROVÁ Daniela a kol. *Poetika míst – kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997.
- HODROVÁ Daniela. *Citlivé město. Eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006.
- HODROVÁ Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994.
- HODROVÁ Daniela. *Paměť a proměny míst. Na okraji tematologie a topologie*. In Daniela Hodrová a kol. *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, s. 5–24.
- HORÁČKOVÁ Alice. *Vykolejený svět komiksu ze Sudet*. „Mladá fronta Dnes“ 2003, 15.10., C9.
- HORÁK Ondřej. *Jan Balabán a jeho bratři a sestry*. „Hospodářské noviny“ 2011, 31.12., s. 11.
- HRABAL Jiří. *Fokalizace. Analýza naratologické kategorie*. Praha: Dauphin, 2011.
- HRBATA Zdeněk. *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle*. In Miroslav Červenka a kol. (eds.). *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005, s. 315–509.
- HRBATA Zdeněk. *Úvodem*. In *Román a »genius loci«. Regionalismus jako pojetí světa v evropské a americké literatuře*. Praha: ÚČL AV ČR, 1994.
- HRTÁNEK Petr, DRASTÍK Stanislav. *Hledání identity místa jako téma »Slezského románu« Petra Čichoně*. „Český jazyk a literatura“ 2015, roč. 65, s. 177–184.
- HRTÁNEK Petr. *Kacíři, rouhači, ironikové (v současné české próze)*. „Host“ 2007, s. 74–75.
- CHROBÁK Jakub. *Tvůrce zbojnického a portátského mýtu Jan Kobzář*. Rožnov pod Radhoštěm: Edice Soláň, 2014.
- CHUCHMA Josef. *Vlaky, dějiny a Nebel*. „Mladá fronta Dnes“, 15. října 2003.
- IM [MÁLKOVÁ Iva]. *Motýl, Petr*. In *Kulturně-historická encyklopedie českého Slezska a severovýchodní Moravy M–Ž*. Ostrava: Ústav pro regionální studia Filozofické fakulty Ostravské univerzity, 2013, s. 59.
- IWASHITA Daniela, PLZÁK Michal. *Honzo, ahoj! Setkání s Janem Balabánem*. Praha: Kalich, 2011.
- JAMNITZKÁ Karin. *Žánrově rozpolcený román*. „Protimluv“, roč. 11, č. 3, s. 59.
- JANOŠEK Pavel. *969 slov o próze. Petr Čichoně: »Slezský román«*. „Tvar“ 2012, roč. 23, č. 2, s. 3.
- JANOŠEK Pavel. *Jan Balabán Zeptej se táty*. „Tvar“ 2010, roč. 21, č. 14, s. 3.
- JAREŠ Michal. *Jen další pokračování?* „Tvar“ 2004, roč. 14, č. 11, s. 4–5.
- JEDLIČKOVÁ Alice. *Zkušenost prostoru. Výprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010.
- JEŘÁBEK Richard. *Je Těšínsko národopisný region?* In *Národopisná revue*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 1997, s. 5–11.
- JODASOVÁ Helena. *Dvojdmost poezie Bogdana Trojaka*. In *Okraj a střed v jazyce a v literatuře*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, Pedagogická fakulta, 2003, s. 456–461.
- JUNGMANN Milan. *Román o pravdě a smyslu života*. „Literární noviny“ 21, 2010, č. 41, s. 20.

- KADŁUBIEC Karol Daniel. *Górnicy śmiech: (komizm ludowy pogranicza czesko-polskiego)*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1995.
- Kapitoly z literárních dějin Slezska a severní Moravy*. Ed. Jiří Svoboda. Ostrava: Ústav pro regionální studia, 2000.
- KISIEL Marian. *Prowincja jako kategoria kultury literackiej*. In *Historik a literát v provincii. Historik i pisarz na prowincji*. Ostrava: OU, 2015, s. 181–193.
- KLÍČNÍK Richard. *Rudiš, Jaroslav; Jaromír 99; Zlaté Hory (Alois Nebel 3)*. On-line: [http://www.literatura.cz/Clanek/18071/rudis-jaroslav-jaromir99-zlate-hory-\(aloisnebel3\)](http://www.literatura.cz/Clanek/18071/rudis-jaroslav-jaromir99-zlate-hory-(aloisnebel3)).
- KLÍČOVÁ Eva. *Probuzení hnědé krve*. „Respekt“ 2011, roč. 46, s. 66.
- KNĚZEK Libor. *Čtení o životě a tvorbě Josefa Strnadela*. Frenštát pod Radhoštěm: Muzejní vlastivědná společnost, 1999.
- KOPÁČ Radim. *Rozostřené obrysy nejbližších jistot*. „Pší víno“ 2005, č. 32, s. 40–41.
- KOREPTA Edyta. *Zagadnienia tożsamości regionalnej w literaturze Śląska Cieszyńskiego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005.
- KOŘÍNEK Pavel, FORET Martin, JAREŠ Michal. *V panelech a butlinách. Kapitoly z teorie komiksu*. Praha: Akropolis, 2015.
- KOSSAKOWSKA-JAROSZ Krystyna. *Śląsk znany. Śląsk nie znany. O kulturze literackiej na Górnym Śląsku przed pierwszym progiem umasowienia*. Opole: Uniwersytet Opolski, 1999.
- KOSTŘICOVÁ Blanka. *Sestupy a naděje Jana Balabána*. Olomouc. Civipolis, 2013
- Krajina. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Eds. Jan Malura a Martin Tomášek. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2012.
- Krajina zevnitř*. Ed. Pavel Hájek. Praha: Malá Skála, 2002.
- KRATOCHVIL Alexander. *Uvědomit si vzpomínku, to vyžaduje příběhy. O studiu paměti, traumatu a literatury*. „Host“ 2014, č. 2, s. 43–45.
- KUBICA Jan. *Spisovatel Ota Filip*. Brno: Větrné Mlýny, 2012.
- KUBÍČEK Tomáš. *Deziluzivní anamnéza a životní bilance*. „Tvar“ 2002, roč. 13, č. 15, s. 17–18.
- KUBÍČEK Tomáš. *»Sousedé a my ostatní«*. „Duha“ 2004, roč., 18, č. 3, s. 17–19.
- KUBÍČEK Tomáš. *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007.
- KUŹMA Erazm. *Regionalizm*. In *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Ed. Alina Brodzka. Wrocław: Ossolineum, 1983.
- KUŹMA Erazm. *Regionalizm*. In *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Eds. Artur Hutnikiewicz a Andrzej Lam. Warszawa: PWN. 2000, s. 95–96.
- KUŹMA Erazm. *Współczesny regionalizm jako rodzaj komunikacji literackiej*. „Region Lubelski“ 1998, roč. 1. Lublin: Wojewódzka Rada Towarzystw Regionalnych w Lublinie, 1998.
- LABISCHOVÁ Denisa. *Co si uchováváme v paměti? Empirický výzkum historického vědomí*. Ostrava: Pedagogická fakulta Ostravské univerzity, 2013.
- LEŠČÁK Milan, SIROVÁTKA Oldřich. *Folklór a folkloristka. O ľudovej slovesnosti*. Bratislava: Smena 1982.
- LEŠKOVÁ Dana. *Fikcia a história. K transformácii naratívov o Jánošíkovi*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2013.
- Literární Morava*. Ed. Tomáš Kubíček s kolektivem. Vlastivěda moravská. Země a lid. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2002.

- LOTMAN Jurij. *Štruktúra uměleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990 [1970].
- LUBOS, Arne. *Geschichte der Literatur Schlesiens III*. München: Bergstadtverlag Wilhelm Gottl. Korn, 1974.
- LYNCH Kerim. *Obraz miasta*. In Ewa Rewers (Ed.), *Miasto w sztuce. Sztuka miasta*. Kraków: Universitas, 2010, s. 222–237.
- MACURA Vladimír. *Pokus Miroslava Stoniše o nový mýtus Ostravy*. In *Region a jeho reflexe v literatuře*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1997, s. 115–121.
- MACURA Vladimír. *Šťastný věk. Emblémy, symboly a mýty 1948–89*. Praha: Pražská imaginace, 1992.
- MAGDOŇ Libor. *Filipův model regionalistického románu*. In *Region a jeho reflexe v literatuře*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 1997, s. 125–132.
- MAGDOŇ Libor. *Petr Hruška: Auta vjíždějí do lodí (2007)*. In *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia 2014, s. 254–61.
- MAGDOŇ Libor. *Próza v regionu a čas 70. a 80. let*. In *Kapitoly z literárních dějin Slezska a severní Moravy*. Ostrava: Ústav regionálních studií Ostravské univerzity, 2000, s. 244.
- MAKARSKA Renata. *Polsko-českie pogranicza kulturowe po 1989 roku*. In *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*. Eds. Małgorzata Mikołaczak, Elzbieta Rybicka. Kraków: Universitas, 2012, s. 245–262.
- MAKARSKÁ Renata. *Regionalismus, plurikulturalita a vícejazyčnost nové středoevropské literatury*. „Česká literatura” 2014, č. 6, s. 784–790.
- MALINOWSKA Natalie-Jany. *Narace v grafickém románu*. In *Studie komiksu. Možnosti a perspektiva*. Eds. Martin Foret, Pavel Kořínek, Tomáš Prokůpek, Michal Jareš. Olomouc: Centrum kulturních, mediálních a komunikačních studií, FF UP, 2012, s. 249–264.
- MALKOVÁ Iva. *Hledání Viléma Závady. Tvůrčí cesty ivliště po roce 1945*. Olomouc: Votobia, 2003.
- MALKOVÁ Iva. *Vícehlasí. Kozloproudem Viléma Závady*. Olomouc – Ostrava: Votobia, 2007.
- MÁLKOVÁ Iva, URBANOVÁ Svatava a kol. *Literární slovník severní Moravy a Slezska (1945–2000)*. Olomouc: Votobia, 2001.
- MANDYS Pavel. LUŇÁK Tomáš. *Alois Nebel*. On-line: <http://www.iliteratura.cz/clanek/28831/lunak-tomas-alois-nebel>.
- MANGIRASOVÁ Zdena. *Mytologické a regionalistické aspekty v poezii Bogdana Trojaka*. Diplomová práce. Olomouc: FF UP, 2010.
- MAREŠ Petr. *»Nejen jazykem českým«. K vícejazyčnosti v prózách Jana Vřaka*. In *Nejen jazykem českým. Studie o vícejazyčnosti v literatuře*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2012, s. 100–110.
- MARTINEK Libor. *Hledání kořenů. Literatura Krnovska a její představitelé (kompendium)*. I. díl: *Od středověku po internetické vztahy v literatuře 20. století*. Opava, Krnov: Literatura Sciences, 2009, s. 105.
- MARTINEK Libor. *Hledání kořenů. Literatura Krnovska a její představitelé (kompendium)*. II. díl: *Od národního obrození do současnosti*. Opava: Literatura Science, 2010.
- MARTINEK Libor. *Identita v literatuře Těšínska*. Kielce – Opava: STON 2, 2015.

- MARTINEK Libor. *Óndra Łysohorsky a polská poezie / Óndra Łysohorsky a polska poezja*. „horyzont” 2008, č. 19, s. 14–16.
- MARTINEK Libor. *Polská literatura českého Těšínska po roce 1945*. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, 2004.
- MARTINEK Libor. *Region, regionalismus a regionální literatura*. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, 2007.
- MARTÍNEK Vojtěch. *Duše Ostravy*. In *Živné zdroje*. Ostrava: Profil, 1973, s. 19–23.
- MATĚJČEK Tomáš. *Hibi Nebel v železničářském blues. Rudišův a Švejdíkův komiks má druhou zastávku na hlavním nádraží*. „Mladá fronta Dnes” 2004, 16.06.
- MEČIAR Miroslav. *Hlučínsko: sociální identity a generace*. Ostrava: Pedagogická fakulta Ostravské univerzity, 2008.
- Město. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Eds. Jana Malura a Martina Tomášek. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2011.
- Místa bez hranic. Studie a eseje o literatuře, umění a historii*. Eds. Iva Málková a Jan Malura. Olomouc: Votobia, 2006.
- MOCNÁ Dagmar, PETERKA Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2004.
- MOTÝL Ivan. *Německý, ne náckovský román*. „Týden” 2011, roč. 18, č. 49, s. 68–69.
- MOTÝL Ivan. *Výhaslé srdce Vítkovic*. „Týden” 2010, č. 17, s. 61.
- MOTÝL Petr. *Poznámky o tomtěž*. „Modrý květ” 1995, č. 2, s. 4748.
- MROCZEK Izabela. *Proměny městského prostoru v díle Jana Balabána*. In *Město. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Eds. Jan Malura, Martin Tomášek. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2011, s. 154–164.
- MYŠKA Mialn, JEMELKA Martin. *Horník*. In *Člověk v Ostravě XIX. století*. Eds. Milan Myška, Aleš Zářický. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, Nakladatelství Kazimierz Gajdzica, 2007, s. 49–64.
- MYŠKA Milan. *Tajemství názvů*. Ostrava: Repronis, 2005, s. 12–15.
- NEMČEK Jan. *Bogdan Trojak ve střetech s literární kritikou*. In *Konflikt pokoleń a różnice cywilizacyjne w języku i w literaturze czeskiej*. Ed. Mieczysław Balowski. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Filologii Słowiańskiej, 2012, s. 225–241.
- NORA Pierre. *Mezi paměti a historií*. In *Antologie francouzských společenských věd. Politika, paměti*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, Cahiers du CeFreS 13, 1998, s. 732.
- NOVÁKOVÁ Luisa. *Proměny české pohádky (K historii žánru ve čtyřicátých letech dvacátého století)*. Brno: Masarykova univerzita, 2009, s. 48–51.
- NOVOTNÝ Vladimír. *Mezi moderností a postmoderností. Úvahy o typologii české prózy z konce tisíciletí*. Praha: Cherm 2002.
- NOVOTNÝ Vladimír. *Mezi topoi a topologií. Úvod*. In *Dům v české a polské literatuře. Dom w literaturze czeckiej i polskiej*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2009, s. 10–11.
- NOVOTNÝ Vladimír. *Trojí rekviem za generaci otců*. In *Konflikt pokoleń a różnice cywilizacyjne w języku i w literaturze czeskiej*. Ed. Mieczysław Balowski. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Instytut filologii słowiańskiej, 2012, s. 40–46.
- Nový český komiks (2000–2012)*. Praha: Ministerstvo kultury 2012.

- Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw.* Eds. Małgorzata Mikołajczak, Elżbieta Rybicka. Kraków: Universitas, 2012.
- OBRUČ Josef. *Pokles kraje ještě neskončil. K prázdným místům románu Jana Balabána »Zeptej se táty«.* „A2” 2010, č. 21, s. 7.
- OPELÍK Jiří. *»Spočinutí krásy«.* In *Nenáviděné řemeslo*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 170–171.
- Ostravské příchody.* Ed. Radovan Lipus. Ostrava: Repronis, 2011.
- PAVELKA Zdenko. *Doma mi říkají Prajzák* (rozhovor s P. Čichoněm). „Právo” 2012, 14.06., příl. Salon, s. 6.
- PECHAR Jiří. *Místo a citový vztah k němu.* In *Kultura a místo. Studie z komparatistiky III*. Praha: Centrum komparatistiky FF UK, 2001, s. 11–17.
- PEKÁREK Svatoluk. *Noc k zahoeení.* Praha: Československý spisovatel, 1966.
- PENÁŠ Jiří. *Balabánova alfa a omega.* „Lidové noviny” 2010, 17.07., s. 29.
- PENÁŠ Jiří. *Hnědý román? Ale kdepak.* „Lidové noviny” 2011, 23.11., s. 8.
- PILÁŘ Martin. *Pokus o žánrové vymezení povídky.* Ostrava: Filozofická fakulta v Ostravě, 1994.
- PILÁŘ Martin. *Bigbít po valašsku. Písňová poezie skupin Mňága a Žďorp, Ciment a Betula pendula.* In *Valašsko, historie a kultura*. Eds. Svatava Urbanová, Lumír Dokoupil, Jakub Ivánek, Petr Kadlec. Ostrava: FF Ostravské univerzity, Valašské muzeum v Rožnově pod Radhoštěm, 2014, s. 340–346.
- PILÁŘ Martin. *Literatura regionu v čase »normalizace«.* In *Kapitoly z literárních dějin Slezska a severní Moravy*. Ostrava: Ústav pro regionální studia Ostravské univerzity, 2000, s. 231–232.
- PILÁŘ Martin. *Vrabec v hrsti aneb Kliše v literatuře.* Praha: Dokořán, 2005.
- PIORECKÝ Karel. *Česká poezie v postmoderní situaci*, Praha: Academia, 2011, s. 159–171, 179–182.
- PIORECKÝ Karel. *Technika básnického portrétu.* In *Česká poezie v postmoderní situaci*. Praha: Academia, 2011, s. 122–142.
- PIVOVAR Marek. *Text programu divadelní hry »Za vodou« (Dokud nás smrt...) Syrový antiwestern z Prajzké.* Ostrava: Národní divadlo Moravskoslezské, činohra, 2014.
- POKLUDOVÁ Andrea. *Člověk v Ostravě XIX. Století.* Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, Nakladatelství Kazimierz Gajdzica, 2007, s. 31–42.
- POLÁCH Roman. *Darmata.* „Weles” 2013, č. 53, s. 146–147.
- POSLEDNÍ Petr. *Měřítka souvislosti. Česká a polská literární kultura po roce 1945.* Praha: Euroslavica, 2000.
- POSLEDNÍ Petr. *Paměť hor.* Hradec Králové: Gaudeamus, 2001.
- POSLEDNÍ Petr. *Polské literární symboly.* Hradec Králové: Gaudeamus, 2003.
- POUROVÁ Libuše. *K otázkám třídění pověstí.* „Český lid” 1963, roč. 50, s. 67.
- PŘEČEK Lukáš. *Osobní odpovědnost versus společenstva.* „Host” 2004, roč. 20, č. 3, s. 42.
- Příroda vs. industriál. Výtvoření prostoru v literatuře a výtvarném umění.* Eds. Jan Malura a Martin Tomášek. Ostrava: FF OU, 2016.
- RICHTEROVÁ Sylvie. *Místo domova.* Brno: Host, 2004, s. 9–18.
- RICOEUR Paul. *Čas a vyprávění I.* Praha: OIKOYMENH, 2000.

- RICOEUR Paul. *Čas a vyprávění II*. Praha: OIKOYMENH, 2002.
- RICOEUR Paul. *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*. Praha: Oikúmené, 2007.
- RICOEUR Paul. *Paměť, historie, zapomnění*. „Pandora” 24/25: *Tematizujeme paměť*, 2012, s. 161–169.
- RICOEUR Paul. *Temps et récit*. Tome I : *L'intrigue et le récit historique*, Le Seuil, 1983.
- RICOEUR Paul. *Temps et récit*. Tome II : *La configuration dans le récit de fiction*, Le Seuil, 1984.
- RICOEUR Paul. *Temps et récit*. Tome III : *Le temps raconté*, Le Seuil, 1985.
- RIMMON-KENANOVÁ Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.
- ROHEL Petr, ROHLOVÁ Eva. *Pustkovec – ves anděla strážce. Vzpomínka na Jana Rohla*. Ostrava: Montanex, 2009.
- ROUBAL Ondřej. »Když se řekne identita...regionální identita III«. *Socioweb*, 15–16. On-line: <http://www.socioweb.cz/index.php3?disp=teorie%shw=138%1st=103>; dostupné také na: <http://www.sociowrb.cz>.
- RYBICKA Elżbieta. *Geopoetyka (o miejsce, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*. In *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Eds. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz. Kraków: Universitas, 2012, s. 471.
- RYBICKA Elżbieta. *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas, 2014.
- ŘEZNÍČKOVÁ Lenka a kol. *Figurace paměti. J. A. Komenský v kulturách vzpomínání 19. a 20. století*. Praha: Striptorium, 2014.
- ŘEHÁK Jakub. *Hruškův bod nula*. „Host” 2012, č. 9, s. 64–65.
- ŘEHÁK Jakub. *Změna osvětlení*. „Tvar” 2008, č. 2, s. 2, s. 13–29.
- SATKE Antonín (ed.). *Pohádky, povídky a humorky ze Slezska*. Ostrava: Profil, 1984.
- SATKE Antonín. *Hlučínský vypravěč Josef Smolka*. Ostrava 1958.
- SATKE Antonín. *Hornický a prozaický folklor v českých revírech současnosti*. „Slovenský národopis” 24, 1976, s. 214–222.
- SATKE Antonín. *Hornický folklor a tradice z Jablunkovska*. „Těšínsko” 3, 1973, s. 9–11.
- SATKE Antonín. *Úsměv a smích: anekdoty a humorky slezského venkova a hornického Ostravska*. Karviná: Gramma, 1991.
- SAWICKA A., MIERZYŃSKA Katarzyna. *Obraz domu we współczesnej polszczyźnie*. In *Śląsk w badaniach językoznawczych: badanie pogranicza językowo-kulturowego polsko-czeskiego*. Tom III: *Rodzina: język – tradycja – tożsamość*. Ed. Iwona Nowakowska-Kempna. Katowice: UŚ, 1997, s. 76–86.
- SCHAMA Simon. *Krajina a paměť*. Praha: Argo – Dokořán, 2007.
- SIMONIDES Dorota. *Śląski horror*. Katowice: Śląski instytut naukowy, 1984.
- SIROVÁTKA Oldřich. *Česká lidová slovesnost a její mezinárodní vztahy*. Praha 1967.
- SIROVÁTKA Oldřich. *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Brno: Ústav pro etnografii a folkloristiku Akademie věd České republiky, 1998.
- SIROVÁTKA Oldřich. *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR 1998.
- SIROVÁTKA Oldřich. *Důlní duch zkouší horníka*. „Radostná země” 9, 1959, s. 61–67.
- SIROVÁTKA Oldřich. *Folklór v dětské literatuře*. In *Dítě a tradice lidové kultury*. Brno 1980, s. 46.

- SIROVÁTKA Oldřich. *K vývoji folklorních žánrů*. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1980, s. 33–39.
- SIROVÁTKA Oldřich. *K vývoji folklorních žánrů*. In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. D – 27*, Brno 1980, s. 33–39.
- SIROVÁTKA Oldřich. *Lidové pohádky a pověsti jako literární četba*. „Zlatý máj” 20, 1976, s. 78–84.
- SIROVÁTKA Oldřich. *Pohádkářské dílo V. Martínka a K. Dvořáčka*. In *Listy Památníku Petra Bezruče* 6, 1974, s. 12–14.
- SIVEK Alois. *Hornická tradice a vypravování ze Suché*. „Radostná země” 1, 1951, s. 26–29.
- SIVEK Alois. *Zbojník Ondráš a ondrášovské tradice v slovesnosti slezské oblasti*. Praha 1959.
- Śląskość – siła tradycji i współczesne problemy*. Ed. Krystyna Kossakowska-Jarosz. Opole: Uniwersytet Opolski, 2005.
- SMOLKA Zdeněk. *Básník mezi legendami, mýtem a realitou. Kapitoly z literatury o Petru Bezručovi*. Šenov u Ostravy – Ostrava: Tilia – OU, 2002.
- SMOLKA Zdeněk. *Decentralizované centrum Petra Bezruče a centralizace Óndry Lysohorského*. In *Historik a literát v provincii. Historyk i pisarz na prowincji*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2015, s. 291–299.
- SOKOLOVÁ Gabriela. *Hornická lidová slovesnost Ostravska-Karvinska*. „Slezský sborník” 1, 1967, s. 89–104.
- SOKOLOVÁ Gabriela. *Hornická lidová slovesnost Ostravska-Karvinska (Záchraný a komparativní výzkum)*. Opava: Slezské muzeum – Slezský ústav, 2006.
- STANĚK Vojtěch. *Zamlžené Slezsko*. „A2” 2011, roč. 7, č. 26, s. 7.
- STANZEL Franz. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988.
- SU [URBANOVÁ Svatava]. *Stoniš Miroslav*. In *Kulturně-historická encyklopedie českého Slezska a severovýchodní Moravy*. Ostrava: Ústav pro regionální studia Filozofické fakulty Ostravské univerzity, 2013, s. 379–380.
- SVOBODA Jiří. *K poetice Óndry Lysohorského*. In *Z obzoru tvorby. Kapitoly z české literatury*. Ostrava: Ostravská univerzity, 1998, s. 132–139.
- SVOBODA Jiří. *Ke zdrojům epiky v literatuře Slezska a severní Moravy*. In *Studia moravica II*. Ed. Jiří Svoboda. Olomouc: Palackého univerzita v Olomouci, 2004, s. 123–128.
- SVOBODA Jiří. *Spisovatelovo osudové zaujetí krajinou*. In *Krajina. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Eds. Jan Malura, Martin Tomášek. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2012, s. 244–257.
- SVOBODA Jiří. *Z obzoru tvorby. Kapitoly z české literatury*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1998, s. 132–141, 144–148.
- SZMEJA Maria. *Niemcy? Polacy? Ślązacy!* Kraków: TAIWPN Universitas, 2000.
- ŠAJTAR Drahomír. *Poezie jako protest*. Ostrava: Společnost Leopolda Vrly, 2008, 54–59.
- ŠAJTAR Drahomír. *Poezie jako protest*. Ostrava: Společnost Leopolda Vrly, 2008, s. 76–87.
- ŠAJTAR Drahomír. *Stav a úkoly české folkloristiky ve slezské oblasti*. Opava: Slezský studijní ústav, 1951.
- ŠAJTAR Drahomír. *Stav a úkoly české folkloristiky ve slezské oblasti*. „Radostná země” 1. 1951, s. 49–59.
- ŠIMEČKA M. Martin. *Rytíř Jan – esej o Janu Balabánovi a jeho textech*. „Respekt” 2010, 24.04.

- ŠÍP Marko. *Knížka o Karvině*. Karviná: Čtenářsko-vzdělávací spolek, 1914.
- ŠMAHELOVÁ Hana. *Návraty a proměny. Literární adaptace lidových pohádek*. Praha: Albatros, 1989.
- ŠODEK Jiří. *Eva Tvrdá po »Oknech do pokoje« nahlédne do světa mužů*. „Moravskoslezský deník“ 2010, červen.
- ŠODEK Jiří. *Eva Tvrdá vydává knihu »Nenápadný půvab Slezska«*. „Moravskoslezský deník“ 2009, říjen.
- ŠODEK Jiří. *V příběhu »Dědictví« nalézají čtenáři své osudy*. „Moravskoslezský deník“ 2008, březen.
- ŠODKOVÁ Ivana. *Tvůrčí profil Evy Tvrdé*. Diplomová práce. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2011.
- ŠPIDLA Kryštof. *Román jako desková hra*. „Host“ 2012, roč. 28, č. 1, s. 58–59.
- ŠRÁMKOVÁ Marta. *Česká prozaická folkloristika v letech 1945–2000*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2008.
- ŠRÁMKOVÁ Marta. *Pověst*. In *Kulturněhistorická encyklopedie Slezska a severovýchodní Moravy*. Ostrava: Ústav pro regionální studia filozofické fakulty, 2008, s. 228–230.
- ŠRÁMKOVÁ Marta. *Slezsko a jeho slovesný folklor*. In *Slezsko a severovýchodní Morava jako specifický region*. Ostrava: Ústav pro regionální studia OU, 1997, s. 111–139.
- ŠRÁMKOVÁ Marta. *Slovesný folklor*. In *Vlastivěda moravská X. lidová kultura na Moravě*. Brno: Ústav lidové kultury ve Strážnici – Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, s. 248–265.
- ŠTIKA Jaroslav. *Etnografický region Moravské Valašsko. Jeho vznik a vývoj*. Ostrava: Profil, 1973.
- ŠTOLBA Jan. *2008 Trajekt*. „Host“ 2007, č. 1, s. 22–23.
- ŠTOLBA Jan. *Medové práce*. Doslov. In TROJAK B. *Kumštkaabinet*. Brno: Host, 2005, s. 171–182.
- ŠTOLBA Jan. *O tym škoda dřysat. Nová sbírka Petra Motýla*. „A2“ 2009, roč. 5, č. 13, s. 8.
- ŠTOLBA Jan. *Sprosté slunce*. „Weles“ 2007, č. 29, s. 112–115.
- ŠTOLBA Jan. *Sursum corda/prach z bot*. „Host“ 2003, č. 3, s. 11–14.
- TODOROV Tzvetan. *Zneužívání paměti*. On-line: <http://www.cefres.cz/pdf/c13/todorov-1998-zneužívání-pameti.pdf>
- TOMÁŠEK Martin. *Krajiny tvořené slovy. K typologii české literatury devatenáctého století*. Praha – Ostrava: Dokořán, 2016.
- TRÁVNÍČEK Mojmír. *Eseje, portréty, vyznání*. Vsetín: Malina, 2007.
- TROJAK Bogdan. *Genius loci Slezska*. On-line: http://www.lumir.info/trojak/index.php?text=genius_loci_slezska.
- TUREČEK Dalibor (ed.). *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host, 2009.
- Tvrdá Eva*. In *Kulturně-historická encyklopedie českého Slezska a severovýchodní Moravy M–Ž*. Ostrava: Ústav pro regionální studia Filozofické fakulty Ostravské univerzity, 2013, s. 454.
- URBANEK Jiří. *Ota Filip Evropanem?* In *Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*. Praha: ÚČL AV ČR, 2006, s. 533–540.
- URBANEK Jiří. *Zaniklé osudy*. In *Průhledy. Občasník Obce spisovatelů*, středisko Ostrava, 2010, č. 1.
- URBANOVÁ Svatava, MÁLKOVÁ Iva. *Souřadnice míst*. Ostrava: Šenov u Ostravy: Ústav pro regionální studia, Nakladatelství Tilia, 2003.

- URBANOVÁ Svatava. *Folklor a literatura – inspirace a filiace*. In *Valašsko – historie a kultura*. Eds. Svatava Urbanová, Lumír Dokoupil, Jakub Ivánek, Petr Kadlec. Ostrava: Ostravská univerzita a Valašské muzeum v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm, 2014, s. 255–268.
- URBANOVÁ Svatava. *Generační výpověď Jana Balabána (Kategorie času a identity v románu Zepťe se táty)*. In *Konflikt pokoleň a różnice cywilizacyjne w języku i w literaturze czeskiej*. Ed. Mieczysław Balowski. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Instytut Filologii Słowiańskiej, 2012, s. 53–60.
- URBANOVÁ Svatava. *Hornické pověsti z Ostravska a Karvinska a jejich zpracování v literatuře*. In *Literatura bez hranic*. Frýdek-Místek: Literární klub Petra Bezruče, 2009, s. 38–48.
- URBANOVÁ Svatava. *Krajová specifika folklorní tvorby na Ostravsku*. In *Jazyk a literatura v česko-polském kontextu*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1994, s. 91–98.
- URBANOVÁ Svatava. *Literatura pro děti a mládež 1945–2000*. In *Kapitoly z literárních dějin Slezska a severní Moravy*. Ed. Jiří Svoboda. Ostrava: Ústav pro regionální studia Ostravské univerzity, 2000, s. 255–270.
- URBANOVÁ Svatava. *Literatura pro děti a mládež v regionu*. In *Literatura a region. Sborník z konference konané 7.–8.12. 1994 v Ostravě*. Ostrava – Opava: Optys, 1995, s. 67–72.
- URBANOVÁ Svatava. *Prostorovost v próze Oty Filipa Sousedé a ti ostatní*. In *Prostor v jazyce a v literatuře. Sborník z mezinárodní konference*. Ústí nad Labem: UJEP, Pedagogická fakulta, s. 307–310.
- URBANOVÁ Svatava. *Region bez hranic. Sociologická sonda do vnímání literatury Ostravska*. Olomouc: Votobia, 2001, s. 14–15 a 69–70.
- URBANOVÁ Svatava. *Strnadlův žitý prostor*. In *Hlasy Muzea ve Frenštátě pod Radhoštěm 2012*, č. 1–4, s. 72–76.
- URBANOVÁ Svatava. *Téma zvané »region« (Úskalí modelů, vzorů a funkcí)*. In *Region a jeho reflexe v literatuře*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1997, s. 17–25.
- URBANOVÁ Svatava. *Tradice ústní lidové slovesnosti v literatuře na Ostravsku*. In *Tradice lidové slovesnosti v současné literatuře*. Opava: Slezské muzeum – Památník Petra Bezruče, 1987, s. 5–23.
- V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Eds. Alena Fialová, Petr Hruška, Lenka Jungmannová. Praha: Academia, 2014.
- V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Eds. Petr Hruška, Lubomír Machala, Libor Vodička, Jiří Zizler. Praha: Academia, 2008.
- V srdci Černého pavouka. Ostravská literární umělecká scéna 90. let*. Ed. Milan Kozelka. Olomouc: Votobia, 2000.
- VENCÁLEK Jaroslav. *Moravskoslezský kraj. Genius loci*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2005.
- VENCÁLEK Jaroslav. *Protisměry územní identity*. Český Těšín: Olza, 1999.
- VITĚZOVÁ Eva. *Významové a žánrové charakteristiky pověsti*. Bratislava: Poľana, 2005.
- VLAŠÍNOVÁ Drahomíra. *Ludmila Hořká. »Hořký život – hořké jméno«. Portrét spisovatelky L. Hořké*. Opava: Matice Slezská, 2008.
- VYHLÍDAL Jan. *Naše Slezsko*. Praha: Jan Vyhliďal, 1903.
- ZAJAC Peter. *Pulzovanie literatúry. Tvorivosť literatúry*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1993.

- ZAREK Józef. *K otázce genia loci českého Slezska*. In *Místa bez hranic. Studie a eseje o literatuře, umění a historii*. Eds. Iva Málková, Jan Malura. Olomouc: Votobia, 2006, s. 155–161.
- ZAREK Józef. *Krajina paměti v nové české a polské literatuře slezského pomezí*. In *Landschaft ohne Eigenschaften. Literatur und Mitteleuropa*. Ed. P.A. Bilek. Leipzig: T. Dimter, 2010, s. 209–217.
- ZELINSKÝ Miroslav. *Ota Filip: Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*. In *Český Parnas. Literatura 1970–1990*. Ed. Jiří Holý. Praha: Galaxie, 1999.
- ŽILKA Tibor. *Text a posttext. Cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. Nitra: Vysoká škola pedagogický v Nitre, 1995.

Nota wydawnicza

Niniejszy zbiór studiów powstawał w sposób ciągły, niektóre teksty były publikowane w czasopismach, monografiach zbiorowych i tomach pokonferencyjnych, które są mniej dostępne. Kilka z nich zaprezentowano w formie referatów konferencyjnych, które nie zostały jeszcze wydane. Książka ta nie powstała poprzez proste połączenie wcześniej opublikowanych artykułów, wręcz przeciwnie, wiele tekstów zostało treściowo i formalnie znacznie zmienionych, uzupełnionych i zmodyfikowanych. I chociaż utwory wybrane wcześniej do analizy odpowiadają naszym wcześniejszym uwagom o literaturze związanej z regionem, to nie są to jednak tylko warianty czy aktualizacje starszych analiz i interpretacji.

Prace wcześniej publikowane:

- Básník Petr Hruška – marginálie*. „Bohemistika” XIV, 2014, č. 4, s. 307–326.
- Fiktivní svět životních zkušenosti v povídkách Marie Vosikové aneb Malá lekce z fenomenologické ontologie*. In *Došviadczenie codzienności w języku i w literaturze czeskiej*. Ed. M. Balowski. Poznań IFS UAM, 2015, s. 199–209.
- Hornické pověsti z Ostravska a Karvinska a jejich zpracování v literatuře*. In *Literatura bez hranic*. Ed. M. Oliva. Frýdek-Místek: Literární klub Petra Bezruče, 2009, s. 38–48.
- Návraty a proměny v básnické tvorbě Karla Vůjtky*. In K. Vůjtek, *Skřivánek*. Ostrava: Montanex, 2006, s. 61–69.
- Prostorovost v próze Oty Filipa Sousedé a ti ostatní*. In *Prostory v jazyce a v literatuře. Sborník z mezinárodní konference*. Ed. J. Koten. Ústí nad Labem: UJEP v Ústí nad Labem, Pedagogická fakulta, Katedra bohemistiky, 2007, s. 307–311.
- Poetika Stonišova románu o paterkovi a pastýřce laní (poznámky k četbě)*. „Studia Slavica – Slovanské studie” [Opole: Uniwersytet Opolski] XII, 2008, s. 93–99.
- Strnadlův žitý prostor*. „Hlasy Muzea ve Frenštátě pod Radhoštěm” XXIX, 2012, č. 4, s. 72–76.
- Vůjtkovo hlasité nebe*. In K. Vůjtek, *Hlasité nebe*. Doslov. Ostrava: Studio K, 2014, s. 63–68.
- Život jako obyčejný lidský úděl (Nad prózou Václava Chytila »Chodci v soumraku«)*. In *Sborník Literárního klubu Petra Bezruče vydáný u příležitosti semi-*

náře Jak psát prózu. Frýdek-Místek: Literární klub Petra Bezruče, 2013, s. 19–26.

За паметта, спмнянто, рефренциалните, и авто рефренциалните кодове (върху романа на Ян Балабан »Питай татко«), „Славнкидиалози”, година XIII, 2016, кн. 17, с. 78–89.

Resumé

Soubor dvaceti studií s názvem *Souřadnice času a míst* navazuje na knižní monografii *Souřadnice míst* (2003), která byla vydána v Ústavu pro regionální studia Ostravské univerzity v Ostravě. Zabývala se regionem, regionalismem a regionální literaturou, jejím vztahem k obraznosti a tematice domova a citové krajině dětství. Podnětem k pokračování se stal zvýšený zájem o oblast zkoumání v rámci humanitních věd, kdy se uvažuje o „novém regionalismu“ a kdy se znovu formulují teze o vztahu regionu a kultury, o kulturní paměti a paměti míst, o lokální zakotvenosti, kořenech a identitě. Soubor novější literárních interpretací je rozvržen do osmi základních tematicky problémových částí, které mohou stát samostatně, avšak zároveň spolu navzájem souvisejí. Vymezují se buď společensko-kulturně, protože přenášejí estetické literární informace mezi autorem a příjemcem v určitém historickém, kulturním a společenském kontextu, prezentují se jako literární dílo, neboť formou zobrazování je literární text a literární komunikace, vycházejí z podobné umělecké a prostorově vztahové platformy. Vedle teritoriálního a etnografického hlediska (české Horní Slezsko a severní Morava) se zohledňuje rozmanitost narativních výrazů (mluvené, grafické, gestické) a narativních podob (od folklorních projevů, autorských pohádek a pověstí, povídek, románů a básnických sbírek až po komiksy), respektuje se autorova osobnost, přihlíží se k autorově individuální a sociální roli v dané společenské situaci a k tomu, jak se podílel na utváření symbolických struktur a mýtu v kolektivním vědomí. Opakovaně se připomíná fenomén zvaný kulturní paměť, který zahrnuje jak paměť individuální, tak kolektivní a historickou.

První kapitola s názvem *Nový regionalismus – teoretické a metodologické vymezení* obsahuje teoretické východisko pro výzkum regionální literatury. Druhá kapitola *Etnografické filiace, folklor, tradiční regionalismus* obsahuje studii o hornickém slovesném folkloru v ostravsko-karvinském revíru, jak se zachoval v regionální literatuře, pojednává o specifickém odkazu, který se již nemůže živě rozvíjet, neboť došlo k ukončení staleté hornické tradice na Ostravsku. Pohádky

a pověsti spojené s nálezem uhlí, podzemím a těžkou dřinou se paradoxně zachovaly jen v knihách určených dětem a mládeži. Významnou složkou výstavby imaginárního světa je zde prostředí, časový a místní rámec tvoří chronotop. První studie druhé kapitoly a závěrečná osmá kapitola spolu tematicky souvisejí, proto jako finální je zařazen básnický soubor Petra Motýla *Kam chodí uhlí spát*, v němž se odráží zlomová sociální situace na Ostravsku na přelomu století, spojená s nezaměstnaností a mnohdy také životní vyprázdněností lidí. Doprovodným jevem je krize komunikace a defekty v základních mezilidských vztazích. Vybrané texty jsou tady nahlíženy spíše z hlediska „poetiky míst“, navazuje se na tematologické zkoumání. V přehledové literárně-etnografické studii se ovšem jedná o mytické a archetypální zdroje, v závěrečné studii je častá demytizace.

Regionotvorným prvkem ovšem nadále zůstávají lidové pramenné zdroje a postupy, které se vžily v tradici literárního zpracování slovesného folkloru od druhé poloviny 19. století a byly oživovány a někdy institucionálně podporovány v různých etapách vývoje regionální literatury a kultury 20. století. Vztah k folkloru se v následné studii druhé kapitoly vymezuje z hlediska funkcí (tvůrce slouží folkloru, folklor slouží tvůrci), ale neopomíjejí se individuální paměť a vzpomínka jako životodárné inspirační zdroje (J. Strnadel) a proměnlivost v čase. Do umělecké tvorby spojené se slovesným folklorem tak proniká nejen kulturní tradice a kulturní vzorce, estetická kvalita se promítá do fabulativnosti, ale je v ní spjatost a propustnost fikce a historie, jak o ní píše francouzský filozof Paul Ricoeur. Potřeba tvořit v dialektu není jen projevem etnografickým, ani není pouhým distinktivním znakem insitnosti ve smyslu neumělosti a zábavnosti, naopak se stává projevem jedinečnosti a potřeby odlišovat se od svého okolí (regionální autonomie).

V další kapitole s názvem *Malé životní rekapitulace* se objevují interpretační studie děl tří autorů z Ostravska (Karla Vůjtky, Václava Chytila, Marie Vosikové), kteří do svých fikčních krajin zahrnuli jedinečné znaky lidské existence. Motiv krajiny a domova v básnické poémě Karla Vůjtky nebo obraz domu v lipové aleji jako základního východiska pro porozumění světa v povídkách Václava Chytila připomínají svou univerzálností až archetypální představu o rodinném hnízdě, jsou bachtinovsky řečeno „organizující silou“ přes kterou vnímáme sami sebe a hodnotíme svůj život. V jejich kontrastu stojí povídky Marie Vosikové, které vůbec nejsou regionálně zakotveny, pracují spíše s mentální mapou a prostorovou pamětí jako intelektuálním potenciálem. V pozoruhodně konstruovaném fikčním světě autorčiných povídek není přítomno nic z provincionálnosti a pouze na základě názvů děl nebo snad omylem mohly být kritikou považovány za čtení určené převážně ženám.

Jádrem souboru *Souřadnice času a míst* je kapitola čtvrtá *Hledání individuální, národní a sociální identity*, která je nejobsáhlejší a tematicky souvisí s pohnu-

tými dějinami střední Evropy ve 20. století. Zahrnuje zvláštnosti dané historickým časem a územní příslušností, ovlivněné politickými mocenskými vztahy. Retrospektivně jsou sem zařazeny příběhy a události vymezeny druhou světovou válkou, prostorově se vztahují k Ostravsku, Hlučínsku a Jesenicku, národnostně se dotýkají identity české, polské, slovenské a německé („vaserpoláci“, „Prajzáci“). Významově souvisí s hledáním vlastní identity, která je posílena lokálně, vztahuje se ke konkrétním místům a domům, ke krajině nebo oblasti, kterou považují za domov. Interpretační pozornost neopomíná rodové vazby a rodinné vztahy, jak je reflektuje nejstarší generace, zahrnuje exilovou zkušenost (Ota Filip) i zájmy nejmladší generace autorů, která se nemůže opřít o autentickou vzpomínku. Kladou se zde otázky, kdo byli a jsou vlastně jejich předci. Nejmladší generace autorů (Petr Čichoň, Eva Tvrdá, Jaroslav Rudiš) těžší spíše z archivních dokumentů nebo vzpomínek pamětníků, jejich tvorba je oproštěna od ideových i formálních stereotypů (viz jesenická komiksová trilogie s kultovním hrdinou Aloisem Nebelem).

Do páté kapitoly s názvem *Regionalismus s postmoderními dotyky* zahrnujeme satirický milostný román Miroslava Stoniše a detektivku debutující Nely Rywиковé. Oba autoři prokazují svou sblíženost v tom, že vycházejí z důvěrné znalosti regionu, regionálních dějin a dějin umění. Oba zasadili děj do míst krajově příznakových (do Beskyd, do Ostravy), reflektují dějinnou výseč, která souvisí s postindustriální fází města a kraje a rozpadem vžitých hodnot sociálních, religiálních, historických a kulturních. Oba překračují vžité představy o regionalismu a skrze hru nebo šifru oslovují čtenáře jinak. Stoniš volí tón radikální ironie, parodie, aluze, protože ve shodě s postmoderní destrukcí zpochybňuje všechno, co kdy bylo považováno za svaté (čest, poctivou práci, náboženskou víru), zatímco Rywиковá rozehrává partii zápletek spojených s jedním místem jako místem s tajemstvím, přičemž tím naznačuje, jak se v současnosti proměňuje sociální struktura obyvatel postindustriálního města, demytizuje kolektivní vědomí a naznačuje, jak se mění poměr mezi vžitými představami, co je morální a nemorální, zákonné a nezákonné.

V kapitole *Básnické reflexe míst a krajiny* se věnuje soustředěná pozornost poezii básníků, kteří vstoupili do literatury v polistopadovém období. Bogdan Trojak, Petr Hruška spolu s Petrem Motýlem a prozaikem Janem Balabánem patří zároveň k nejvýraznějším polistopadovým slovesným umělcům, kteří nechybí v žádném výkladu o současné české literatuře. Jsou spojeni stejně tak s geopoetikou, se „slezským mýtem“, jako pociťují silnou distanci mezi minulým (socialistickým) a přítomným, kdy se tradice sama apriorně nepokládá za dostatečně živou. Patří k literárnímu životu 90. let 20. století, jak je zachycen ve sborníku *V srdci Černého pavouka*, uspořádaný básníkem a performerem Milanem Kozelkou, k básnickým seskupením kolem Literární harendy, Landeku, Modrého květu,

Wellesu, později Protimlůvu, Obrácené straně měsíce a dalším. Regionální literární bádání musí respektovat polyfonii, kterou vyvolali tvůrci svými aktivitami v četných literárních klubech, antikvariátech, na literárních setkáních a autorových čteních, která zahrnují původní tvorbu psanou vícejazyčně, nejen česky, ale také polsky a slovensky, slovinsky, v nářečí apod.

V kapitole *O paměti, vzpomínkách, referenčních a sebereferenčních kódech* se především interpretuje Balabánův posmrtně vydaný román *Zeptej se táty*, v němž je obsažena v koncentrované podobě podstata generačního a existenciálního vymezování k Ostravě, regionu a době, v níž žijeme (*Ostrava je město, kde se snadno zapomíná*). Klíčovým postupem nejen v jeho beletrii, ale také v publicistických textech, které uspořádal a edičně připravil Petr Hruška a vyšly v roce 2012 v brněnském Hostu, je přítomna kontinuita a diskontuita, která v sobě nese protichůdné tendence. Jsou jimi stejně tak pamatování, jako ztráta paměti a zapomínání.

Region se u autorů stává nejen tématem, není jen prostorem, v jehož rastru se pohybují, ale tvoří přirozený základ osobní paměti a sféry prožívání, slovy Balabánovými *regionální se stává metaforou všeobecného*.

Summary

This collection of twenty studies entitled *The Coordinates of Time and Place* builds upon the book monograph *Coordinates of Time* (2003) which was published at the Regional Studies Centre University of Ostrava. This examined region, regionalism and regional literature along with its connection with the depiction and thematization of home and the sense landscape of childhood. The inspiration for continuing with the project has been the increased interest in the area of research within the framework of the humanitarian sciences which takes into account the “new regionalism” and newly formulates a thesis on authenticity, cultural memory and the memory of place, identity, local anchoring, roots and cultural traditions. This collection of the newest literary inspirations is divided into eight basic thematic and topical parts which relate, however, to one another. They are either defined in terms of social-cultural, in the form of depicting literary (textual) space and spatiality, or upon the basis of similar artistic and social platforms. Apart from the territorial and ethnographic perspective (Czech Upper Silesia) and the sociological perspective which takes into account, for example, biographical elements, taking into consideration political, historical and literary-historical circumstances. It repeatedly recalls the phenomenon of cultural memory which includes both the individual memory as well as the collective and historical; not neglecting of course the media, genre and the intertextuality in the widest sense.

The first chapter entitled *New regionalism – theoretical and methodological assumptions* contains theoretical reflections about the research on the regional literature.

The second chapter entitled *Ethnographic Filiation*, contains a study on the mining oral legends in the Ostrava region – the Karviná area as preserved in regional literature. This is a specific legacy which can no longer be developed in a living fashion as the over a hundred-year-old mining tradition in the Ostrava region has come to a close. Stories and legends connected with the discovery of

coal, with its back-breaking work underground, has paradoxically only been preserved in adaptations aimed at children and young people. The first study in the second chapter and the final eighth chapter are linked with one another as they deal with the collection of poetry by Petr Motýl *Where Coal Goes to Sleep* which reflects on the social situation turning point in the Ostrava region at the turn of the century involving unemployment, emptying of people and the landscape, hopelessness, communication crisis and defects in basic human relationships.

The region-forming element continues, however, to be folk sources and approaches which have been preserved in folk legends and have been revived and at times supported institutionally in various stages of development of regional literature and culture. The following study in the second chapter divides the connection to folk culture from the perspective of function (the creative element of folk culture, folk culture serving its creators), but without neglecting its psychological and social links, the influence of individual memories as life enhancing sources (Josef Strnadel). The deep link to, for example, one's ancestors and homes thereby penetrates into the art production linked with the oral folk culture. The interest in writing in dialect is not merely an ethnographic expression or a mere distinctive mark of naivety in the sense of authenticity and entertainment, but is actually an expression of regional autonomy.

The following chapter entitled *Short Life Recapitulations* consists of an interpretative study of the works of three authors of the middle generation in the Ostrava region (Karel Vůjtek, Václav Chytil, Marie Vosiková) who incorporate distinctive signs of human existence into their fictional landscapes. The motif of landscape and home in the poetry of Karel Vůjtek or the depiction of home in the lanes lined by linden trees in the short stories by Václav Chytil serve to recall the universal or even archetypal view of a family nest or as Bakhtin would say "the organizing force" through which one perceives oneself and evaluates one's life. The stories of M. Vosiková are not, in contrast, regionally anchored but instead work with more of a mental map and spatial memory as intellectual potential. The remarkably constructed fictional world of the author's short stories does not contain any aspect of provincialism and can certainly not be labeled as merely reading for women.

The core of the collection *The Coordinates of Time and Place* is chapter four *Seeking Out an Individual, National and Social Identity* which is the longest and which is thematically linked with the tumultuous history of the Czech territory of Upper Silesia and Central Europe in the 20th century. It contains specific features given by historical time and territorial affiliation influenced by political power relations. Stories and events are retrospectively included here demarcated by World War II, linked in terms of space with the regions of Ostrava, Hlučín and Jeseník, and dealing in terms of nationality with the Czech, Polish and German

identity (“Wasserpölnisch”, “Prajzáci”). This is linked in terms of meaning with the seeking out of one’s own identity which is strengthened on a local level, linked with concrete places and homes, to the landscape or the area which they view as home. Interpretative attention will also be paid to family ties and relations as they are perceived amongst the oldest generation, including the exile experience (Ota Filip) along with the need on the part of the youngest generation of authors which cannot rely on their own authentic memories, but which asks questions as to who their ancestors actually were. The youngest generation of authors (Petr Čichoň, Eva Tvrdá, Jaroslav Rudiš), drawing primarily from archive documents or the recollections of period witnesses, is freed from ideological or formal stereotypes (see the comics trilogy with the cult hero Alois Nebel).

The fifth chapter entitled *Regionalism in the Post-Modern Situation* deals with the satirical love story novel by Miroslav Stoniš and the detective stories of Nela Rywíková. Both authors demonstrate affinities in terms of a thorough knowledge of the region, the regional history of art, culture and literature. Both of them place their plots into regionally significant locales (the Beskydy Mountains, Ostrava) reflecting on a historical sector which is linked with the post-industrial phase of towns and regions and the disintegration of established social, religious, historical and cultural values. Both transcend established views concerning regionalism and approach their readers in a different fashion by means of play or code. Stoniš chooses a tone of radical irony, electing to call into doubt everything which used to be considered holy (honour, honest work, religious faith) in line with post-modern destruction. Nela Rywíková with a touch of adventure reveals how the proportion between the moral and immoral, between the legal and illegal is being relativized at present.

The chapter *Poetic Reflections on Place and Landscape* focuses on the poetry of poets who entered the literary scene after the Velvet Revolution. Bogdan Trojak and Petr Hruška along with Petr Motýl and the prose writer Jan Balabán rank among the most significant post-revolution writers. They are linked by a post-revolution geopoetics, with the “Silesian myth”, with Ostrava, with an intimate and shared artistic sphere. Regional literary research has to respect the polyphony evoked by their activities in relation to the magazines Welles, Landek, Modrý květ (Blue Flower) in literary clubs, gatherings, literary get-togethers and authorial readings which consisted of original work not only written in Czech but also in Polish and in Slovak, without it being viewed as art by national minorities.

The chapter *On Memories, Recollections, Referential and Self-Referential Codes* consists of an analysis of Balabán’s posthumously published novel *Ask Dad* which contains the essence of generational and existential delimitations in a concentrated form.

Indeks nazwisk

(ze względu na odmiennosc alfabetow polskiego i czeskiego
w Indeksie nazwisk jako prymarny zachowano porzadek alfabetu czeskiego)

- A**jvaz Michal 194
Arendtová Hanah 169
Assmann Jan 23, 38
Assmannová Aleida 23, 37, 140
- B**achelard Gaston 11, 14, 99
Báchorek Milan 91
Bachtin Michail Michajlovič 11, 79, 252
Bakoš Ján 37
Balabán Jan 9, 15, 18, 25, 30–32, 36, 212, 221, 226, 228–229, 231, 233, 236–239, 253–254
Balabán Lukáš 25
Balaščík Miroslav 201
Balowska Grażyna 25
Balowski Mieczysław 38
Bár Zdeněk 63
Barborík Vladimír 173
Bartoš Josef 37
Bátor David 35
Bauman Zygmunt 17, 172, 176
Bayer František 62
Będkowska Agnieszka 29
Beham Miro 162
Beneš Edvard 171
Bezruč Petr 25, 183, 190–191, 204, 241, 243
Bienek Horst 163
Bierezin Jacek 247
Binar Ivan 9, 30
Blahynka Milan 92
Boblig z Edelstadtu František 154
Brzechwa Jan 91, 247
Bublík Ladislav 118
Bukovanský Karel Jaromír 42–43, 47, 50–53, 62
- Burian Vlasta 152
Bursa Andrzej 247
- C**amus Albert 221
Carver Raymond 221
Cílek Václav 23
Cooper David E. 39
Cserhalmi Györgge 27
Czaplińska Joanna 30
- Č**apek Josef 73
Četyna Bohumír 63, 74–75
Čichoň Petr 14, 16, 36, 127, 139–142, 144, 146–149, 252
- D**ambrosz Jerzy 36
Danglár Jozef 76
David Jaroslav 38
Davidová Glogarová Jana 38
Dejmal Ivan 23
Deml Jakub 221
Derdowska Joanna 31, 194
Děžinský Milan 201
Dlouhý Vladimír 243
Dutka Elžbieta 38
Dvořáček Karel 48, 56, 63, 70
Dvořák Joachim 160
Dvořák Ladislav 246
- E**liade Mircea 14
Erben Karel Jaromír 63
- F**ajkus Robert 201, 204
Feltlová Marina 33
Filip Bohumil 164, 179
Filip Ota 15–16, 118, 160–172, 175–182, 184, 252

- Fredro Aleksander 91
 Fridrich Radek 154
 Fussengger Gertruda 163
- G**
 Gadamer Hans Georg 20
 Geislerová Aňa 27
 Genette Gérard 30, 122
 Glazarová Jarmila 64
 Gola Stanisław 203
 Gottwald Klement 30, 165
 Gracová Blažena 34
 Grass Günter 165, 167–170
 Gruša Jiří 160
- H**
 Hájek Pavel 23
 Halas František 81, 174, 204, 221
 Halbwachs Maurice 38
 Hanč Jan 221
 Handzel Karel 48, 50–51, 56, 62
 Härtling Peter 163
 Hašek Jaroslav 94, 153
 Hauft Václav 56
 Hauková Jiřina 215, 221
 Havel Václav 23, 160
 Hodrová Daniela 10–11, 107, 146, 153
 Holan Vladimír 203–204, 211
 Hora Josef 81, 95
 Horáčková Alice 158
 Horák Jiří 63
 Horečka František 63–64, 71
 Hořká Ludmila (wł. Marie Šindelářová) 9, 29, 62, 74–76, 127, 139
 Hrabal Bohumil 153
 Hrbata Zdeněk 10–11
 Hrtánek Petr 193
 Hrubín František 79, 93
 Hruška Pavel 212
 Hruška Petr 17–18, 25, 212–219, 221, 223–227, 237, 253–254
 Hykel Cyril 67
- CH**
 Chalupný Emanuel 171
 Chrobák Jakub 73
 Chytil Václav (wł. Vítězslav Bělovský) 15, 97–101, 106–107, 252
- I**
 Iwashita Daniela 228
- J**
 Jahn Metoděj 63
 Jandourek Jan 193
 Janosik Juraj 13
 Jareš Michael 153
 Jaromír 99 (wł. Jaromír Švejdlík) 150
 Jařab David 123
 Jasiczek Henryk 203
 Jemelka Martin 33–34
 Jirásek Alois 95
 Jírek Bohumil 64
 Jirous Ivan Martin 212, 221
 Jodasová Helena 203
 Jura František 52, 56, 62
 Jura Richard 52, 56, 62
- K**
 Kabeš Petr 221
 Kadłubiec Karol Daniel 43, 48, 51
 Kainar Josef 214, 221
 Karafiát Jan 190
 Keltička Jan 42, 52–54, 71
 Kern Ludwik Jerzy 91
 Kiliánová Eva 67
 Kisch Egon Ervín 94
 Klaus Václav 243
 Klicpera Václav Kliment 192
 Klíčová Eva 149
 Klimsza Janusz 34, 200, 249
 Kobzán Jan 72–74
 Kohout Pavel 160, 174
 Kolář Jiří 214, 220–221
 Kolář Viktor 216
 Korepta Edyta 37
 Kosek Otakar 184
 Kostarbová Eva 91
 Kossakowska-Jarosz Krystyna 24, 38
 Koudela Tomáš viz Vrak Jan
 Kovaříková Zuzana 72
 Kozelka Milan 253
 Kramoliš Čeňek 63
 Král Petr 221
 Kratochvíl Alexander 140
 Krobot Miroslav 150
 Krupa Milan 35
 Křesadlo Jan 193
 Kubica Jan 162
 Kubíček Ivan 118, 165
 Kubíček Tomáš 112
 Kubisz Paweł 203
 Kučera Vojtěch 200–201, 204
 Kulda Beneš Metod 62
 Kulišťák Miloš 67, 69

- Kulová Anna 137
Kundera Ludvík 203
Kundera Milan 9, 153, 160, 180
Kurková Vlasta 49, 69
Kuźma Erazm 37
Kwiatkowski Tadeusz 76
- L**abischová Denisa 34
Lazecký František 52, 58–61, 65, 67, 69–70
Legátová Květa 9, 26–28
Lešková Dana 77
Lévinas Emmanuel 171
Ligeza Józef 55
Lipus Radovan 25, 33
Littell Johnatan 149
Lubos Arno 168
Luňák Tomáš 150
Lynch Kerim 194
- L**otman Jurij 10
Lysohorský Ondra (wł. Ervin Goj) 25, 203–
–204
- M**acura Vladimír 25, 183–184
Maděra Petr 201
Magdoň Libor 221
Mácha Karel Hynek 94
Mácha Přemysl 38
Macháček Jiří 35
Makarska Renata 32, 153
Makris Praxitelis 33
Malchárková Anna 139
Málková Iva 9
Malura Jan 24
Mangirasová Zuzana 200
Mareš Petr 32
Márquez Gabriel García 149, 155
Martínek Libor 25, 33, 37–38, 178, 211
Martínek Vojtěch 24, 63, 65
Mc Collough Colleen 187
Mečiar Miroslav 124, 136
Menzel Jiří 152
Mikołajczyk František 165
Mikulášek Oldřich 203, 211
Miller Frank 159
Milozewski Ryszard 247
Motýl Ivan 25, 34, 200
Motýl Petr 14, 18, 30, 35–36, 200, 221,
240–241, 243–249, 251, 253
- Mroczek Isabela 31
Myška Milan 42
- N**avara Luděk 176
Němcová Božena 63
Nemček Jan 35
Neumann Stanislav Kostka 190
Neužil František 64
Nezdařil František 96
Nezdařil Ladislav 73–74
Noha Leoš 150
Nohavica Jaromír 22
Nora Pierre 20
Nováková Luisa 63
- O**ndráš z Janovic 13, 53
Orten Jiří 203
Ostravický Čeněk 25
- P**avel Ota 95
Pech Roman 243, 249
Pechar Jiří 37
Pekárek Svatopluk 15, 117–123
Petrus František 62
Pietroszek Stanisław 202
Pilař Martin 76
Pituchová Františka 74
Plzák Michal 228
Podešvová Marie 64
Poláček Karel 180
Polách Roman 35
Polášek Jan 67
Polášková Jiřina 67
Poslední Petr 22, 38
Pourová Libuše 51
Prévert Jacques 221
Priessnitz Vincenz 154
Profousová Eva 151
Procházka Jan 160
Próchniewicz Wojciech 91
Przeczek Gustaw 203
Przeczek Wilhelm 91
Putna Martin C. 190
Puzlacher-Buchtová Renata 22, 36, 201
- R**icoeur Paul 10, 20, 22, 37, 80, 110, 113,
125, 128, 251
Richterová Sylvie 201
Roden Karel 150
Rohel Jan 48, 52–53, 56–57, 64, 70, 246

- Romanská Lydie 91
 Rozehnalová Ilona 35
 Róžański Wincenty 247
 Rudiš Jaroslav 36, 150–151, 153, 158, 194, 252
 Rusinský Milan 63
 Ryba Jan Jakub 207
 Rybicka Elžbieta 26
 Rywiková Nela 17, 193–195, 199, 253
- Ř**
 Rezníček Pavel 221
 Rezníčková Lenka 20
- S**
 Sajdok Gustav 91
 Salichová Helena 62, 66–68
 Saroyan William 221
 Satke Antonín 40, 43, 48–49, 58, 62, 66, 69–70
 Seifert Jaroslav 81, 95, 221
 Schama Simon 10
 Sikora Jacek 200
 Sikora Milan 202
 Simonides Dorota 55
 Sirovátka Oldřich 40–41, 43, 48–52, 54, 58–62, 66–67
 Sivek Alois 48, 62, 70
 Skácel Jan 203
 Skarżyński Jerzy 76
 Skýpala Martin 240
 Sládek Jan Václav 85
 Sláma František 62
 Slíva Vít 201–204, 210, 221
 Słomka Michał 150
 Směja Fran 63–64, 70–71, 74
 Smolka Josef 25
 Sojka Erich 249
 Sokolová Gabriela 43, 51, 54–55, 62
 Stachowski Jan 163
 Stavař František 62
 Steven-Thompson 221
 Stoniš Miroslav 9, 16–17, 30, 183–185, 187–193, 253
 Strnadel Antonín 77
 Strnadel Josef 28–29, 62, 67, 69–70, 74, 77–84, 251
 Svoboda Jiří 25
 Szymborska Wisława 202
- Š**
 Šajtar Drahomír 46, 62, 68, 108
 Šiktanc Karel 221, 225
 Šíp Marko 48, 50, 56
 Škvorecký Josef 160
 Špaňhel Jakub 224
 Šrámek Fráňa 190
 Šrámková Marta 13, 43, 46, 67
 Štěpka Stanislav 76
 Štika Jaroslav 24
 Štolba Jan 204, 221
 Šulc Jaroslav 56
 Šuleř Oldřich 71–73
 Švejdík Jaromír 156, 158–159
- T**
 Taragel Dušan 76
 Tengler Ervín 48
 Tiliu Elli 35
 Tille Václav 63, 66, 73
 Todorov Tzvetan 20, 22–23
 Tokarczuk Olga 36
 Toman Karel 93, 221
 Tomášek Martin 24
 Topinka Miloslav 221
 Topol Jáchym 194
 Trávníček Mojmír 37
 Trojak Bogdan 14–15, 36, 200–204, 207–209, 211, 253
 Trojak Jolanta 201
 Trojan Ondřej 27
 Třenecký Ladislav 56, 63
 Tureček Dalibor 21
 Tvrdá Eva 16, 36, 123, 125–134, 136–140, 252
- U**
 Urban Miloš 193
 Urbanová Svatava 9, 11, 37
- V**
 Vaculík Ludvík 118, 160, 163
 Vančura Vladislav 73
 Vavřík Zdeněk 52–53, 63–64, 71
 Vidlák Petr 36
 Vítězová Eva 42
 Vosiková Marie 107–108, 110, 114, 252
 Vrak Jan (wl. Tomáš Koudela) 9, 30, 32
 Vůjtek Karel 85–96, 252
 Vyhlídal Jan 47, 54, 62, 68
- W**
 Wernisch Ivan 212, 221
 Williams Tennessee 221
 Wojaczek Rafał 247
 Wrubel Franciszek 55

Wurzel Aaron 164

Zajac Peter 11, 21, 37

Zarek Józef 38, 204

Zogata Jindřich 9

Žárský Bohuslav 34

Žila Jaroslav 35